

LEONCILLO
MATERIA RADICALE



SKIRA

LEONCILLO

MATERIA RADICALE
OPERE 1958-1968

a cura di
Enrico Mascelloni



SKIRA

Leoncillo
materia radicale
opere 1958-1968

Galleria dello Scudo
Verona
15 dicembre 2018
31 marzo 2019

Progetto della mostra
Massimo Di Carlo
Enrico Mascelloni
Fabio Sargentini

*Ordinamento storico-critico
e scelta delle opere*
Enrico Mascelloni
Fabio Sargentini

Catalogo della mostra
Massimo Di Carlo
Laura Lorenzoni
Enrico Mascelloni

Contributi storico-critici
Alessandra Caponi
Martina Corgnati
Lorenzo Fiorucci
Enrico Mascelloni
Marco Tonelli

Catalogo delle opere
Enrico Mascelloni

*Apparati e ricerche
bio-bibliografiche*
Elena Dalla Costa
Laura Lorenzoni

Coordinamento e organizzazione
Filippo Di Carlo

Allestimento e illuminotecnica
Arlac sas, Verona

Illuminotecnica
Claudio Cervelli,
Montecchio Maggiore

*Interventi per la conservazione
delle opere*
Vito Milo, Milano
Pia Virgilio Restauro Ceramico,
Milano

Assicurazioni
Generali Italia spa

Trasporti
Arlac sas, Verona
Arteria srl, Roma

Sommario

- 13 La forma e il tempo. Leoncillo 1958-1968
Enrico Mascelloni
- 41 À rebours. Ricordi antichi, arcaici e medievali nell'opera di Leoncillo Leonardi.
Note per una ricognizione critica
Martina Corgnati
- 51 Scrittura come scultura: il "Piccolo diario" di Leoncillo 1957-1964
Marco Tonelli
- 91 Catalogo delle opere
a cura di Enrico Mascelloni
- Contributi e approfondimenti
- 225 Documenti per una storia di Leoncillo.
La corrispondenza con Ponti, Longhi, Brandi, Arcangeli
Lorenzo Fiorucci
- 247 Committenza pubblica e privata:
cinema, teatro, arredamento 1940-1958
Alessandra Caponi
- Itinerario di un decennio 1958-1968
- 269 L'ultimo Leoncillo: biografia 1958-1968
Laura Lorenzoni
- 307 Repertorio delle mostre personali 1958-1968
a cura di Elena Dalla Costa
- 333 Antologia critica 1958-1968
a cura di Elena Dalla Costa
- Apparati
- 363 Esposizioni
- 370 Bibliografia

“La forma non si ‘esegue’ da una ‘idea’ di essa,
ma è la forma che nasce da atti che traducono il nostro
essere, ed è poi la forma che genera l’idea.
Perché è il nostro essere che esiste per primo:
la quantità di battiti del nostro cuore, la nostra forza
e la nostra debolezza, i nostri anni e la nostra storia”

La forma e il tempo Leoncillo 1958-1968

Parte prima

L'attualità di un artista è sempre un giudizio sull'epoca che lo attualizza, in specie se ha vissuto, com'è il caso di Leoncillo, vicende alterne già punteggiate da tempi gloriosi e altri di marginalità. Il suo successo non è mai casuale o teleguidato, come vorrebbe l'affollato manipolo dei complottisti, per i quali c'è sempre in agguato una cordata di implacabili padroni del mondo (dell'arte) che somiglierebbero a Adolfo Celi in *Agente 007 - Thunderball*. Più o meno gli stessi che in versione politica, a sentire i dietrologi, sequestrarono Aldo Moro fingendosi Brigate rosse. Ma se non ci furono "grandi vecchi" nella nostra storia recente, come non ci sono nell'arte cordate onnipotenti, bensì tutt'al più volenterosi speculatori solo qualche volta all'altezza della speculazione che si prefiggono di fare, qual è stato il processo attraverso cui Leoncillo è tornato prepotentemente alla ribalta? Quali meccanismi del gusto vengono improvvisamente attivati scatenando un unanime coro di plauso?

Leoncillo fu celebrato da tutta la critica del suo tempo: Roberto Longhi lo considerava il maggior scultore italiano del Novecento, Cesare Brandi lo poneva ai vertici del ritrattismo novecentesco, ma dopo la sua morte e sino a tempi recentissimi fu assai trascurato, a parte pochi collezionisti raffinati e un gallerista di vaglia come Fabio Sargentini che mai l'ha perso di vista. Ancora tre anni fa, quando con Massimo Di Carlo si cominciò a progettare questa mostra, se ne parlava ben poco e il suo mercato era residuale. Naturalmente il milieu artistico è abituato ai repêchage fulminei, ma si può anticipare che la scultura di Leoncillo è lontana da altri recuperi recenti, dacché la sua riscoperta non è parte di un più ampio contesto in fase di revival, né insieme a lui o tramite lui è lievitato un qualsivoglia movimento.

Solitario nella profondità del proprio linguaggio, Leoncillo lo è rimasto anche nel contesto che ora lo celebra. Nel suo linguaggio non vi è nulla dell'algebrica sobrietà o dell'esattezza cinetica che ha riconquistato il centro della scena in anni a noi prossimi. Più che purezza della visione, nella sua scultura vi è drammatizzata potenza, perché la sua è arte della solitudine elevata a linguaggio magistrale, supportato da una tecnica che semplicemente gli permette di fare ciò che vuole. Molti giovani artisti ne sono affascinati, ma Leoncillo fu tetragono alle scorciatoie concettuali. L'arte radicale di questi nostri anni può essere diversa in tutto il resto, ma si considera "ambientale" o comunque dialogante. Voglia esserlo con un qualche problema specifico o con l'ambiente più in generale, ritenga, come Marina Abramović, di voler salvare l'anima, o almeno il portafogli, come Jeff Koons, sempre si considera in rapporto stretto con il "sociale", che è il mantra costante della contemporaneità artistica.

Leoncillo estrae le sue sculture ultime dal sociale del proprio tempo, quello con cui aveva mediato negli anni neocubisti per poi considerarli con la tipica riottosità degli incontentabili "dieci anni gettati", e le scaraventa nel non-spazio della solitudine, dove le *Affinità* possono essere solo *patetiche*, il *Tempo è ferito*, il *Corpo è dolente* e di *Grande c'è solo la mutilazione*.

anzi esclusiva e a suo modo ossessiva, al punto che non sono note sculture di Leoncillo, dopo il 1936, altrimenti che in ceramica. I *Suonatori* del 1939 in cera (Spadoni, p. 214, nn. 6, 7), come un commiato dalla lezione di Medardo Rosso, verranno rapidamente trasposti in ceramica. E tuttavia quella materia declinata con colori vivi e smaltati intercettava per suo stesso destino, si potrebbe dire, un mondo di culture immediate e popolari. Così un materiale relegato alla periferia dell'arte entrava in sintonia con un artista coltivatissimo e ambizioso, attento alle più raffinate e audaci tendenze dell'arte a lui contemporanea. Vi entrava dunque come materiale ideologico. Infatti per Leoncillo la scelta della ceramica era anche vissuta come una polemica presa di distanza da quell'intellettualismo che rimproverava al milieu artistico. Ritenersi "ceramista" piuttosto che "artista" marcava per lui una snobistica alterità al contesto cui apparteneva. Sfumava, dietro l'appellativo di "ceramista", l'intellettuale coltivato che sarà sempre, persino scrittore tutt'altro che banale, come dimostrerà nel 1951 con il *Bestiario* illustrato da Fabrizio Clerici, o con il *Piccolo diario*, tra il 1957 e il 1964. Il polemico "sono nient'altro che un ceramista", come soleva affermare, tendeva dunque a marcare una distanza da un ambiente percepito come vacuo e inautentico.

Ora tale "inautenticità" voleva sottolineare la distanza dalla "verità" del conflitto in atto, da quella lotta sociale e politica che l'artista Leoncillo si era rifiutato di assumere nel proprio linguaggio, tenendosi lontano dai compiti neorealisti prescritti da Palmiro Togliatti - Roderigo di Castiglia, ma che restava assolutamente centrale per il comunista Leoncillo, attraverso la rivendicazione della ceramica come la più proletaria tra le tecniche artistiche, dunque tenendola a suo modo prossima al sociale in ebollizione dell'epoca. Nel contesto di polemiche che avrebbero tramortito anche un elefante - figurativo contro astratto, primato del contenuto sulla forma o viceversa... - la ceramica diventava una sorta di alibi per aggirare le prescrizioni estetiche del Partito Comunista Italiano, restando però aderente alla sua natura proletaria e alla sua linea politica. Una vis polemica tanto più marcata e in fondo non troppo rischiosa, in quanto Leoncillo era a tutti gli effetti un artista di successo e, diversamente dai "veri ceramisti" con un passato da garzoni di bottega e con un futuro di velleitaria scalata estetica quasi sempre disattesa, veniva unanimemente riconosciuto come uno dei protagonisti dell'arte italiana del suo tempo. Egli non sfugge all'antintellettualismo di molti intellettuali coltivati, che a partire dalle avanguardie storiche non conosce quasi pause. Vi sono fotografie che parlano più di tante chiacchiere, e tra queste metterei senz'altro un gustoso duetto con Renato Guttuso, dove l'apostolo del realismo al culmine del successo sembra quasi intimidito dall'aria di sufficienza di un osteggiante e quasi irridente Leoncillo. In un altro duetto, questa volta con Lucio Fontana (in realtà un trio, con sullo sfondo uno sfuggente Enrico Crispolti quasi a mo' di arbitro), i due artisti sembrano quasi pronti a passare alle vie di fatto... ma in un duello che si annuncia alla pari.

La svolta del 1958

Per chi aveva fatto della ceramica un mezzo di coerenza stilistica non vi erano di fatto scorciatoie. Non più distratto dalle cangianti sembianze di un mondo in accelerata trasformazione, senza ormai alcun bisogno di giustificarsi, ma solo di misurarsi con committenti e partiti, Leoncillo mette in

Neocubismo

Con la fine della guerra s'impone anche per Leoncillo la necessità di mettere il proprio linguaggio "al passo con l'Europa": non a caso nel 1947 aderisce al Fronte Nuovo delle Arti. Quello della stagione neocubista è un continuo tentativo di forzarne le spigolose

griglie e i limiti linguistici. Il modellato è ancora veemente e nervoso, ma entra in gioco un certo dinamismo spaziale, mentre i colori si distendono su superfici più larghe. Prima della svolta del 1958, lo scultore realizza sontuosi ritratti in ceramica, più legati

tuttavia alla solarità di Matisse che all'aggressività di Picasso. Altri temi ondeggiavano tra la rappresentazione della modernità proletaria (*Centralinista*, *Dattilografista*) e di quella mondana e sofisticata ravvisabile nei ritratti di attrici.

a. *Senza titolo (Donna con bambino)*, 1949, ceramica policroma invetriata. Collezione privata. Evidente è il legame, pur sconvolto dal mélange tra spigolosità neocubista e modellato impulsivo, al tema tradizionale della maternità.

b. *Centralinista*, 1950, ceramica policroma invetriata. Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, dono dell'artista nel 1952 insieme a *Dattilografista*.

c. *Sedia, cappotto, cappello*, 1950, ceramica policroma invetriata. Collezione privata. L'opera, esposta l'anno stesso alla XXV Biennale di Venezia e poi nell'edizione del 1954, testimonia l'interpretazione del genere "natura morta".

d. *Donna che si spoglia*, 1951, ceramica policroma invetriata. Victoria and Albert Museum, Londra. È una delle varianti del soggetto realizzate dalla metà degli anni quaranta.

e. *Penelope*, 1952, ceramica policroma invetriata. Collezione privata (già proprietà Amerigo Terenzi, Roma).

f. *Natura morta con telefono*, 1952, ceramica policroma invetriata. Collezione privata. Il genere "natura morta" qui risente del progresso tecnologico. È scelta per la sezione personale alla XXVII Biennale del 1954.

g. *Il Tevere*, 1952-1953, ceramica policroma invetriata. Collezione privata. (Per cortesia della Galleria del Laocoonte, Roma).

h. *Bombardamento notturno*, 1954, ceramica policroma invetriata. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Acquisto del Ministero della Pubblica Istruzione alla XXVII Biennale di Venezia, 1954.



a



b



c



d



e



f



g



h

alle sculture orizzontali iniziate nel 1958 e protratte sino al 1964, che sembrano porzioni di terra appena arata. Lo "spacco" rimanda alle verticali come il "taglio" in vari altri passi.

Tutti questi appunti mai pubblicati sono pieni di tentativi di fare chiarezza all'interno del proprio lavoro, abbondando in schemi pressoché didattici a suo uso e consumo. Il primo a cercare di orientarsi in un lavoro vulcanico e incessante è dunque l'artista stesso. Anche il fratello Lionello, intellettuale di vaglia che gli fu sempre vicino, riteneva che la finalità di questi manoscritti e persino del ben più formalizzato *Piccolo diario* non fosse la pubblicazione.⁹

La conseguenza non potrà che essere la più logica: le opere sono talmente legate l'una all'altra da un pathos comune e costante che la sola unità organica possibile diventa la mostra in cui verranno tutte esposte. Leoncillo concepisce l'insieme come la sua vera opera. Interi passi riguardano, in forma assai schematizzata, la struttura di una mostra orchestrata come un brano musicale: "una a terra rossa / una in piedi nera / una al muro bianca / [...] che significa 2 varianti / una sul colore / l'altra sul rilievo" (M1 26a).¹⁰ Senza scomodare l'idea di installazione, la mostra viene intesa come un unicum di cui le singole opere costituiscono le parti.¹¹ In tal senso la sala personale alla Biennale di Venezia del 1968 sarà davvero la sua opera finale. Persino più coesa di quanto potesse augurarsi, grazie al paradosso che ce la restituisce oggi attraverso una serie di fotografie in cui i singoli lavori risultano, come monumenti pubblici non ancora inaugurati, come caduti dopo una battaglia, coperti da un panno bianco o da altri rivestimenti di fortuna.¹²

I paragrafi che seguono entrano in merito alle cinque tipologie di base dell'ultimo decennio di attività di Leoncillo: "Gocce rosse", "Verticale", "Orizzontale", "Intermedia", "Bassorilievi".

Sculture con gocce rosse

Costituiscono, questi lavori, un vero e proprio ciclo realizzato tra il 1958 e il 1959, ancora in relazione con la fase immediatamente precedente culminata nella mostra alla Galleria La Tartaruga del 1957, ma già aperto alle novità che marcheranno tutto il decennio di cui ci stiamo occupando, e in particolare al "taglio", che inizia a comparire proprio in alcune di queste opere, mentre in altre, come nelle tre versioni di *Presagio* del 1959, una delle quali in mostra, è presente una superficie liscia ma spianata a mano. Il naturalismo del biennio precedente permane ma arretra, in ragione di un atto che asporta materia viva e dà a questo gruppo di sculture una presenza spaziale più netta e stagliata.

Anticipa questa fase, per la materia magmatica sostanzialmente diversa da quella del biennio precedente, anche una grande scultura di cui, sino a questa mostra, si era persa memoria: un lavoro monumentale approntato per la piazza di un moderno quartiere di Verona progettato dall'architetto Maurizio Sacripanti e terminato all'inizio del 1959. La scultura, distrutta o rimossa, è nota solo grazie ad alcune fotografie. È, peraltro, l'ultima opera pensata per uno spazio pubblico. Evidentemente Leoncillo, sebbene ormai disinteressato a committenze pubbliche, accolse l'invito di Sacripanti, che era tra i suoi migliori amici.

I colori di tutte queste *Sculture con gocce rosse* sono diversi da quelli chiari e luminosi del biennio precedente, tanto che abbondano i neri e i marroni assai scuri, come in una mimesi più

9. Lionello Leonardi è citato a tale proposito in M. Tonelli, *Scrittura come scultura: il "Piccolo diario" di Leoncillo 1957-1964*, in questo volume, pp. 53-54.

10. Probabilmente la mostra in questione era quella all'Attico di Roma del 1962.

11. "L'insieme della sala deve avere lo stesso accordo che è nell'opera. / Io preferisco: accordi bassi e poi lo squillo alto. / per esempio: bianco e grigio: rosso creta e rossiccio: bianco (pensare bene in seguito alle gamme preferite)" (M1 39b).

12. Anche Leoncillo aveva aderito alla contestazione della Biennale del 1968, coprendo dunque tutte le opere della sua sala personale.

*Mostra come opera:
importanza dell'allestimento*

Per Leoncillo l'insieme delle opere allestite in una mostra costituisce di fatto una meta-opera. Tuttavia egli appartiene alla generazione che ancora scolpisce: quella per cui l'opera plastica è in sé conclusa e ha un bisogno relativo dello spazio in cui viene immessa per drenare significati che vadano oltre la

propria immanenza. Parlare di installazione sarebbe dunque incongruo, tuttavia ogni mostra di Leoncillo negli anni sessanta è accuratamente misurata e preparata, e anche in seguito egli imporrà un'attenta regia compositiva. La generazione successiva, in primis Pascali e Kounellis, porrà questioni di

rapporto tra l'opera e lo spazio completamente diverse. Ci si può chiedere però quale ruolo abbia avuto il perfezionismo installativo di Leoncillo sul giovanissimo Fabio Sargentini, che nel 1964 aprirà una nuova galleria in un garage esponendo proprio gli artisti appena menzionati.

a. Galleria L'Attico, Roma, *Opere recenti di Leoncillo*, 17 febbraio - 9 marzo 1962. In primo piano, *San Sebastiano nero*, 1961 e, sullo sfondo, *Affinità patetiche*, 1962. (Archivio Fabio Sargentini Associazione Culturale L'Attico, Roma).

b. La sala personale alla XXXIV Biennale di Venezia del 1968. Leoncillo allestisce *San Sebastiano II* e *Affinità patetiche*, 1962. Sul fondo, a sinistra, *Sommario 1958-68*, 1968. (Foto Ugo Mulas).

c. La mostra curata da Giovanni Carandente in occasione del XII Festival dei Due Mondi, nei Chiostri di San Nicolò a Spoleto, estate 1969. Al centro, *Affinità patetiche*, 1962 e, in secondo piano, *Amanti antichi*, 1965. (Fondo Leoncillo Leonardi, Biblioteca Giovanni Carandente, Spoleto).

d. Retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1979. A sinistra, un dettaglio di *Supplizio azzurro*, 1960; a terra, da sinistra, *Pietà 1945*, 1964, con *Vento rosso*, 1958, e *Ore d'insonnia I*, 1958. (Archivio Bioiconografico, GNAM, Roma).

e-f. *Leoncillo. Sculture bianche e nere*, Fabio Sargentini Associazione Culturale L'Attico, Roma, 1989-1990. *San Sebastiano II* dialoga con *San Sebastiano I*, 1962, sul fondo. Nella foto accanto, sulla sinistra, *Affinità patetiche*, 1962. (Archivio Fabio Sargentini Associazione Culturale L'Attico, Roma).

g. *Tempo ferito I e II*, 1963 nella mostra *Leoncillo. Opere dal 1938 al 1968*, a cura di Giuseppe Appella, Vittorio Rubiu e Fabio Sargentini, a Matera nel 2002. (Per cortesia di Giuseppe Appella).

h. Fonti del Cirunno, 27 giugno 2015. *Affinità patetiche* e *San Sebastiano I e II* nella mostra *Ritorno alle Fonti* a cura di Gianluca Marziani, Fabio Sargentini e Alberto Zanmatti. (Foto Giorgio Crisafi).



“Voglio guardare e dire di me... voglio dire la verità,
ed oggi non vedo altro modo di dirla in modo sicuro
che quello autobiografico: offrire semplicemente la propria
testimonianza; ne facciano poi gli altri quello che credono”

Scrittura come scultura: il “Piccolo diario” di Leoncillo 1957-1964

“Voleva scolpire l’aria, e nella sua parola vaga e al tempo stesso precisa – Leoncillo era anche un letterato – inseguiva quest’idea come si sostiene un aquilone lontano nel cielo, con un filo”.¹

(Cesare Brandi)

“Io credo che uno scrittore debba pensare che tutto gli è stato dato per la sua opera. Quando dico tutto, penso all’umiliazione, alle malattie, all’insuccesso, alla povertà [...]. Insomma, tutto è una sorta di argilla per la sua opera”.²

(Jorge Luis Borges)

“Egli è legato al determinato modo di esposizione della sostanza, in lui stesso immanente, della materia. Infatti l’artista porta immediatamente in sé la materia e quindi la forma per essa appropriata, come l’essenza vera e propria della sua esistenza, che egli non si immagina, ma è lui stesso”.³

(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)

Introduzione

1. C. Brandi, *Leoncillo e Fontana*, in “La Fiera Letteraria”, a. XLIII, n. 38, Roma, 19 settembre 1968, p. 18.

2. J.L. Borges, *Non c’è nessuno allo specchio*, a cura di T. Menegazzi, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 32.

3. G.W.F. Hegel, cit. in G. Agamben, *L’uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milano, 1970, p. 59.

Leoncillo Leonardi non fu “scrittore” nel senso in cui lo furono Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà o Ardengo Soffici (autori, oltre che di trattati tecnici e autobiografie, anche di racconti, veri e propri romanzi, poesie e pièce teatrali), né fu “interventista” a tutto campo come Renato Guttuso, o prolifico come Toti Scialoja che aveva iniziato a comporre poesie all’età di undici anni. Né i suoi sparsi pensieri hanno il piglio programmatico, il rigore teorico o quella pratica ininterrotta della scrittura tipica di scultori quali Umberto Boccioni o Arturo Martini, né il suo stile è letterario in senso classico o d’avanguardia.

Leoncillo ebbe dalla sua, come pochi altri, la cultura del *fare* (e vedremo che questo termine non ha niente di generico in sé) e del *sentire* con tormentata chiarezza quale fosse la verità da perseguire. Di qui allora la sofferenza e l’angoscia spesso chiamate in causa nei suoi scritti, per paura di non riuscire a dirla, quella verità, a dirla tutta, a dirla in tempo, pur avendola ben chiara dentro di sé con tutte le sue contraddizioni.

Senza confidare nel rassicurante supporto di ideologie o idee precostituite e di gruppo – aveva aderito al manifesto della Nuova Secessione Artistica Italiana e poi al Fronte Nuovo delle Arti tra il 1947 e il 1949 – di geometrie del sapere o preconcetti del fare, provò comunque a dare forma a quella verità interiore sia nella scrittura che in scultura, sfrondando da esse, parallelamente e simmetricamente, tutto ciò che non fosse essenziale per raggiungere il suo obiettivo. Potremmo paradossalmente affermare che, proprio perché non aveva conclamato ambizioni letterarie, Leoncillo riuscì meglio di tanti altri “artisti-scrittori” a ricomporre su carta i pensieri più profondi, in modo più conforme cioè a come graffiava, bucava e tagliava effettivamente la creta.

Da *Leoncillo. Piccolo diario* (Pd 24).

una notte densa di dubbio e di ansia (sarà un caso che alcune sue sculture del 1957-1958 portino il titolo *Controluce* o *Luce cruda?*).

Il fatto che Leoncillo attribuisse alla temporalità del "fare" un'importanza fondamentale corre parallelo alla stessa considerazione che ne aveva Heidegger quale struttura fondamentale dell'esserci o dell'essere-per-la-morte, inteso non come mancanza, ma come dimensione originaria dell'esistenza, paragonata in un punto di *Essere e tempo* proprio alla crescita e alla maturazione di un frutto (di Leoncillo ricordiamo il suo paragonare il ritmo dell'esistenza alla crescita di un albero, testimoniato in parole, disegni e sculture).

Non volendo entrare più di tanto nello specifico di questo confronto, Leoncillo è senza dubbio uno degli artisti che meglio potrebbero rappresentare la parte del pensiero di Heidegger legata alla "terra" e al dissidio tra terra e mondo, senza contare che la sua costante preoccupazione per la morte si riaggancia alla "cura per la morte" di Heidegger come consapevolezza necessaria affinché la vita stessa abbia un senso. Questo collegamento culturale farebbe rientrare appieno l'opera di Leoncillo in un clima esistenzialista di cui rappresenterebbe una versione intimista, dolorosa e vitalistica allo stesso tempo. La svolta sopraggiunta negli ultimi dieci anni di lavoro, i più importanti della sua opera, matura infatti in un anno cruciale, il 1957, quando lavora sul tema della morte nel *Monumento ai Caduti di tutte le guerre* di Albissola (Spadoni, p. 247, n. 64), opera capitale che segue di poco un altro monumento, quello della *Partigiana veneta* (Spadoni, p. 245, n. 61), in onore delle donne cadute per la resistenza, inaugurato nel settembre 1957, qualche mese dopo l'importante mostra personale alla Galleria La Tartaruga di Roma.

È così che a partire da un esplicito presagio della fine, ma anche della profondità dell'esistenza e della sua essenza, possiamo concludere scaturisca il pensiero di Leoncillo, almeno per come lo conosciamo dagli scritti. La sua ansia di anticipazione della fine non ha niente di retorico, ma sembra essere la linfa vitale della propria vita e poetica, perché lui stesso credeva che "il desiderio nostro supremo sia quello di conoscere la nostra realtà", tanto da voler "quasi anticipare la mia vecchiaia nell'ansia di sapere" (Pd 26).

Quanto tale pensiero lo assillasse si evince anche da alcune lettere che l'artista scambiò negli anni sessanta con Francesco Arcangeli, critico d'arte che gli fu congeniale rispetto alla poetica di lacerazione e per la sua attenzione alle vicende della materia e a un certo naturalismo coniugato in informale. In una in particolare, datata 12 aprile 1964, lo scultore scrive: "In fondo non voglio altro che esprimere [...] ciò che sono sempre stato, con tutta la fatica della mia vita. Riterrò un successo non essermi smarrito, aver portato in fondo, e aver chiarito con inflessibile fatica i traumi giovanili che avrebbero spezzato ognuno", mentre già il 6 febbraio 1961 si era rivolto così al critico bolognese: "A Roma, tu lo sai, vivo male. Non mi da [*sic*] nulla, neppure qualche vivo dolore, solo mi logora ogni giorno. Qualche volta ho pensato di trasferirmi a Spoleto, qualche volta di andare in America; [...] allora anche pensarci diventa una dispersione inutile e allora penso che per uscire da queste sabbie posso solo ormai diventare più profondo, sempre più vero, per esprimere sempre con più chiarezza ed efficacia il mio caso personale. Allora vorrei più legarmi a ciò che sono e a ciò che ho".¹⁷

17. Le lettere sono conservate nel Fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

1957: un anno cruciale

Il *Piccolo diario* è datato a partire dal 1957, un anno spartiacque per Leoncillo. Il 1° gennaio si dimette dal Partito Comunista, quasi rinnegando l'impegno assunto sino ad allora. Porta a termine due monumenti, per Venezia e Albissola Marina, uno in memoria della *Partigiana veneta*, l'altro dei

Caduti di tutte le guerre. L'artista è consapevole di essere di fronte a una crisi ideologica, tanto più critica se si pensa alla sua partecipazione alla Resistenza e al gruppo del Fronte Nuovo delle Arti; Longhi scriverà di averlo sentito parlare a Radio Londra nel 1944 dal quartiere di San

Lorenzo a Roma. In marzo tiene la sua prima mostra personale alla Galleria La Tartaruga a Roma, che segna la chiusura di una stagione e l'avvio verso una fase "non naturale", come lui stesso dichiara nel testo di presentazione in catalogo.

a. *Partigiana veneta*, 1954-1955, ceramica policroma invetriata. Il monumento, commissionato dall'Istituto per la Storia della Resistenza nelle Tre Venezie, da collocare nei Giardini di Castello a Venezia, è qui nella versione originaria rifiutata dai committenti, riconoscibile per il fazzoletto rosso oggetto di contestazione. Acquistata dal Comune di Venezia nel 1964, l'opera è ora conservata alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna - Ca' Pesaro, Venezia.

b. Versione finale di *Partigiana veneta*, 1956 circa, sulla base in pietra disegnata da Carlo Scarpa, in una fotografia dopo l'inaugurazione, 8 settembre 1957. Rispetto a quella originaria, la grande ceramica si distingue per il fazzoletto al collo di colore più scuro. (Per cortesia di Anna Rita Rubolini Leonardi).

c-d-e. *Monumento ai Caduti di tutte le guerre*, 1956-1957, ceramica policroma invetriata e cemento. Lungomare degli Artisti, Albissola Marina. Su uno dei due lati dell'imponente opera, inaugurata il 5 gennaio 1958, è il lungo fregio raffigurante *I Caduti*. A destra, la sagoma di un soldato ucciso, ripresa di un particolare del fregio. Collezione privata. (Foto Daniele Molajoli). Sotto, *I sopravvissuti* sull'altro lato dell'opera a forma di prua di una nave. (Le due immagini del monumento: per cortesia di Luca Bochicchio. Foto Gianluca Anselmo).

f. Mostra personale alla Galleria La Tartaruga, Roma, dal 4 marzo 1957: si riconoscono, in primo piano al centro, *Cespuglio e*, sul fondo verso sinistra, *Cipressi all'alba*, lavori del 1957.



Gesti a confronto

Il gesto è una delle parole, delle pratiche e delle azioni su cui Leoncillo torna spesso nei suoi scritti. Del resto gran parte delle sue sculture realizzate tra il 1958 e il 1968 esprimono e traducono visibilmente le varie tipologie di interventi che l'artista opera sulla materia: tagli,

strappi, impronte, buchi. A partire dagli anni cinquanta, soprattutto in rapporto alla nascita dell'action painting e dell'informale, l'importanza del gesto per molti artisti è quasi paritaria a quella della forma e dell'opera, che in tutto e per tutto si identifica con l'azione,

ovvero con la transitorietà e la perentorietà di un agire dinamico e irruente che connota il linguaggio di artisti come Burri, Scialoja e Vedova, o con la pratica concettuale di Fontana e Manzoni, quest'ultima non priva di risvolti ironici.

a. Toti Scialoja nello studio di Palazzo Orsini a Roma, 1958. (Foto Giordano Falzoni).

b. Piero Manzoni segue le fasi di realizzazione di *Linea n. 7200* nella stamperia Avis a Herning, 4 luglio 1960. (Foto Ole Bagger).

c. Lucio Fontana termina l'esecuzione di *Concetto spaziale, New York 10* del 1962. Fondazione Lucio Fontana, Milano. (Foto Carlo Cisventi).

d. Emilio Vedova a Berlino nel 1964, nello studio già dello scultore Arno Breker, mentre dipinge gli elementi del ciclo *Absurdes Berliner Tagebuch*, ora alla Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst.

e. Alberto Burri lavora a *Grande plastica* del 1976. (Foto Aurelio Amendola).

f. Leoncillo nel suo studio alla metà degli anni sessanta, impegnato nella realizzazione di una grande scultura. Sullo sfondo si intravede *San Sebastiano nero* del 1961. (Foto Giorgio Casali).



A parte lo svelamento di questo apparente segreto, dal documento emerge un altro aspetto interessante. La prima volta in cui Burri è citato è illuminante per quanto riguarda una lettura perspicace del suo lavoro a confronto con la situazione italiana e con quella di Leoncillo in particolare. Un passaggio che è assente nell'edizione data alle stampe nel 1969: "Sono sicuro che avrei capito subito, il senso che avevo della mia crisi era teso al massimo, a Roma specialmente la moralistica astratta e neorealistica non consentivano altre alternative, solo di essere contro in modo cieco, di resistere. Burri ce l'ha fatta certo, e per questo per me sta molto alto sulla scala, ma ha avuto dalla sua, la possibilità della grande amarezza in cui si è trovato venuto in Italia dal campo di prigionia, noi tutti eravamo invece in Italia per la storia della liberazione costretti a 'credere'; poi lui non è stato consumato da altre esperienze precedenti, in piena maturità, si è trovato 'fresco' nel mondo del dopoguerra. Con questo non voglio diminuire il Suo genio" (Pd 17a).

Tali omissioni derivano probabilmente dall'esclusione, forse per eccesso di zelo, di passaggi considerati troppo "delicati" nel momento in cui si andava a rendere noto uno scritto nel quale artisti ancora viventi all'epoca (Burri sarebbe morto nel 1995, Scialoja nel 1998) venivano non tanto criticati, quanto posti sotto una luce diversa da quella di una semplice apologia, per di più da un collega loro vicino, che li aveva frequentati e aveva avuto modo di rapportarsi proficuamente e dialetticamente con il loro lavoro. Del resto, come vedremo, lo stesso Scialoja annoterà come "L." il nome di Leoncillo nel suo *Giornale di pittura*, almeno nella versione data alle stampe.

Complessivamente, comunque, non sono tanti gli artisti citati da Leoncillo nel corso dei suoi scritti, sia nel *Piccolo diario* che nei fogli di appunti sparsi. Su tutti spicca Burri per numero di citazioni (almeno cinque volte nei fogli di appunti, quattro per esteso e una appuntata in "B.", e due volte nei fogli del *Piccolo diario*), dalle quali si evince che Leoncillo ricordasse discussioni avute con lui durante una serata o ne analizzasse i motivi del successo.

Leoncillo non esprime, come abbiamo visto, critiche negative verso l'amico e collega coetaneo, ma anzi una certa dose di ammirazione per come fosse riuscito a imporre il proprio linguaggio partendo da una situazione diversa dalla sua e per certi versi più libera, per via della sua assenza dall'Italia, recluso in Texas nel campo militare di Hereford come prigioniero di guerra dalla metà del 1943 all'inizio del 1946. Burri era inoltre, in un elenco ideale dei maestri dell'arte moderna, l'artista che più di tutti aveva utilizzato "materie diverse" in pittura e scultura, artificiali o a collage, e che era inoltre in polemica con l'astrattismo. Leoncillo così lo collega al proprio modo di sentire: "Importante è quello che voglio dire che voglio esprimere. E farlo in modo storico. Significa che quello che ho da dire sia giustificato dal mio rapporto con la realtà profonda e sia espresso in modi giustificati dalla realtà che vivo. Insomma Burri era pienamente giusto" (M2 35a).

Dai fogli manoscritti inediti di Leoncillo si evince ulteriormente una frequentazione tra lui e l'artista di Città di Castello, in particolare nei passi in cui il primo riporta considerazioni del

5. Taglio nero, 1959-1960

Terracotta semirefrattaria e smalti,
89,7 × 38,8 × 19,6 cm.
Base di legno 56 × 48,8 × 35,5 cm.
Collezione privata.

Provenienza: Galleria L'Attico, Roma;
collezione privata, Roma; Galleria
De Crescenzo & Viesti, Roma;
Galleria Montrasio Arte, Monza-Milano;
Galleria dello Scudo, Verona.

Esposizioni: Milano, 1960, s.n.p., ripr. lato A
(data 1959), s.n.p., n. 6 (data 1958, misure
95 × 33 × 20 cm) e copertina, ripr. part.
lato A; Roma, 1969, s.n.p., ripr. lato A (data
1959) e s.n.p. (data 1958, misure 95 × 33
× 20 cm); Udine, 2006-2007, p. 150, ripr.
(data 1959, misure 95 × 39 × 22 cm); Milano,
2015, p. 68, n. 14, p. 69, ripr. lato A e p. 103,
n. 14, ripr. lato A (data 1959); New York,
2016 (poi Londra, 2016), p. 19, ripr. part.
lato A, p. 20, ripr. lato B e p. 26, ripr. lato B
(data 1959, misure 90 × 36 × 20 cm).

Bibliografia: Argan, Calvesi, *Leoncillo. Opere
recenti*, 1960, tav. XIII, lato A e tav. XIV,
part. lato A (data 1959, misure 95 × 33 ×
20 cm); *Antologia della critica*, in *Leoncillo.
Mostra antologica*, Spoleto, 1969, tra p. 40
e p. 41, tav. 4 lato A (data 1959); Spadoni,
Leoncillo, 1983, p. 258, n. 85, ripr. lato A e
p. 290, n. 85 (data 1959, misure 95 × 33 ×
20 cm); Canova, *Visione romana. Percorsi
incrociati nell'arte del Novecento*, 2008,
p. 81, n. 15, ripr. (data 1959, misure 95
× 39 × 22 cm).

Nota tecnica

Gli smalti elaborati da Leoncillo offrono
dettagli interessanti sulla ricchezza di effetti
ottenuti in superficie: la materia, in cottura,
si ravviva grazie a focature, ribolliture e ritiri.
A contrasto vengono poi applicati smalti
semilucidi rossi di due diverse tonalità e uno
nero in particolare sulle aree di taglio.



Appunto, 1958, terracotta e smalti
(recto/verso). Collezione privata.

I primi *Tagli* di Leoncillo, in quanto
secche amputazioni di materia, datano
al 1958, quando curiosamente anche
Lucio Fontana, con il gesto che più lo
contraddistingue, avvia la sua serie di
Concetti spaziali i quali, ovviamente, nulla
hanno a che fare con la pratica dell'artista
umbro di incidere la materia. Infatti,
confrontando le due coeve tipologie nei
due artisti, è chiara la differenza tra una
pratica esistenziale, irregolare ed emotiva
della scultura, e una concettuale, chirurgica
e provocatoria dell'arte di Fontana.
Di fatto potremmo ritenere il taglio di
Leoncillo uno sviluppo e un superamento
della semplice incisione su creta che pure
aveva praticato in senso espressionista fino
al 1957. Talvolta, addirittura, il taglio inteso
come amputazione della materia agisce su
entrambi i lati della scultura, e questo non
solo nell'opera in oggetto ma anche in altre
di poco anteriori, come *Appunto* del 1958
(Spadoni, p. 111, nn. 49-49bis).
Comunque sia, tale pratica rimane la cifra
stilistica più utilizzata anche in seguito, come



7. *San Sebastiano bianco*, 1960

Terracotta bianca, ingobbi e smalti,
133,8 × 72,8 × 43,3 cm.
Base di legno 9 × 69,7 × 52,7 cm.
Collezione privata, Roma.

Provenienza: Galleria L'Attico, Roma.

Esposizioni: Venezia, 1960, p. 124, n. 9; Spoleto, 1969, p. 113, n. 65 e tav. 36 (*S. Sebastiano bianco*, data 1962, misure 140 × 50 cm); Verona, 1988, p. 161, ripr. (misure 140 × 60 × 40 cm); Bologna, 1989, p. 122, n. 89 (misure 140 × 60 × 40 cm); New York, 1994-1995 (poi Milano, 1995; Wolfsburg, 1995), non documentato in catalogo, esposto solo a Wolfsburg; Matera, 2002, p. 65, n. 44, ripr. (*S. Sebastiano bianco*, misure 140 × 60 × 40 cm).

Bibliografia: Mo, *Il mercato delle frattaglie*, in "Le Ore", 28 giugno 1960, ripr. (*S. Sebastiano bianco*); *Bibelebonse berg van verf, metaal en steen*, in "Het Parool", 30 luglio 1960, ripr. (*De witte S. Sebastiaan*); Ferrari, *Gli scultori italiani*, in "Il Taccuino delle Arti", luglio-agosto 1960, p. 2, ripr. (*S. Sebastiano bianco*); Argan, Calvesi, *Leoncillo. Opere recenti*, 1960, tav. XXVI (misure 140 × 60 × 45 cm); Barilli, *Coerenza di Leoncillo*, in "Commentari", ottobre-dicembre 1961, tav. C, fig. 4 (*S. Sebastiano bianco*); Spadoni, *Leoncillo*, 1983, p. 132, n. 63 e p. 133, n. 63, ripr. (misure 140 × 60 × 40 cm).

Nota tecnica

L'opera è un esempio della straordinaria perizia tecnica di Leoncillo che progetta effetti di superficie giocando con le trasparenze e i movimenti della materia durante la fusione in cottura. La scultura è modellata in terra bianca. Gli effetti più materici sono ottenuti con l'applicazione di argilla, su cui è steso un ingobbio nero e uno smalto matt schiumoso che crea alveoli durante la cottura. Le parti rivestite da smalto lucido bianco, invece, sono preventivamente trattate con un ingobbio di argilla rossa per impartire alla superficie una maggiore vibrazione cromatica, sfruttando così al meglio le trasparenze dovute ai ritiri di cottura e alle colature.

È l'esemplare più grande di un ciclo iniziato nel 1960, presumibilmente proprio con quest'opera pubblicata nello stesso anno nella monografia edita dai Quaderni dell'Attico. La scultura si caratterizza per una forma compatta a mo' di tronco, aperta da un taglio che ne incide in profondità tutto il corpo centrale. Il rimando al *San Sebastiano* del 1939 (Spadoni, p. 35, n. 5) è dunque diretto; l'impatto drammatico dell'opera mantiene un residuo legame persino con la tradizione iconografica. Laddove, nell'iconografia classica, dallo scultore umbro accentuata già nel 1939 in un abbandono doloroso e patetico, il santo era sottoposto a un lento martirio di ferite provocate da frecce, nel nuovo ciclo un taglio secco e violento apre una forma già piena di escrescenze e aggredita da un modellato veemente. Vi è pienamente dispiegata la maniera centrale dell'ultimo Leoncillo: una materia impacificata e sontuosa, raffinatissima anche nelle pieghe più riposte, tagliata con uno stecco o aperta con un coltello. In alcuni appunti l'artista spoletino distingue tra il taglio operato con uno stecco, che amputa larghe porzioni di materia, e quello effettuato con un coltello, più stretto ma che della materia permette di raggiungerne le viscere: "Si toglie graffiando (Corpo dolente) tagliando (tagli) con il coltello (S. Sebastiano)" (M1 3). Più avanti specifica altri dettagli tecnici: "S. Sebastiano bianco: corpo con pelle lucida ferito per scoprire l'interno opaco bianco. Concrezioni sopra tecnica. Terra bianca. Engobe beige smalto lucido trasparente sopra" (M1 28g). Una ceramica a forma di stella allungata, intitolata *Controluce* e databile al 1957 (Spadoni, p. 257, n. 82), staglia un corpo bianco simile a quello del *San Sebastiano*



Controluce, 1957, terracotta e smalti.
Collezione privata, Roma.
L'opera è illustrata nell'edizione dei Quaderni dell'Attico, 1960.
(Foto Daniele Molajoli).









San Sebastiano, 1959-1960, terracotta ingobbiata e smalti. Collezione privata. (Foto Studio Vandrash, Milano).



Di misure analoghe all'opera ora esposta è il *San Sebastiano bianco*, 1961, terracotta ingobbiata e smalti, che figura nella collezione del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

ora in esame. Tuttavia l'eziologia del taglio secco e profondo nelle opere post 1958 è qui ancora cauta, semmai anticipata dalla tipica cicatrice nera che percorre molti lavori del suo tardo neocubismo e del biennio ultimo-naturalista (1956-1957). In una pagina finora inedita, a proposito dei soggetti ispirati a *San Sebastiano*, Leoncillo evoca la necessità di "creare personaggi" (M1 32a). Considerazione certamente congrua al titolo dell'opera, che la lega a un topos centrale non solo del suo immaginario ma dell'intera storia dell'arte. Ma anche frase che risulta sorprendente se si considera quanto la sua scultura sia ormai refrattaria a qualsiasi rimando anedddotico. Diventa dunque doveroso ricordare la tesi ampiamente trattata nel testo introduttivo in questo stesso volume, e cioè che il taglio apparentemente iconoclasta di Leoncillo in realtà restituisce forme che appartenevano al suo immaginario precedente, quando erano appunto "personaggi". Nelle righe successive di questi appunti inediti lo scultore arriva persino a immaginare, con una ironica leggerezza in lui poco frequente, con chi avrebbero potuto identificarsi i suoi due *San Sebastiano* diversi solo nel colore. Dove l'esemplare in nero viene infatti riferito a un "vecchio santo bruciato" (cfr. cat. n. 9), questo in bianco rimanda a un "innocente ferito" (M1 32a). Entrambi, il "santo bruciato" e l'"innocente ferito", sono evocazioni martirologiche non meno di quel *San Sebastiano* che tutte le riassume. Il soggetto del *San Sebastiano bianco*, più del nero, è replicato in alcune varianti di dimensioni analoghe a quelle dell'opera ora in esame, ma anche in altre di piccolo e medio formato, nonché in numerose tecniche miste su carta. Due sculture simili a quella in oggetto, leggermente più basse, sono conservate alla Galleria Nazionale



Variante di medie dimensioni eseguita nel 1960 in terracotta ingobbiata e smalti. Collezione privata. (Foto Studio Vandrash, Milano).



13. *Tempo ferito II*, 1963

Terracotta semirefrattaria e smalti,
173,4 × 75,6 × 39,8 cm.
Base di legno 9 × 50 × 50 cm.
Collezione privata, Roma.
Firma impressa a timbro al retro in basso
a sinistra *Leoncillo*.

Provenienza: Galleria L'Attico, Roma.

Esposizioni: Roma, 1965; New York, 1965,
n. 10, ripr. (*Tempo ferito*, data 1964);
Gubbio, 1968, s.n.p., ripr. (*Tempo ferito*,
data 1964); Spoleto, 1969, tra p. 60 e p. 61,
tav. 7 e p. 113, n. 72 (*Tempo ferito*, misure
180 × 25 cm); Venezia, 1972, p. 5, n. 29
(*Tempo ferito*); Roma, 1982, s.n.p., n. 3, ripr.
(misure 180 × 80 × 35 cm); Matera, 2002,
p. 76, n. 57, ripr. (*Tempo ferito I*, misure
175 × 78 × 45 cm); Spoleto, 2008, pp. 50, 52,
ripr. e p. 73 (misure 180 × 80 × 45 cm);
Montelupo Fiorentino, 2016, pp. 33-34,
68, ripr. (misure 180 × 80 × 45 cm) e
inoltre p. 68, ripr. (*Tempo ferito I*, misure
175 × 78 × 45 cm).

Bibliografia: Venturoli, *Un maestro informale
e un neo-dada*, in "Le Ore", 10 giugno
1965, p. 74, ripr. (*Tempo ferito*); Spadoni,
Leoncillo, 1983, p. 166, n. 85 e p. 167, n. 85,
ripr. e copertina (*Tempo ferito I*, misure
175 × 78 × 45 cm).

Nota tecnica

Leoncillo usa per lo sviluppo della scultura
una terra semirefrattaria rossa su cui
applica elementi modellati in argilla nera.
Smalti schiumosi in blu e lucidi in nero
impartiscono ritmo cromatico all'opera.

Presentata per la prima volta nelle due
mostre del 1965 alla Galleria Odyssea,
prima a Roma e poi a New York dove
è immortalata da memorabili scatti di
Ugo Mulas, l'opera figura in seguito
alla Biennale di Venezia del 1972 e
successivamente in varie altre rassegne.

Assai simile a *Tempo ferito I* dello
stesso 1963 (Spadoni, p. 169, n. 86,
erroneamente indicato come *Tempo ferito
II*; ugualmente la scultura ora in esame è
riprodotta in Spadoni, p. 167 n. 85 con il
titolo invertito rispetto alla riproduzione
dell'altra versione prima citata), l'opera
è anticipata da due lavori del 1961 molto
simili per struttura compositiva, anch'essi
di grandi dimensioni, quali *Incontro antico*
(Spadoni, p. 149, n. 73) e *San Sebastiano
nero* (Spadoni, p. 147, n. 72).

Tempo ferito II si distingue da *Tempo ferito
I* per un modellato più convulso lungo tutto
l'asse centrale non rivestito da applicazioni
di materia più scura. È tipica dell'ultima
fase di Leoncillo la replica pressoché
identica di una stessa scultura anche nella
grande dimensione, al punto che non vi
è quasi alcun lavoro che non possieda un
suo inquietante doppio, un gemello da
cui si distingue spesso a fatica. Assodata
l'assenza di calchi o di altri mezzi meccanici
di riproduzione, nonché la complessità
"barocca" di ogni opera, tale identità risulta
sorprendente sotto ogni aspetto.

Tempo ferito è insieme alla *Pietà* il
soggetto più estesamente commentato nel
Piccolo diario: "Ho cominciato 'Tempo
ferito'; forse chiamerò così questa scultura.
Giorni uguali, uno accanto all'altro.
Giorni diversi, distesi, fitti: quattro cinque
sei, poi uno grande (infatti c'è ogni tanto
un giorno più grande). Si accumulano,
fanno un tempo, un ritmo fitto uguale-
disuguale. In mezzo una grande crepa
che entra e si perde in essi. Come un



Da una foto nell'archivio dell'artista:
Incontro antico, 1961, terracotta e smalti.
Collezione privata. È una delle opere
con cui Leoncillo vince nello stesso anno
la Targa d'Oro al Premio Morgan's Paint
a Rimini.



maggiormente intrigato da quella che veniva allora chiamata "art nègre".

Con l'eccezione di Giovanni Pisano, cui lo lega la medesima drammatizzazione della forma, Leoncillo non ha mai mostrato soverchio interesse neppure per la scultura medievale, sebbene Spoleto e la sua area siano ricche di importanti cicli scultorei romanici e altomedievali. Alcuni tra i suoi primi disegni, riferibili all'inizio degli anni quaranta, si cimentano invece con maestri quali Donatello e Michelangelo. Se per Leoncillo si dovesse tracciare una linea ideale di filiazione, non potrebbe che essere quella Pisano-Donatello-Michelangelo-Bernini-Medardo, sospesa tra la drammatizzazione della forma e l'impulsività del modellato. L'impostazione dell'opera richiama alcuni crocifissi gotici di origine centroeuropea e catalana, ma soprattutto, spunti iconografici ricorrenti nell'amato Giovanni Pisano; si pensi, in particolare, al pulpito per la chiesa di Sant'Andrea a Pistoia. Il termine "tempo" ricorre non solo nell'opera ma anche negli scritti dell'ultima stagione di Leoncillo, quando la sua incombenza arriva a configurarsi concretamente. La percezione del tempo, di cui è intessuta la scultura finale dell'artista umbro, percepibile nei palinsesti di materia, in specie in *Tempo ferito I* e *Tempo ferito II*, rende l'autore particolarmente sensibile a questo tema, che giunge a elaborare un rivestimento irregolare e fratto di "mattoni" ingobbiati che, pur ammantando una parte dell'opera, non impediscono di scoprirne il corpo martoriato da un modellato fitto e gestuale. E.M.



Leoncillo nello studio a Roma in una foto del 1963. In secondo piano sono riconoscibili, al centro, la prima versione di *Partigiana veneta*, 1954-1955 e, sulla destra, *Tempo ferito II*, 1963. (Per cortesia di Anna Rita Rubolini Leonardi).



Giovanni Pisano, dettaglio del pulpito con scena della *Crocifissione*, seconda metà del XIII secolo, marmo. Chiesa di Sant'Andrea, Pistoia. (Foto Scala, Firenze).



