Pascali

Dalle sponde
del Mediterraneo
alla camera magica

de Chirico

Pascali – de Chirico

Dalle sponde del Mediterraneo alla camera magica

Ideazione a cura di:
Francesca Romana Morelli - Emiliano Campaiola

Catalogo a cura di:
Francesca Romana Morelli

Organizzazione:
Emiliano Campaiola

Collaborazione di:
Gaia Mancini

Un ringraziamento particolare a:
Brando Cugia, Carla Maria Ruta Lodolo,
Claudia Lodolo, Maurizio Moriconi

Progetto Grafico:
Maurizio Lepore

Font:
Sole Sans, di Riccardo Olocco e Luciano Perondi (CAST, 2018)

Fotografie:
M3 Studio, Roma

Gennaio 2020

© STUDIO D'ARTE CAMPAIOLA
00187 Roma – Via Margutta 96
Tel. +39 06 85304622
www.campaiola.it
info@campaiola.it

CAMPAIOLA
Studio d'Arte dal 1964

Pascali

Dalle sponde
del Mediterraneo
alla camera magica

de Chirico

Dalle sponde del Mediterraneo alla camera magica
di Francesca Romana Morelli

Dopo l'Informale che mostra un atteggiamento ambivalente nei confronti della propria tradizione recente, le nuove generazioni ritornano con spirito vitale ai due movimenti più importanti dell'inizio del Novecento: la Metafisica e il Futurismo, dove rinvengono le radici della loro arte, e un universo di immagini, temi, efficaci modalità linguistiche.
Pino Pascali è molto vicino a Giorgio de Chirico, non soltanto quello della fase Metafisica ma anche degli sviluppi successivi della sua lunga ricerca. Entrambi i due artisti sono nati e sono cresciuti sulle sponde del Mediterraneo, introiettando quelli che sono elementi fondanti della cultura classica. Nel film «SKMP²» girato da Luca Maria Patella (1968) nel mare di Anzio, Pascali bacia la riproduzione di una testa classica («*un'anima Afrodite, (...) che ancora non ha preso corpo completandosi*» la definirà Patella) e poi l'affonda. Nel 1919 sulla rivista «Valori plastici» Alberto Savinio spiega la posizione e il significato della pittura del fratello Giorgio de Chirico nello scritto «*Anadioménon*»: «*La pienezza rappresentativa della necessità spirituale nei suoi limiti plastici, è, nel complesso, la definizione della forma definitiva cui giunge l'arte nello spaziamento del suo periodo classico. La spettralità è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo dell'arte*».
Anadioménon è una realtà ignota, novella Venere suscitata da un mondo in continuo e misterioso travaglio come il mare. Fantasmico è l'istante in cui l'uomo scopre questa realtà inquietante, da cui scaturisce una visione chiara e profonda della realtà e di conseguenza *l'ironia,* componente fondamentale dell'opera dechirichiana, ma anche della maggior parte del lavoro di Pascali, che attua un percorso di ritorno verso quelle spiagge dove nacque la primitiva civiltà.
Sono molteplici i fili che legano la ricerca dei due artisti, tenendo presente che Giorgio de Chirico è pienamente attivo e tuonante verso «l'arte modernista» negli anni Sessanta, quando Pascali sostanzia il corso fecondo della sua ricerca.
Il focus su questo ideale rapporto tra Pino Pascali e Giorgio de Chirico vede dialogare le opere dei due artisti, mettendo in campo, in un veggente sfasamento spaziale e temporale, anche tematiche come il gioco, l'infanzia, la natura da cui è estratta l'essenza più profonda e moderna, la rivisitazione del passato e dello straniamento di simboli della cultura e del loro presente.

«Siamo nati qui e abbiamo quel patrimonio d'immagini, ma proprio per vincere queste immagini dobbiamo vederle freddamente e proprio fisicamente per quello che sono e verificare che possibilità hanno per poter esistere ancora.
Se questa possibilità è una finzione uno accetta la finzione, se queste cose sono vecchie, trapassate, non appartengono più alla nostra storia, uno non le può prendere più sul serio, capisci, e credere a dei problemi di civiltà mediterranea ecc. Io praticamente per sentirmi uno scultore devo fare delle finte sculture».

Pino Pascali, 1967

Pascali

Pino Pascali
Ready Made '800 - Pulcinella, 1963
pittura su acetato in cornice ovale nera originale, cm. 27,5x22,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali, Io cerco di fare ciò che amo fare*» catalogo mostra a cura di Massimo Bignardi, Museo FRaC, Baronissi, 2019, ill. a colori.

Queste opere, due cornici nere ovali che racchiudono la maschera di Pulcinella, apparentemente quanto di più banale si può trovare nel repertorio popolare italiano, a ben vedere rivelano una mirata scelta del soggetto, una tecnica raffinata ed essenziale e un distillato *ésprit d'ironie*. I due soggetti sono stati creati dall'artista per un fotogramma della pubblicità animata per le Ferrovie dello Stato nata al fianco di Sandro Lodolo e della Massimo Saraceni Cinematografica. I due Pulcinella realizzati ognuno su un foglio di acetato appaiono nel fotogramma sovrapposti e manipolati, come a suggerire le tipiche movenze della maschera. Subito dopo il talento divorante, onnivoro di Pascali si appropria dei panni della maschera, allo stesso modo di un supereroe dei fumetti che da uomo della strada diventa in un battibaleno Superman, l'Uomo Ragno, dando vita a delle performance per la pubblicità e agli innumerevoli happening con le sue opere-giocattolo: le «Armi» la «Vedova blu» «I ruderi» «32 mq di mare circa» fino al film «SKMP^2».

Pino Pascali, un fotogramma con Pulcinella per la pubblicità delle Ferrovie dello Stato

Nei primi anni Sessanta, a differenza di Mario Schifano, che brucia le tappe, giungendo a stringere un contratto con Ileana Sonnabend, che sta avviando la sua nuova galleria di Parigi, Pascali preferisce rimanere per ora fuori dalle scene artistiche, anche se fonti autorevoli sostengono che la gallerista e il critico militante Pierre Restany gli fanno visita nello studio. Il giovane artista è assorto in sperimentazioni su materiali, anche di natura industriale, oggetti d'uso comune, compreso il conseguente superamento del colore naturale. Crea e distrugge, mettendo a fuoco una sua posizione rispetto al Neodadaismo, al Nouveaux Réalisme e alla Pop Art. Sono gli amici, come Jannis Kounellis a conservare la memoria dei lavori 'effimeri' di questa fase dell'artista. Nel frattempo porta avanti la sua attività di grafico pubblicitario e il suo proteiforme e inarrestabile talento creativo lo porta a creare lavori per la televisione. Intorno al 1964 si verifica, ricorda Sandro Pinto (Roma 2005) «*un momento di massima osmosi fra i due livelli di attività di Pascali (...).* Il muro del sonno, Il muro di pietre, Il teatrino *(con relativi personaggi) nascono da spunti elaborati prima nella pubblicità*». L'artista prende immediatamente coscienza del nuovo immaginario collettivo che la tivvù può liberare in un popolo di spettatori e forse questa esperienza lo aiuta anche a inoltrarsi sulla strada che, piano piano lo porterà a dare forma al suo mondo poverista.

Questa fotografia e le due seguenti «Teatrino per marionette» e «Statua di Pulcinella» sono state scattate da Pino Pascali per la realizzazione della pubblicità Cirio, Napoli, 1964

In una società italiana, ora colonizzata dai miti dell'America, conosciuti soltanto attraverso i soldati che hanno combattuto il nazi-fascismo, il ci-

Pino Pascali
Ready Made '800 - Pulcinella, 1963
pittura su acetato in cornice ovale nera originale, cm. 24x20,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali, Io cerco di fare ciò che amo fare*» catalogo mostra a cura di Massimo Bignardi, Museo FRaC, Baronissi, 2019, ill. a colori.

---

nema, le riviste e i fumetti (emblematica l'esilarante satira di costume «*Un americano a Roma*» 1954, interpretata dal giovane Sordi), Pascali armato di un' affilata e chiaroveggente lucidità recupera un antico e nobile mondo vernacolare, che è nelle sue radici culturali e nella sua storia vissuta sulle sponde dell'antico Mediterraneo. Nel Settecento a Napoli al personaggio di Pulcinella è destinato il teatro San Carlino, dove recita il più famoso dei Pulcinella partenopei, Antonio Petito. Negli anni Sessanta del Novecento nelle strade o nei parchi pubblici, come sul Gianicolo a Roma, c'è il teatrino dei burattini con Pulcinella che incarna l'antieroe ribelle e irriverente, archetipo di vitalità, che supera le contrarietà dell'esistenza e i nemici più improbabili.

Pino Pascali interpreta Pulcinella in apertura della pubblicità della società di conserve alimentari Cirio

Non è forse inutile ricordare che Giorgio de Chirico dal dopoguerra si è stabilito a Roma nella storica dimora di Piazza di Spagna, dove dipinge nel suo nuovo stile neobarocco e tuona contro la pittura modernista, soffia sulle acque agitate della giovane avanguardia romana, che risucchia la sua lezione Metafisica all'interno della loro arte. Nelle gallerie del Tridente, ma soprattutto a la Barcaccia di Ettore e Antonio Russo in Piazza di Spagna, il Grande Metafisico esibisce autoritratti travestito in modo plateale, ribadendo in modo provocatorio la sapienza tecnica della sua pittura a olio e la sua immaginazione potente (ma il suo sguardo chiaroveggente è sempre fisso sul nicciano Eterno Ritorno).

Il catalogo della mostra di Giorgio de Chirico al circolo della Stampa, Roma 1960. In copertina «Autoritratto intero in costume del '600» 1959

Lo si può ammirare travestito da gentiluomo antico, con tanto di abito in broccato rosso e cappello piumato, in posa in un bel giardino all'italiana, oppure a mezzobusto con indosso una lucida corazza o con antichi abiti civili nobilitato dalla vicinanza di un gesso della testa di Minerva.

Pino Pascali
Minotauri, 1962-64
tecnica mista su carta, cm. 28x22

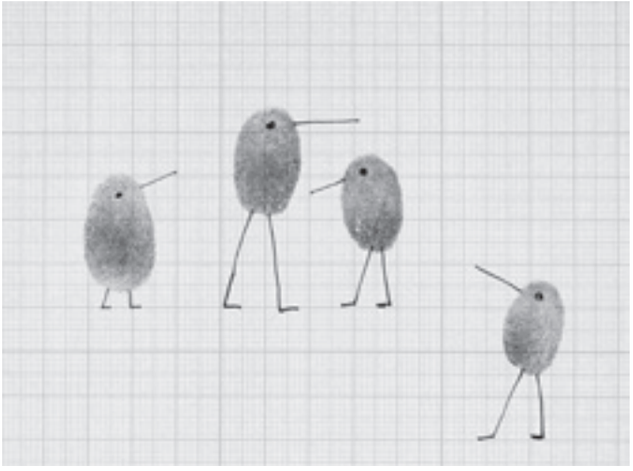
provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pascali. Disegni per la pubblicità*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Galleria Emme Otto, Roma 2008, n. 10, p.58, ill. a col. (con uno scritto di M. Calvesi, interviste a S. Lodolo, V. Rubiu, M. Giusti, quest'ultimo è autore di un regesto «*Per una filmografia di Pino Pascali*»).

Un'opera pubblicitaria di Pino Pascali per la televisione o per il circuito delle sale cinematografiche non sempre è riconducibile a una precisa lavorazione. L'artista generava una grande mole di lavoro per ogni soggetto, continuando la ricerca spesso oltre la lavorazione finita,

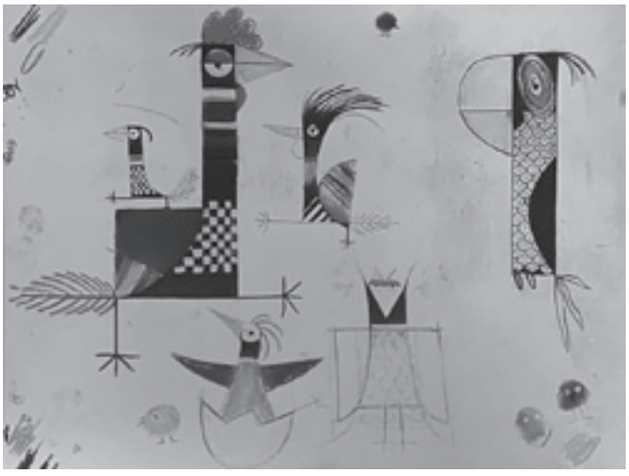
Pascali bacia la testa classica in una sequenza del Film «SKMP^2»

precisa Sandro Lodolo proprietario dello studio pubblicitario Lodolofilm, regista e autore di famose sigle televisive, che ebbe un lungo rapporto di collaborazione con Pascali. Inoltre sono andati perduti o non sono stati ancora ritrovati diversi materiali filmati come ha riscontrato Marco Giusti fin dalle prime ricerche negli archivi Rai e Sipra per costruire il video «*Pascali o la trasformazione del serpente*» con immagini delle pubblicità televisive pascaliane, presentato in diverse occasioni, tra cui la Biennale di Venezia del 1993.
Esposto nel 2008 nella monografica curata da Daniela Ferraria (responsabile anche della mostra alla Biennale veneziana del 1993), «*Minotauri*» è incluso tra gli studi pascaliani per la sigla «Intermezzo» il programma pubblicitario serale del secondo canale Rai. Per questo 'Carosello' la Rai richiese espressamente disegni animati; la sigla di apertura e il codino di chiusura dovevano rimanevano sempre gli stessi, invece lo svolgimento centrale, tra una pubblicità e l'altra, sarebbe cambiato ogni giorno. Pascali pensò a tanti personaggi, documenta Claudia Lodolo (2012): Sherlock Holmes, Zorro, i tre Moschettieri (Pascali suggerì di mutare il loro nome in Moshettoggi), ma anche personaggi di sua invenzione. Per la parte centrale del 'Carosello' furono ideate delle anacronistiche gag, per esempio un Orso che colpisce un gong che va in pezzi invece di suonare oppure a vibrare è l'orso o il batocchio, ma anche i «*Postero's*», geometrici personaggi del futuro. Fu ideata anche un'animazione astratta fatta con segni gestuali o macchie.
Questi Minotauri metà Tori e metà uomini con tanto di colletto bianco inamidato, cravatta, giacca in tweed e pantaloni, è come se fossero stati spogliati della loro natura mostruosa e oscura per essere trasformati in uomini – sociali ed essere ricollocati nel labirinto della 'vita moderna'. Per i tre Minotauri è una trasformazione (e per questo prossimi al performante «Toro trasformista» inventato da Pascali per l'Algida) davvero mostruosa,



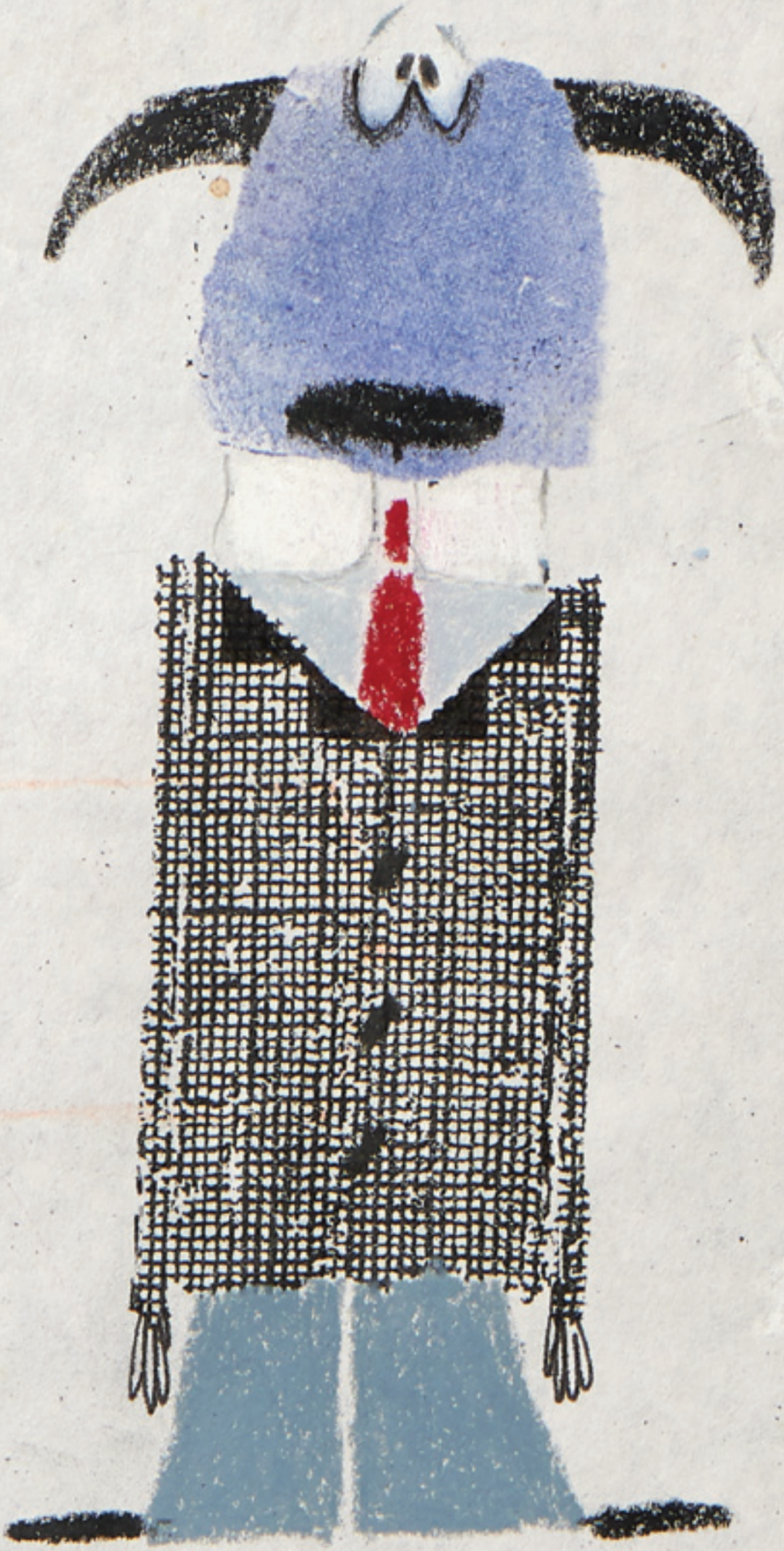
Un fingerprint di Saul Steinberg «Untitled» (1951), Collezione privata

che li rende inermi, disorientati e li fa sentire profondamente a disagio. Nel concepire questi buffi e teneri mostri, chissà se su Pascali abbia fatto leva il bisogno di cambiare il suo 'guardaroba' nei passaggi di stagione, rivendendolo ai suoi colleghi dell'Accademia, sia i capi usati acquistati a Porta Portese, che indossava abitualmente, sia quelli nuovi, acquistati più facilmente dal padre? Arrivava a via Ripetta a bordo della sua vecchia Alfa Sport, colma di capi della stagione passata e iniziava a venderli, una delle tante pratiche alla base del suo ritornello. «*Io son come un serpente/ ogni anno cambio pelle. / La mia pelle non la butto/ ma con essa faccio tutto. / Quel che ho fatto di recente/ già da tempo mi repelle*». Inoltre, un performer della sua caratura conosceva bene le potenzialità di un 'abito': dalle svariate divise da soldato all'arcaica veste di agricoltore nelle sue storiche azioni.
Infine, nella loro solida e raffinata concezione formale i «Minotauri» sembrano rimandare alla grafica di Saul Steinberg per le sue forme semplici, il tratto nitido, che comunicano intelligenza ed ironia.



Pino Pascali «Uccelli» 1963, tecnica mista su carta, cm. 22x28

Pino Pascali «Ruota della fortuna » 1963, tecnica mista su acetato e carta, cm. 25,1x30,5



Pino Pascali
Orsi, 1963
tecnica mista su cartoncino, cm. 30x24,5

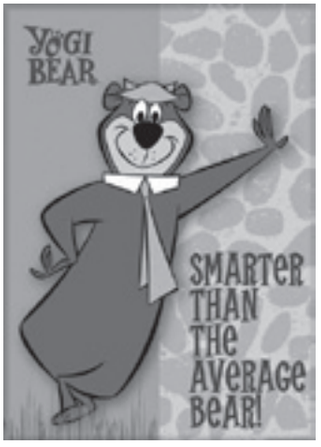
provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali, Io cerco di fare ciò che amo fare*» catalogo mostra a cura di Massimo Bignardi, Museo FRaC, Baronissi 2019, p. 53, ill. a colori.

L'opera potrebbe trattarsi quasi certamente di uno studio per la sigla pubblicitaria di "Intermezzo», il ‹Carosello› serale del secondo canale Rai, che richiese espressamente disegni animati, stabilendo che l'apertura e il codino di chiusura rimanessero sempre gli stessi, invece lo svolgimento centrale, tra una pubblicità e l'altra, sarebbe dovuto cambiare ogni giorno (sull'argomento si legga anche la scheda precedente in questo catalogo). Dopo numerosi studi e proposte, tra eroi di avventure televisive, romanzi, fumetti, e animali, Pascali ideò delle gag, tra cui un Orso che colpisce un gong che va in pezzi invece di suonare, oppure a vibrare è l'orso o il batocchio. Sono numerosi gli studi sul personaggio dell'Orso prodotti da Pascali, con tecniche e caratterizzazioni diverse. Una delle fonti d'ispirazione deve essere stata per Pascali la «*TV dei ragazzi*» in onda nella fascia pomeridiana e folta di animali protagonisti di telefilm, dove interagiscono con i bambini attori, tanto per fare qualche esempio le avventure del cane Rin Tin Tin e la fedelissima cagna Lassie, poi le storie di Topo Gigio e altri pupazzi animati e tanti cartoni animati. Rimane mitico il «*Braccobaldo Show*» con gli eroi immaginari dello studio americano Hanna-Barbera, tra cui spicca l'Orso Yoghi, che ruba sempre i deliziosi cestini da pic-nic dei campeggiatori nel parco immaginario di Jellystone. Dotato di notevole ingegno e simpatia, Yoghi alla fine è onesto e disposto a patteggiare con l'avversario di turno o ad allearsi con il Ranger Smith per evitare che il parco venga chiuso a causa delle mire di un imprenditore senza scrupoli. E più in generale le storie di Hanna e Barbera, semplici ed efficaci nella loro concezione grafica, spesso concluse con una grande risata, sono tecnicamente concepite in capitoli che si aprono e si chiudono con dissolvenze per l'inserimento di spot pubblicitari in America, all'epoca un espediente inconcepibile per l'Italia.
Il foglio di carta dove Pascali realizza i suoi Orsi diventa un meraviglioso universo, dove la sua fantasia tesse e trama, costringendo l'Orso a muoversi secondo il suo volere, come Prospero nella «*Tempesta*» di Shakespeare.

Pino Pascali «Orso Pescatore» 1963, tecnica mista su carta assorbente, cm. 22x16

Pino Pascali «Orso» 1964-65, pittura e collage su cartone, cm. 60x45



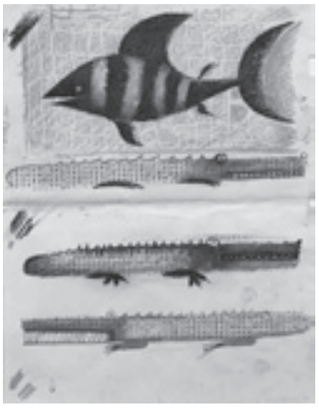
L'Orso Yoghi, mitico protagonista della «TV dei Ragazzi»

Pino Pascali
Animali vari, 1963-64
tecnica mista su carta, cm. 28x22

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Giungla. Opere di Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, Galleria BLUorG, Bari 2011, p. 40, ill. a colori.

Il mare fluisce ininterrottamente nell'opera di Pino Pascali, portando con sé una simbologia che rimanda ai suoi ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza trascorse tra la Puglia e Napoli ma anche al mondo in continuo e misterioso travaglio di dechirichiana memoria, nel quale l'artista penetra fino ad avere una visione chiara e profonda della realtà, e di conseguenza del percorso da compiere con la sua arte, in direzione «di una certa idea semplice della natura, che appartiene a te al tuo mondo al tuo tempo». Il punto di arrivo inverato in breve tempo da Pascali è «l'uomo primitivo, l'uomo che va in giro nudo e si accorge che il sole nasce a destra di quella montagna e termina a sinistra di quell'albero (...) per quell'uomo lì che ha bisogno di bere, e si crea con le mani una forma, proprio in quel momento mentre fa con le mani così, c'è tutta l'energia di volere un qualcosa che ti crei una civiltà». («*Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali*», in «Marcatrè» Milano luglio 1967, pp. 241, 245).

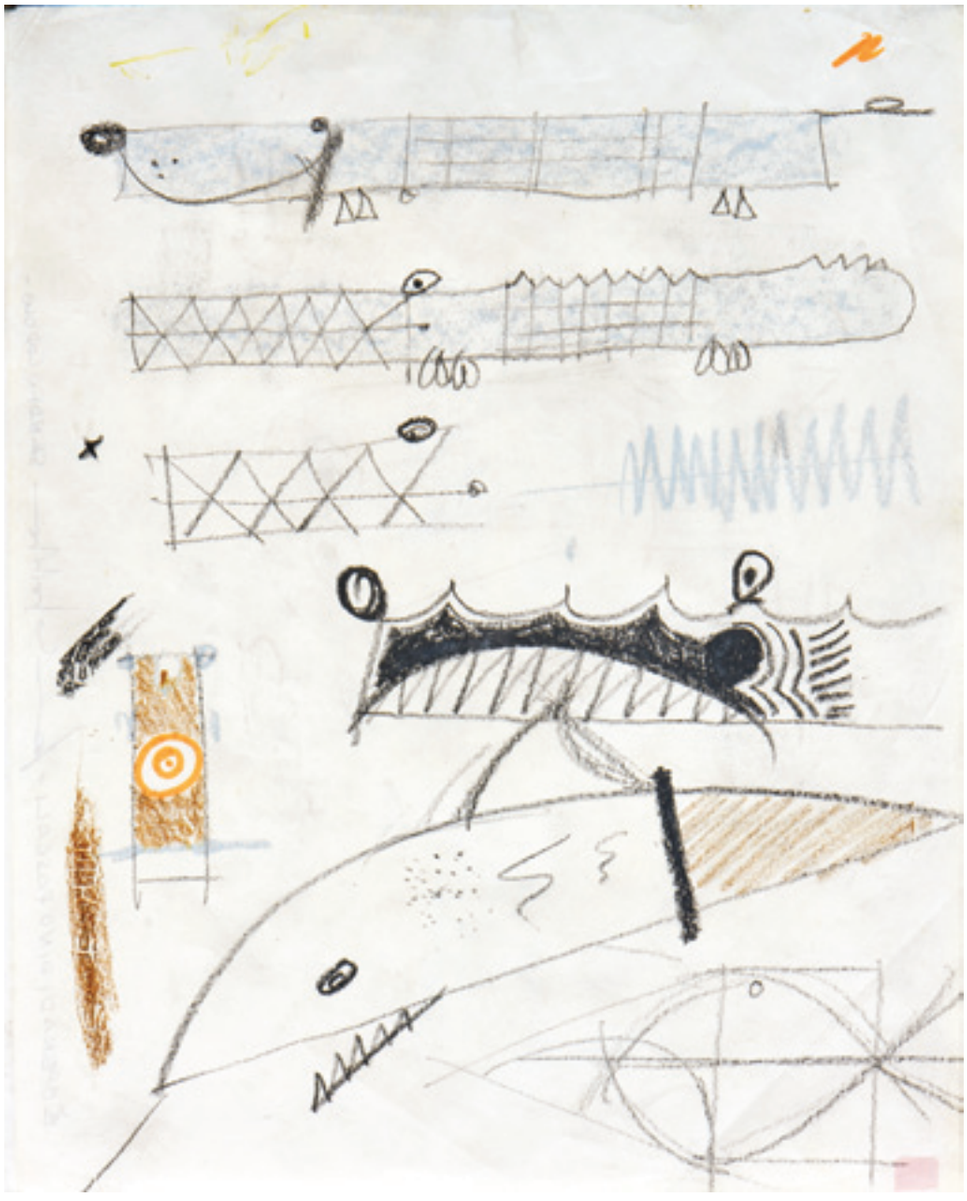


Pino Pascali «Pesce e Coccodrilli» 1964, pastelli a cera su carta, cm. 28x22

Pino Pascali «Squalo» 1964, tecnica mista su carta, cm. 25x35

Questa pagina straordinaria di disegni di pesci, coccodrilli e cani bassotti (che poi assumeranno la forma di un missile) è quel mondo che sente di avere a disposizione Pascali, da cui afferra dei 'pezzi' per potersi costruire un altro mondo ancora: «*Il mondo è fatto come un grande meccano dove uno ha tanti pezzi. Solo non sono dei pezzi tutti uguali, ma tutti differenti e proprio incastrandoli uno nell'altro si crea una possibilità oppure la si scarta, se c'è una possibilità che rientra in un altro spazio di idee che non ci appartiene*». (C. Lonzi, 1967, p.241). Come altri artisti della sua generazione, compresi neodadaisti, astrattisti, artisti pop e ancora prima informali, Pascali cerca di dare «*delle forme al caso*» (Umberto Eco, 1961). Se quegli animali sono utilizzati per lavorazioni pubblicitarie, da lì a poco cominceranno a nascere le 'finte sculture', dalle quali scaturisce una nuova civiltà mediterranea sul cui orizzonte si profila un'intangibile bellezza primordiale. E' l'avverarsi della ricostruzione di un universo pascaliano, che manda in pezzi le pareti della galleria, perché i pesci guizzano fuori da quello spazio, poi rifiutato dai movimenti rivoluzionari sessantotteschi. Toccherà all'amico greco di Pascali, Jannis Kounellis di purificare e rivitalizzare lo spazio della galleria. Nel 1969 nella Galleria L'Attico ricavata in un garage alle porte di Piazza del Popolo, colloca animali viventi, cavalli frementi non casualmente disposti, dando così all'uomo contemporaneo una nuova misura del classicismo nello spazio della sua esistenza ordinaria.

Dal catalogo della mostra a L'Attico «Pascali. Nuove sculture», Roma 1966



Pino Pascali
Rinoceronte e Giraffa, 1964
tecnica mista su carta, cm. 22x28

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pascali. Disegni per la pubblicità*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Galleria Emme Otto, Roma 2008, n. 21, p. 59, ill. a col.; «*Giungla. Opere di Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, Galleria BLUorG, Bari 2011, p.17, p.45, ill. a col.; «*Pino Pascali. L'altro Pascali*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Jacopo Niccolini, Fondazione Pescheria Centro Arti Visive, Pesaro 2012, p. 42, ill. a col.; «*Pino Pascali, Geniale fluidità*» catalogo mostra Galleria Edieuropa, Roma 2018, p. 40, ill. a colori.

Pino Pascali «Rinoceronte» 1964, tecnica mista su acetato e cartoncino, cm. 35x25

Questo disegno con studi di 'forme' del Rinoceronte e della Giraffa è una sorta di antenna che amplifica un'idea seminale di Pino Pascali, un preziosissimo incunabolo che ha in nuce il passato e il punto più distante del suo futuro lavoro. Una modalità esplorativa senza fine di cui scrive Maurizio Fagiolo in «*Rapporto 60*»; nel 1966 il critico militante, prima di chiudere il libro, ha appena potuto vedere la neonata ‹fauna decapitata› nella terrazza dello studio di Pascali a Boccea, alla fine dell'anno esposta da Sargentini a L'Attico: «*(...) ogni gesto si amplifica fino a diventare una mostra. 'Happening' se si vuole, ma un 'happening' che resta là, che continua a vivere, a sfrigolare all'infinito come la miccia d'una bomba inesplosa. Un gesto compiuto, chiuso e archiviato a ogni 'régard', eppure riaperto di continuo nella mente. Tuttavia il fatto nuovo è che Pascali non compie più un gesto ma azzarda il grande gesto, ricerca le leggi e i teoremi dell'atto gratuito, cosciente pero che il monumento è il più grande nemico dell'uomo. Grande, più grande sempre più grande, fino allo scoppio; vero, più vero, sempre più vero, fino al falso. Pascali è il degno continuatore dell'<Eccessivismo>, un movimento poco noto, eccitato in Francia dal Futurismo. Un ready-made ricostruito ma quasi al pantografo. Una espressione sempre più opprimente, un sogno che sempre più prende i contorni dell'incubo*».

Pino Pascali «Giraffa» 1964, intervento pittorico su foto, cm. 24x18

Nel 1964, anno in cui Pascal realizza questo disegno, dà alla luce anche la serie sull'Africa per gli spot di «Radio Telefortuna '65» per la quale crea animali esotici, Zebre, Oranghi, Giraffe e Rinoceronti nella camera oscura dello studio Saraceni-Lodolo: prima seleziona fotografie tipiche e poi vi interviene con effetti materici, in uno scavo della forma fino a creare uno ‹spaesamento› dell'animale rispetto al suo contesto originale, salvando il salvabile di quelle forme, ma nello stesso tempo dando una forte fisicità e presenza alla natura selvaggia degli animali e in particolare al Rinoceronte, che con la sua colossale mole, incarna il mostro dalle forme arcaiche, che ha affascinato tanti artisti, da Dürer a Dalì, fino all'americano Mel Ramos. Anche Eugéne Jonesco, per il suo teatro dell'assurdo è autore della pièce «Rhinoceros» (1959) che racconta di un'epidemia di <rinocerontite> diffusa in una cittadina francese, metafora del conformismo e della resistenza al potere. Nel 1960 il regista teatrale Franco Enriquez con la giovane Compagnia dei Quattro, tra i quali, Glauco Mauri e Valeria Moriconi,

Eugène Jonesco «*Il rinoceronte*», Einaudi, Torino 1960

mette in scena l'opera di Jonesco, una produzione del Tetro Stabile di Napoli, che ha successo in tutta Italia e nell'aprile del 1961 va in scena al Quirino di Roma. Nel 1962 Einaudi pubblica l'opera, tradotta da Giorgio Buridan, nella collana teatrale diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri.
Questo disegno non vive della forza materica della serie sull'Africa, ma impiega un segno pulito e deciso che definisce tutto, che si impossessa delle 'forme' e le rende leggere; insiste sui contorni delle sagome, sperimenta uno spazio negativo sul loro perimetro, cerca di capire come possono funzionare nello spazio quelle forme dai contorni già pronti, il Rinoceronte ribadisce il senso orizzontale della terra, la Giraffa la dimensione verticale del cielo. Pascali taglia dove capisce che bisogna tagliare per creare qualcos'altro, ma non è il taglio del grafico è il taglio dello scultore che serve a portare nel suo cerchio magico dell'arte la forma del reale. In alto a sinistra del foglio, una testa di Rinoceronte che mostra i denti (la metamorfosi di un pescecane pascaliano?); poco sotto e a all'estrema destra altre due teste, una che viene ridisegnata da una linea fluida, che trasforma il corno dell'animale quasi in un segno fallico e che delimita un'altra forma circolare dai colori vivaci, forse memoria dell'opera di Jasper Jhons, l'altra su cui insistono le linee blu e rosse, nette e pulite, che rimandano alla lezione grafica del geniale Saul Basso. Forse nasce dallo stesso geniale creativo il ritmo originato dal segno che insiste su alcuni particolari in modo da spingere l'occhio del riguardante a muoversi da una zona del disegno all'altra.

Robert Rauschenberg e Jasper Jhons nel servizio «*La faccia più giovane della pittura americana*» da «Almanacco Letterario Bompiani 1962»

Pino Pascali
Lucciola, 1964
pastelli a cera e matite su carta, cm. 22x28

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

Questo disegno è un'eccezionale documento della capacità formidabile di Pascali di liberare una vena fantastica e fiabesca. Fa parte dei disegni realizzati dall'artista per il filmato pubblicitario commissionato alla Saraceni e Lodolo cinematografica dall'Industria dolciaria Alberti, produttrice anche del famoso liquore Strega. In realtà l'azienda fino ad allora aveva promosso soprattutto il liquore. Nel 1927 quando inizia la conquista dei mercati esteri commissiona la pubblicità a Fortunato Depero, negli anni del miracolo economico, quando l'azienda viene ammodernata, fa pubblicità in televisione e collega lo Strega alle Olimpiadi del 1960. Intitolato «Un dolce sogno» è destinato al circuito delle sale cinematografiche e per questo realizzato a colori, con una parte di riprese dal vero in cui la voce fuori campo della mamma racconta al bambino una favola per farlo addormentare. Al bambino quando si addormenta, appare il sogno illustrato dai disegni di Pascali, al suo risveglio trova accanto a sé i dolciumi. Per i disegni del sogno Pascali adotta uno stile infantile ed è forse in questa occasione che Sandro Lodolo lo vede «*disegnare con la mano sinistra e a occhi chiusi per ricreare l'ingenuità dei bambini*». Il ricordo di quel momento di lavorazione conserva ancora il senso di profonda meraviglia che gli procura Pascali per il cambiamento operato «*calandosi nel candore di un sogno di bambino. Pino sceglie margherite, farfalle e lumachine alle quali il tratto candido e innocente dà ancora più tenerezza. Usando matite a cera e pastelli, Pino realizzò i disegni per l'animazione ricercando la freschezza del tratto di un bambino*». (S. Lodolo 2006-2007, p.96).

Fortunato Depero, pubblicità per il Liquore Strega

Pino Pascali «Farfalla e Ape – Fantasia infantile» 1964, pastelli a cera su carta, cm. 22x28

Quando all'inizio del Novecento alcuni artisti futuristi, dadaisti, surrealisti, Picasso e Paul Klee attuarono una consapevole regressione allo 'stato d'infanzia', non si accontentarono di studiare aspetti dell'arte infantile o di muoversi negli orizzonti ormai consolidati del Primitivismo, ma realizzarono una piena liberazione della loro parte infantile. Negli anni Sessanta in Italia, Pino Pascali è uno degli artisti che ha saputo sfruttare meglio questa linea di ricerca. Mantenere viva la condizione di verginità intuitiva nella percezione del mondo, significa per lui e la sua arte, rimanere immuni dalla decadenza della civiltà occidentale che sente già iniziata, come altri artisti internazionali. «La Fantasia -riflette nel 1964 Herbert Marcuse in «*Eros e civiltà*»- *ha una funzione d'importanza decisiva nella struttura psichica totale: essa collega gli strati più profondi dell'inconscio con i prodotti più alti della coscienza (arte) il sogno con la realtà; conserva gli archetipi della specie, le idee eterne ma represse della memoria collettiva e individuale, le immagini represse e ostracizzate della libertà... Come processo psichico fondamentale e indipendente, la fantasia ha un proprio valore di verità, che corrisponde a un'esperienza propria, il superamento cioè della realtà umana antagonistica. L'immaginazione tende alla riconciliazione dell'individuo col tutto, del desiderio con la realizzazione, della felicità con la ragione. Mentre quest'armonia è stata relegata nell'utopia dal principio della realtà costituita, la fantasia insiste nell'affermare che essa deve e può diventare reale, che dietro all'illusione sta la vera conoscenza. Le verità dell'immaginazione vengono realizzate per la prima volta quando la fantasia stessa prende forma, quando crea un universo di percezione e comprensione, un universo soggettivo e allo stesso tempo oggettivo. Ciò avviene nell'arte*».

Carnevale, Bari 1952. Pascali travestito da ufficiale delle SS (a destra) e un amico mascherato da finto ufficiale italiano marciano con passo marziale, portando scompiglio tra i passanti, finché non sono fermati dalla Polizia

luciola

Pino Pascali
Maschera africana, 1964
tecnica mista su acetato e cartoncino, cm. 36,5x27,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Buon Compleanno Pino! 70 anni dalla nascita di Pino Pascali*» catalogo mostra, Museo Comunale d'Arte Contemporanea Polignano a Mare, Polignano a Mare 2005; «*Giungla. Opere di Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, Galleria BLUorG, Bari, 2011, p. 23, ill. a colori.

Una fotografia dello studio di Pino Pascali in via Boccea a Roma, datata 1968, blocca l'angolo ordinato e quieto, dove Pascali si immerge per progettare le sue creature. Al centro un tavolo da disegno con tecnigrafo e una lampada attaccata a un filo elettrico proveniente dal soffitto (nel punto in cui dovrebbe essere il lampadario), uno sgabello con il sedile ricoperto di pelo acrilico (simile a quello impiegato nel ciclo «Ricostruzione della natura»); ad angolo, dei ripiani bassi con grandi fogli piegati e rotoli di disegno, tubi portadisegni, scatole, cartelle; a parete, in primo piano due campionari da tappezziere di fibre acriliche, campionari di colori e squadre di ogni tipo appese (geometria spirituale delle sue invenzioni artistiche, con cui Pascali tiene testa alla Minimal Art); nella parete di fondo il «*Progetto per balena*» in scala 1:5 e datato 18 ottobre 1966, nella fila sotto pezzi della serie Africa, tra Zebre e Rinoceronti, ancora sotto, perfettamente allineata con le altre immagini

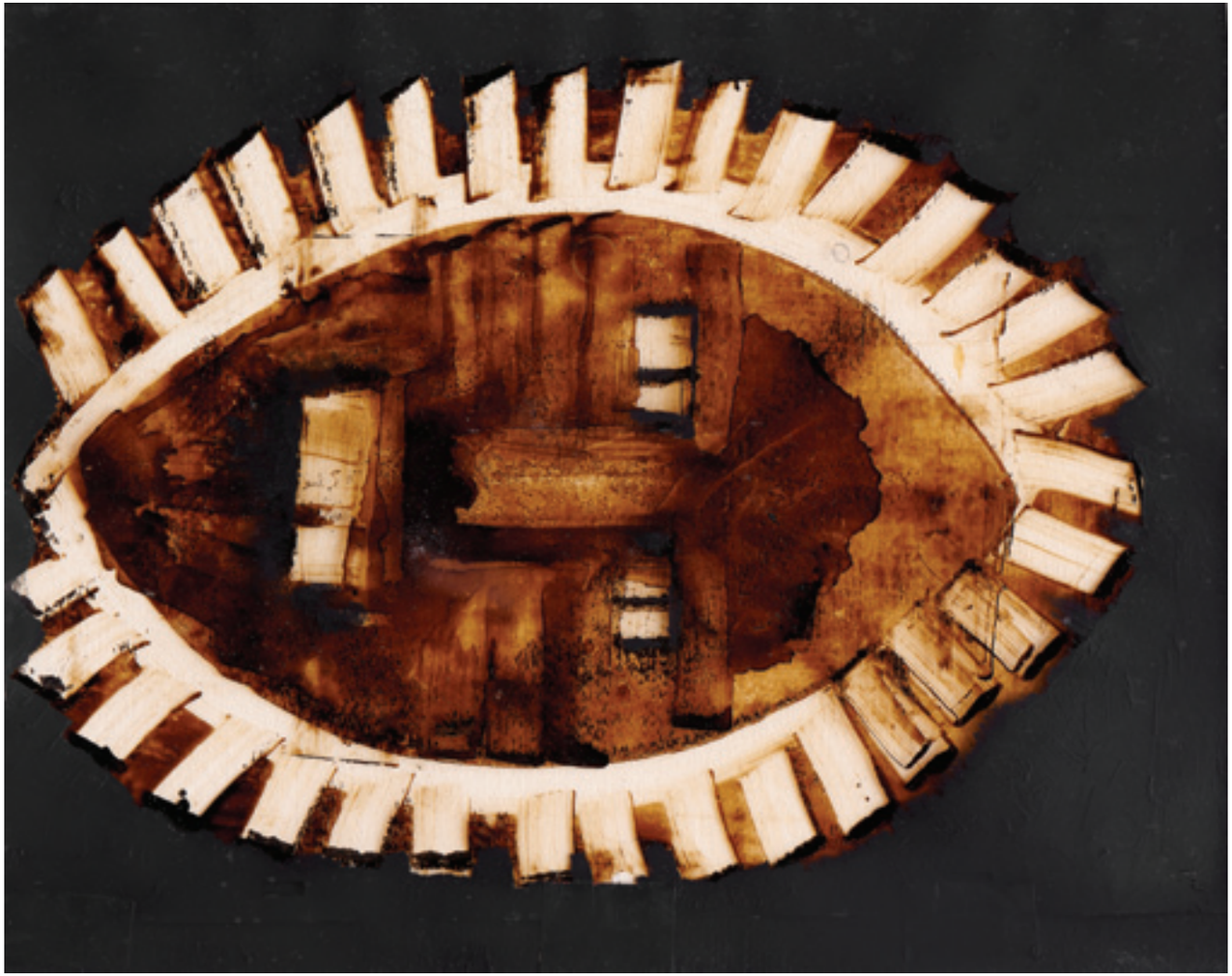
Lo studio di Pino Pascali in via Boccea a Roma (1968). È inquadrato l'ambiente della progettazione con il tavolo da disegno

la foto-opera di «*Cita*» forse la scimmia che Pascali ha con sé, almeno fino a quando ha abitato a Bari, ma anche la scimmia di Pascali sciamano/agricoltore e

Intervento fotografico «*Cita*» appeso nella parete di fondo dello studio di Pascali (1968)

compagna di avventure di Tarzan; ancora più a sinistra un bersaglio per le freccette, il manifesto della personale da Jolas e appoggiati alla parete due scope e un raccoglitore dell'immondizia di metallo e saggina. E' la 'stanza magica' incubatrice di divinità, animali e favole archetipiche, che da una mediterraneità solare e stupefatto vissuta sulle sponde greco-italiche, porta Pascali ad attraversare quello specchio di mare, ad abbandonare la dimensione di uno spazio-tempo che procede verso il futuro il progresso, la maturità, per partire alla conquista del tenebroso continente africano, luogo di potenti e meravigliose forze primordiali, di un procedere *à rebours* verso l'infanzia e i suoi misteri oscuri, la piena maturità del suo essere artista. Alla visione positivista della Storia e della sua civiltà, Pascali oppone un tempo mitico rigenerante, un consapevole e adulto inabissarsi attraverso la memoria ancestrale in una infanzia della

«*Pascali agricoltore*» nella performance alla galleria L'Attico di Fabio Sargentini, Roma 1968



Pino Pascali
Gazzella, 1964
tecnica mista su carta fotografica, cm. 18x23

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Giungla. Opere di Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, Galleria BLUorG, Bari, 2011, p. 13, ill. a colori.

---

civiltà umana e nel contempo anche personale.
La reinvenzione di un mondo primordiale, per Pascali passa anche attraverso queste tre opere che fanno parte di una commissione della Rai, che nel 1964 chiede alla società Lodolo-Saraceni cinematografica quindici spot per Radio Telefortuna '65, che mandati in onda in diverse momenti delle trasmissioni giornaliere, ricordano il rinnovo del canone televisivo. Al progetto lavorano Sandro Lodolo e Pascali, che sceglie il continente africano e il Giappone, spendendo parecchi giorni a reperire il materiale con il suo «*consueto appassionato furore*»

«*L'Arco di Ulisse e attrezzi agricoli*» nella mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1968

che poi realizza in numerose copie nella camera oscura, dove le manipola sbiancando e ritoccando le parti meno significative, infine le ingrandisce e le riproduce con del bitume su acetato. Frutto di questo «*delirio nippo-africano*» è uno strano mondo globalizzato ante-litteram, dove convivono, samurai, maschere tribali, guerrieri africani e un gran numero di animali esotici. Quando Lodolo monta il materiale prodotto da Pascali sull'Africa, si rende conto quel materiale è sufficiente per molti altri spot.
Le tre opere costituiscono una traccia significativa della traiettoria primitivista intrapresa da Pascali. Illuminante quanto dichiara a Carla Lonzi in una rara intervista: "*(...) le sculture dei negri, veramente, i loro oggetti hanno una tale evidenza, una tale forza che mi prendono, mi posseggono. I libri che compro adesso dell'arte sono questi qui. A me ogni oggetto, anche artigianale, qualsiasi cosa facciano che sia autentico, mi fa impazzire molto più di un designer moderno, ti giuro. C'è un abisso spaventoso fra un cucchiaio loro intagliato con l'accetta e in quella maniera con quella decorazione e uno nostro. lo trovo che siano troppo eleganti queste cose industriali, vedi c'è*

Pino Pascali «Scena Rupestre» 1964, tecnica mista su acetato e cartoncino, cm. 17,9x23,9

questo fatto che il disegno è sempre schiavo di un gusto, cioè sul piano del consumo (...). Mi convince molto di più una foglia intrecciata in maniera tale da fare un bicchiere che un bicchiere di cristallo fatto con un certo disegno. Hai voglia. Dalla civiltà di consumo nasce un oggetto, invece i negri quando fanno gli oggetti creano una civiltà, la creano in quel momento, c'è tutta l'intensità dell'uomo che crea il meccanismo, la scienza, crea tutto. La differenza fra la specializzazione di un certo lavoro di gusto e quello che c'è di umano nell'invenzione del mondo, la forza che crea, crea veramente questo piccolo dio nero fatto in una certa maniera, ma in quel momento crea la religione, capisci?» («*Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pasca-*

Pino Pascali
Cacciatore (Rupestre), 1964
tecnica mista su pellicola e cartoncino, cm. 29,2x23

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Giungla. Opere di Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Graziano Menolascina, Galleria BLUorG, Bari, 2011, p. 24, ill. a colori.

---

li» in «Marcatrè» Milano luglio 1967, pp.245).
Queste tre opere, «*Maschera*» «*Gazzella*» e «*Cacciatore (Rupestre*)» rappresentano *in nuce* il ciclo «*Ricostruzione della natura*» che si compirà nel villaggio primitivo concepito pezzo per pezzo da Pascali intorno al 1968. L'uomo cacciatore e la gazzella sembrano essere stati graffiti sulle pareti della caverna da Pascali-cacciatore che si accinge alla caccia con il suo mitico arco fatto di lana d'acciaio. La maschera è quel sottile diaframma indossato dall'uomo primitivo per sostenere rituali sociali durante i quali abitano tra il mondo degli uomini e il mondo degli spiriti che scendono a possederlo, raggiungendo così la condizione di esseri liberi e selvaggi. Nella performance in cui Pascali-agricoltore rivive il ciclo cosmico della morte e della rinascita della natura, un'esperienza più 'veritiera' dell'esperienza ordinaria.

Pino Pascali «Maschera Africana» 1964, tecnica mista su acetato e cartoncino, cm. 28,5x23

Fotogramma di Radio Telefortuna '65 per la campagna pubblicitaria ideata da Pino Pascali e Sandro Lodolo

Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
pittura su acetato e carta velina, cm. 25x30

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali*» 1969, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma (fuori catalogo); «*XLV Biennale Internazionale Arte. Punti Cardinali. Slittamenti*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Venezia 1993, pp. 588-589 (la sezione dedicata a Pino Pascali è curata da Marco Giusti, autore di un testo critico in catalogo, «*Pascali/Serpenti*» e di un video «*Pascali o la trasformazione del serpente*»); «*Pino Pascali*» prefazione in catalogo a cura di Marisa Vescovo, Galleria Peccolo, Livorno 1990, ill. a col.; «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Livia Velani, Museo Castel Sant'Elmo, Napoli 2004, p. 222, ill. a colori.

Questa serie di Samurai è stata realizzata per Radiotelefortuna, la campagna pubblicitaria della Rai che ricordava ai telespettatori il rinnovo annuale del canone televisivo annuale e trasmessa tra la fine del 1964 al 1965.

Copertina del «Radiocorriere TV» del 30 gennaio 1965, con Mariolina Cannuli, una delle signorine 'Buonasera', che pubblicizza Radiotelefortuna 65. Il settimanale ufficiale della Rai dedicato alle informazioni sui programmi televisivi giorno per giorno

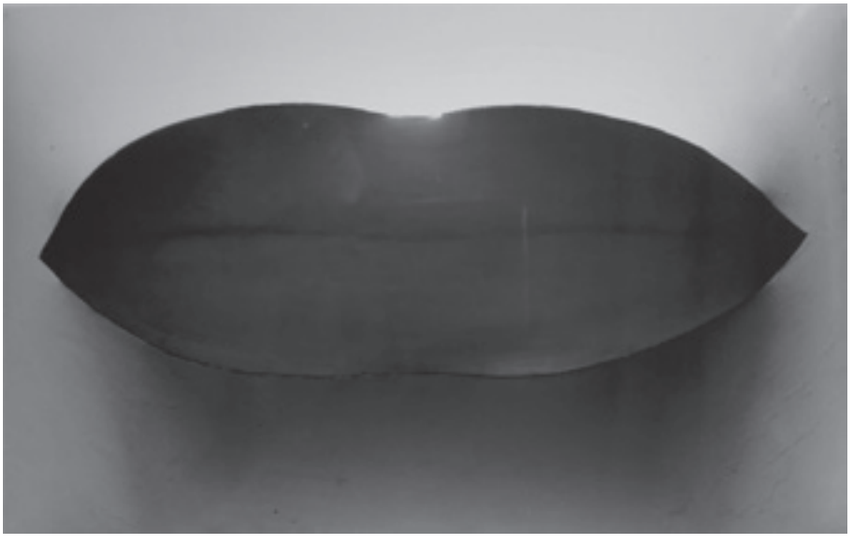
Sono commissionati alla società Lodolo-Saraceni cinematografica quindici spot della durata di 60 secondi, ai quali lavorano Sandro Lodolo e Pino Pascali dall'autunno del 1964 nello studio di via Norcia, tra Cinecittà e le rovine dell'Acquedotto Romano (un luogo tra finzione e memoria ai margini della città...). Il progetto è realizzato tra la vittoria della Pop Art americana alla Biennale di Venezia nell'estate del 1964 e la prima personale di Pascali a La Tartaruga di Plinio de Martiis a Roma al principio del 1965. All'esposizione veneziana giunge la portaerei americana della Pop Art guidata da Leo Castelli e da Ileana Sonnabend, in un terreno preparato a dovere da Alan R. Salomon, direttore del Jewish Museum di New York e commissario della mostra americana nell'esposizione Internazionale. A sbancare in quell'edizione vinta da Rauschenberg, sono, oltre a questo artista, anche Jim Dine, Jasper Johns, Claes Oldenburg Frank Stella e Richard Chamberlain. Gli artisti italiani che si sono attrezzati per avere un lancio Internazionale in quella mostra e che hanno una conoscenza diretta e ripetuta dell'arte americana, non possono che constatare ancora una volta l'egemonia del mercato statunitense messa in atto da parecchio tempo. Nonostante il colpo ricevuto, Plinio de Martiis e i giovani artisti italiani non si lasciano disarmare, anzi continuano sulla propria strada, aperta dai propri padri: i Futuristi, Giorgio de Chirico, e poi da

La pubblicità di Radiotelefortuna '65 nel «Radiocorriere TV» del 30 gennaio 1965

Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
pittura su acetato e carta velina, cm. 25x30

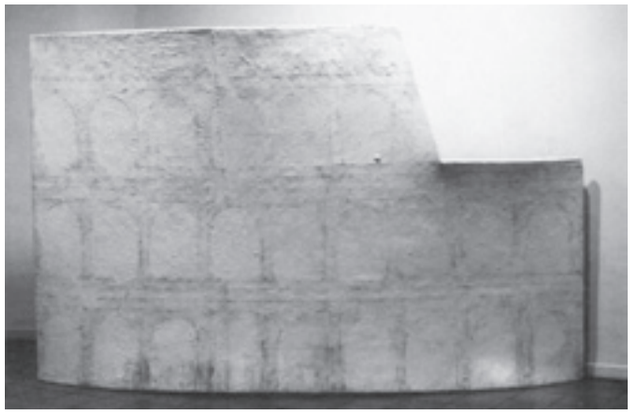
provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali*» 1969, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma (fuori catalogo); «*XLV Biennale Internazionale Arte. Punti Cardinali. Slittamenti*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Venezia 1993, pp. 588-589 (la sezione dedicata a Pino Pascali è curata da Marco Giusti, autore di un testo critico in catalogo, «*Pascali/Serpenti*» e di un video «*Pascali o la trasformazione del serpente*»); «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Anna D'Elia, Edizioni Laterza, Bari, 1983, n.21 pp. 96, 194 ill. b/n; «*Pino Pascali*» prefazione in catalogo a cura di Marisa Vescovo, Galleria Peccolo, Livorno 1990, ill. a col.; «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Livia Velani, Museo Castel Sant'Elmo, Napoli 2004, p. 222, ill. a colori.



Pino Pascali «Labbra» 1964, opera appartenuta a Cesare Vivaldi, che presenta l'artista nella personale del 1965

Fontana, Burri, Capogrossi, Colla e qualcun'altro. L'11 gennaio 1965 La Tartaruga inaugura la prima personale di Pascali con i 'rilievi': «*Ruderi sul prato*» «*Muro di pietra*» «*Colosseo*» «*Grande bacino di donna (Mons Veneris)*» «*Primo piano labbra*» «*Labbra rosse*» opere che mostrano un personale e vitale radicamento nelle avanguardie di primo Novecento, in particolare nella Metafisica per la capacità di isolare particolari, ingrandendoli, eliminando tutto ciò che risulta superfluo a una diretta comunicazione con il pubblico. La mostra è un environment concepito come una sorta di paesaggio urbano di Roma, abitato da antiche memorie, pubblicità ammiccanti, donne e mignotte seducenti: lo spettatore si trova a camminare in una sorta di moderna città barocca che riflette sé stessa, crea delle prospettive visive inesplorate. Bisogna tuttavia considerare anche lo sguardo di Pascali che si è mosso rapido e rapace nell'universo urbano, dove l'artista vive a cavallo della sua motocicletta. Opere che sono dei 'segni', che anche l'amico Kounellis ha prelevato dallo spazio urbano e con i quali ha fecondato la superficie pittorica. Per Pascali è determinante anche l'esperienza televisiva, dove ha potuto rendere ben acuminata la sua capacità di 'bucare lo schermo' per colpire come una freccia l'immaginario dello spettatore ancora giovane. Un concetto limpidamente enucleato da Marco Giusti nel curare la mostra su Pascali alla Biennale di Venezia del 1993, dedicata alla produzione pascaliana per la televisione: «(*...) pochi come lui erano stati in grado di rag-*



Pino Pascali, «Colosseo» 1964, esposto nella personale dell'artista a La Tartaruga (1965)

Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
pittura su acetato e carta velina, cm. 25x30

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali*» 1969, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma (fuori catalogo); «*XLV Biennale Internazionale Arte. Punti Cardinali. Slittamenti*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Venezia 1993, pp. 588-589 (la sezione dedicata a Pino Pascali è curata da Marco Giusti, autore di un testo critico in catalogo, «*Pascali/Serpenti*» e di un video «*Pascali o la trasformazione del serpente*»); «*Pino Pascali*» prefazione in catalogo a cura di Marisa Vescovo, Galleria Peccolo, Livorno, 1990, ill. a col.; «*L'isola di Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a mare 1998, n. 29, p. 87, ill b/n; «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Livia Velani, Museo Castel Sant'Elmo, Napoli 2004, p. 222, ill. a col.; «*Pino Pascali, Il tesoro nascosto*» catalogo mostra Galleria Granelli, Castiglioncello 2015, n.9, ill a colori.

---

giungere così presto tutti i media, di impadronirsene, di giocarci a soldatini, a castelli di sabbia, secondo le sue regole artistiche, i suoi procedimenti rituali. Forse Pascali era troppo avanti rispetto al suo tempo, forse faceva con naturalezza incredibile quello che altri avrebbero fatto con fatica e eccesso di evidenza artistica alta. Ma le piccole opere di Pascali, le sue fotografie, il suo filmato vestito da pazzariello, le sue mille varianti di Pulcinella, i suoi studi sull'arte africana e giapponese, le sue nuove concezioni scenografiche per la tv, se ne andavano con lui. Irriconoscibili, impercettibili. La morte finiva per definire qualcosa e qualcuno che non era mai stato così ben definibile e la cui vitalità era dichiarata proprio nelle teorizzazioni del mito del serpente, di colui che 'ogni tanto' cambia pelle, deve scomporre e ricomporre sé stesso secondo un procedimento mitico inesauribile (...). Per questo, evidentemente, l'arte di Pascali era stata cosi folgorante nel panorama italiano, scottato sia dalla sua apparizione che dalla sua morte».

La vicenda del progetto pubblicitario per Radiotelefortuna del 1965 è riferita molti anni dopo da Lodolo, secondo il quale la Rai richiede di «studiare una linea per la campagna di abbonamento». Siamo in una fase storica, alla quale non possono rimanere insensibili i vertici della Rai: si sta concludendo il rivoluzionario Concilio Vaticano II (1962-1965) che sancisce la volontà della Chiesa di andare incontro agli uomini di razza e di fede diverse e forse questa potrebbe essere una delle ragioni della scelta del tema del progetto. La narrazione ha un tono volutamente favolistico, per rivivere la magia di quell'avventura: «*Sorvegliati dagli inseparabili ritratti (il mio e di Pino) nelle ottocentesche cornici ovali e spiati dal 'cieco poverissimo', un grande pannello fatto da Pino che raffigurava, in compagnia di quattro felici "mignotte", un barbuto mendicante in lutto con bombetta e occhiali neri, la stampella e un tenero santino accanto al quale si leggeva: 'CIECO POVERISSIMO-GRAZIE'. Sorvegliati e spiati, dicevo, dai numerosi personaggi che*

IL PAPA E IL CONCILIO: I PELLEGRINAGGI IN TERRASANTA E IN INDIA

Dal «Radiocorriere TV» del 27 dicembre 1964, Paolo VI, missionario in India. Si sta per concludere il rivoluzionario Concilio Vaticano II che sancisce la volontà della Chiesa di andare incontro agli uomini di razza e di fede diverse

Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
pittura su acetato e carta velina, cm. 25x30

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali*» 1969, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma (fuori catalogo); «*XLV Biennale Internazionale Arte. Punti Cardinali. Slittamenti*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Venezia 1993, pp. 588-589 (la sezione dedicata a Pino Pascali è curata da Marco Giusti, autore di un testo critico in catalogo, «*Pascali/Serpenti*» e di un video «*Pascali o la trasformazione del serpente*»); «*Pino Pascali*» prefazione in catalogo a cura di Marisa Vescovo, Galleria Peccolo, Livorno, 1990, ill. a col.; «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Livia Velani, Museo Castel Sant'Elmo, Napoli 2004, p. 222, ill. a colori.

---

popolavano la nostra stanza, iniziò la battaglia delle idee. Pino sparava le sue a raffica con un tale fervore che, spesso, parole e frasi si accavallano fra loro e, quasi sempre, naufragava con un risonante 'PAZZESCO' seguito da una coinvolgente risata. Cosi, tra un 'PAZZESCO' e l'altro, partorimmo alcune proposte che, sia il 'CIECO POVERISSIMO' che il dr. Annunziata, sembrarono gradire. Fu scelta questa: una sequenza filmata di immagini fotografiche di usi e costumi di popoli esotici riprese da libri, riviste e manifesti; montata e sincronizzata con un adeguato commento musicale. La sequenza concludeva con l'intervento dello speaker: 'Basta un'immagine per ricordare questo Paese...' (il logo della Campagna, a quel punto, ricordava 'RADIOTELEFORTUNA '65')». Infiammato del «*suo consueto appassionato furore*» si butta a capofitto negli unici mondi a lui congeniali: il Giappone e l'Africa. «*Dedicò giorni e giorni a ricercare e selezionare un vasto materiale iconografico che in camera oscura riproduceva in numerose copie sulle quali interveniva sbiancando e ritoccando le parti superflue per poi ingrandirle e riprodurle con del bitume su acetato. Una specie di delirio NIPPO-AFRICANO in cui convivevano Samurai, graffiti primordiali, maschere tribali, indigeni armati e tanti animali. Dopo vari orientamenti scelse la tecnica più efficace: l'alto contrasto su acetato*». (S. Lodolo, «*Pascali e la 'sua' Africa*», catalogo mostra, Galleria Peccolo, Livorno 2005, pp.13-14). La datazione di queste opere d'arte va collocata tra la fine del 1964 e il 1965. I «Samurai» mostrano la stessa concezione dei 'rilievi', infatti Pascali trattiene soltanto l'elemento più significativo del soggetto, decontestualizzato dal paese geografico di appartenenza (tanto è vero che alcuni samurai sembrano diventare dei moschettieri) e trasformato in una scintilla che accende e libera l'immaginazione del riguardante, che a quel punto

Catalogo della mostra di Franz Kline a La Tartaruga, Roma 1963

può prendere la direzione di spazio e di tempo che preferisce. La forte sperimentazione e il formidabile controllo dello slancio frenetico che presiedono alla gestazione del guerriero giapponese, appartenente a una casta privilegiata e obbediente a un suo codice d'onore, alla fine è tradotta in un segno nero potente, sintetico, definitivo. Pascali deve avere osservato gli olii di Franz Kline esposti nell'omaggio fatto da Plinio De Martiis nel 1963 al pittore scomparso l'anno prima, che conosceva personalmente, e presentato in catalogo come "*uno dei massimi protagonisti della pittura contemporanea*".

Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
pittura su acetato e cartoncino, cm. 35,2x48

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

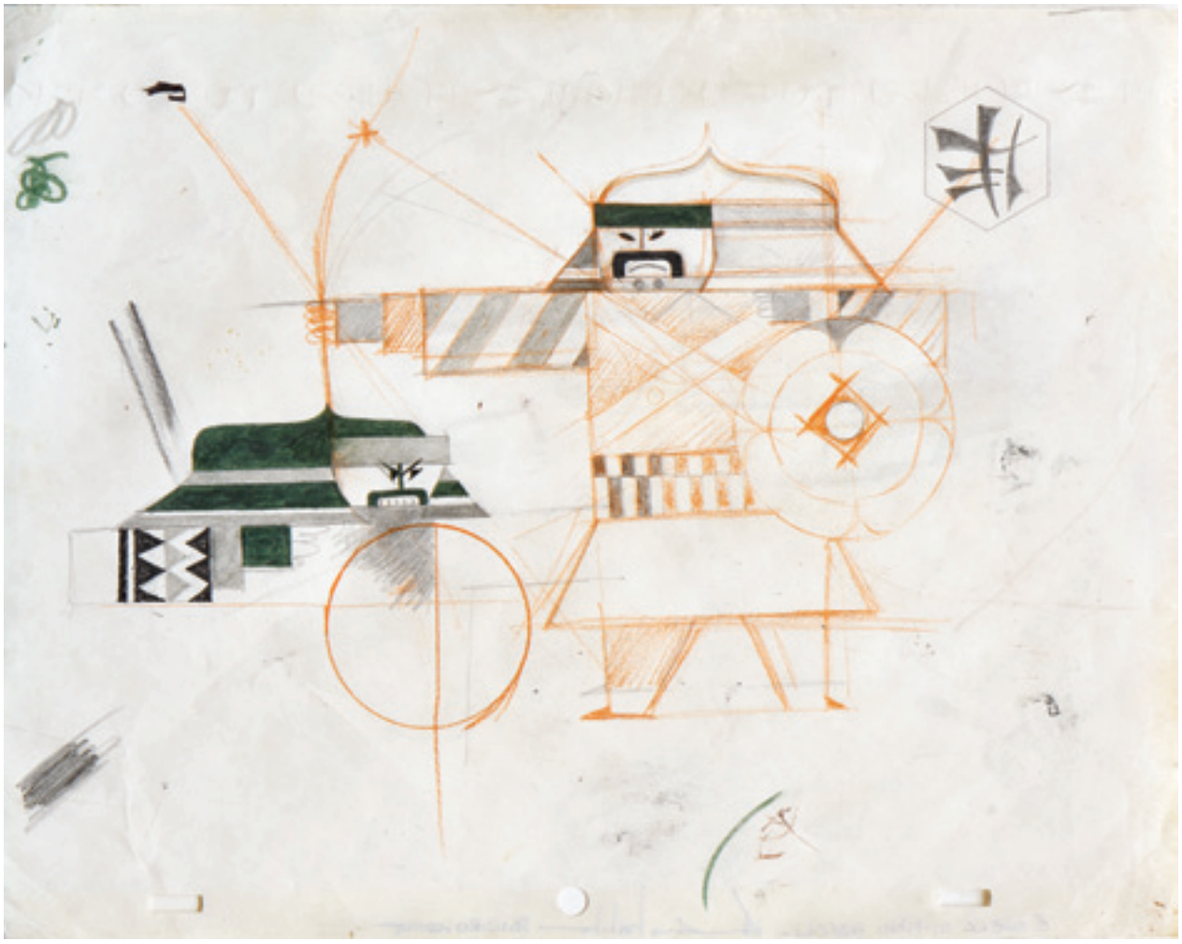
Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
tecnica mista su carta, cm. 22x28

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni:«*Omaggio a Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Sandro Lodolo, Galleria Pananti, Firenze, 2007, n. 34, ill. a col.; «*Pino Pascali, Geniale fluidità*» catalogo mostra Galleria Edieuropa, Roma, 2018, p. 42, ill. a colori.

Questi «*Samurai*» possono essere riportati nell'ambito della campagna pubblicitaria di Radiotelefortuna '65, mandata in onda in televisione dalla fine del 1964 al 1965 per ricordare ai telespettatori, come ogni anno, la scadenza dell'abbonamento televisivo. La Rai affida alla società Lodolo-Saraceni cinematografica la realizzazione di quindici spot della durata di 60 secondi, ai quali lavorano Sandro Lodolo e Pino Pascali dall'autunno del 1964. Finora non si conosce quanti bozzetti realizzò Pascali sul tema del Giappone e dell'Africa, che, racconta Lodolo (2005) lavorò a mulinello e con un forte slancio creativo. Per la storia dell'intera campagna pubblicitaria e per avere una conoscenza più approfondita delle scelte operate da Pascali si rimanda alla scheda precedente di questo catalogo.

Pino Pascali «Samurai» 1963-64, pittura e collage su cartoncino, cm. 24,5x35



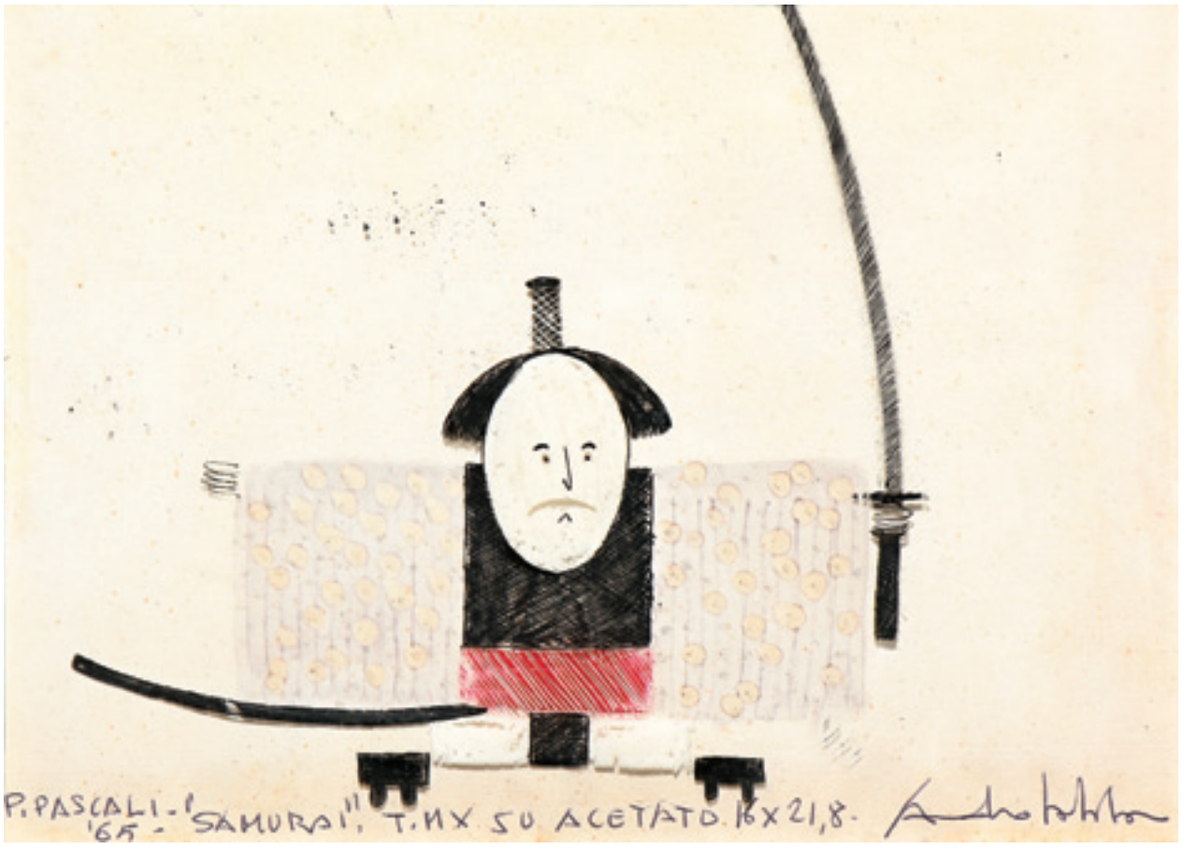
Pino Pascali
Samurai, 1964-65 circa
pittura su acetato e cartoncino, cm. 16x21,8

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali*» 1969, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma (fuori catalogo); «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Anna D'Elia, Bari 1983, n.23 pp. 98, 194, ill. b/n; «*L'isola di Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a mare, 1998, n. 26, p. 87, ill. b/n; «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Angela Tecce, Livia Velani, Museo Castel Sant'Elmo, Napoli 2004, p. 221, ill. a colori.

La datazione delle due opere va collocata tra il 1964 e il 1965, tenendo conto che durante la messa a punto degli spot Pascali lavora alla sua prima personale, aperta a La Tartaruga l'11 gennaio 1965, un evento che non gli avrà lasciato molto tempo in prossimità dell'inaugurazione. Questi «Samurai» mostrano una volta di più il forte sperimentalismo e il rigore progettuale e d'improvvisazione di Pascali, bilanciati perfettamente con l'assolutezza intellettuale del segno e il piacere per la sensualità della materia. Una qualità che avvicina Pascali a un altro artista impavido e rivoluzionario: Lucio Fontana, la cui parola d'ordine è "*essere del proprio tempo*".

Pino Pascali «Samurai» 1965, tecnica mista su acetato e carta, cm. 31,5x37,7



P. PASCALI - '65 - "SAMURAI". T. MX SU ACETATO. 16 X 21,8.

Pino Pascali
Bersaglio (Scultura), 1964
lamiera, h. cm. 15,5, diam. cm. 7,8

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

bibliografia: «*Pino Pascali, Il tesoro nascosto*» catalogo mostra, Galleria Granelli, Castiglioncello 2015, ill. a colori.

Per Pino Pascali ogni opera è un'odissea dell'immaginazione, un nuovo tassello che si incastra nel puzzle del suo intero progetto artistico, in una 'realtà' personale in continuo divenire e ricca di stimoli che la fecondano ma anche di consapevoli rimandi a correnti artistiche coeve, sullo sfondo dello scorrere della storia dietro il debole schermo del boom economico.
«Bersaglio» è un vecchio barattolo vuoto del lievito alimentare Miller's British Baking Powder, messa in commercio nella metà dell'Ottocento da James Miller, «*the eminent physician of Brazennose Street, Manchester*» recita una vecchia pubblicità, per aiutare le persone sofferenti di malattie della pelle, a sue parere dovute all'uso di lieviti importati. Quel lievito può essere impiegato per fare il pane in poco tempo, dolci e migliorare molte ricette.

Pubblicità del lievito inglese Miller dal ricettario «Good Housekeeping» (1948)

Pascali investe l'opera di significati molteplici, ambigui, memorie suggerite. Riciclando uno scarto della società industriale, mostra la chiara coscienza storica, origine ogni suo gesto artistico. Questo barattolo di latta è ammantato dell'aura dell'oggetto invecchiato e ne mantiene tutte le energie giocose e rivoluzionarie. La lattina sembra essere stato l'oggetto di un tiro a bersaglio con le improbabili armi che lo scultore si diverte a disegnare oppure ad assemblare con pezzi meccanici di apparecchi e automezzi urbani e agricoli. A sparare possono essere stati i gangster, i soldati e perfino i briganti creati per la pubblicità oppure Pascali stesso, quando ancora bambino con i capelli accuratamente pettinati, il volto

«Pino Pascali e le Armi»

serio e i pantaloncini corti, è fotografato con in braccio il suo fucile –giocattolo, come se fosse un valoroso soldato. E se invece fosse stato addirittura l'artista, che, in una fotografia dal piano ravvicinato, appare con il volto teso, gli occhi celati dietro un paio di occhiali da sole neri, mentre impugna una pistola puntata verso l'esterno: un gesto che sembra doversi compiere con l'esplosione del colpo in canna?
Per questa opera d'arte si può prendere in considerazione l'arte sperimentale e apparentemente giocosa di Piero Manzoni, che, nel 1961, produce novanta scatolette di merda d'artista, un gesto provocatorio e dissacrante, accurato e raffinato nella sua concezione formale, volto a scandalizzare e disorientare la società consumistica, votata al culto fideistico dell'artista.
Un altro riferimento per «*Bersaglio*» è la scultura dell'americano Jasper Johns «*Painted Bronze II: Ale Cans*» (1964), due lattine di Ballantine Ale fuse in bronzo dipinto, delle quali una risulta già aperta, lasciando così trapelare vaghi effetti narrativi. Il neodadaista è

MILLER'S
BRITISH
Estab.d
TRADE
MARK
1847
BAKING POWDER
TITLE,
SIGNATURE
&
TRADE MARK REG.D
IN GREAT BRITAIN

considerato da Pascali per la sua ricerca, al punto di riportarne il nome in alcuni disegni. Johns è autore di soggetti convenzionali, ovvi e spersonalizzati, che influenzano l'esistenza quotidiana della gente: bersagli, bandiere americane, lettere e numeri disegnati con lo stampino, mappe geografiche degli USA «*dove linguaggio, pensiero e visione agiscono l'uno sull'altro*». Una complessità che per Pascali si risolve nella forma della scultura distante da ogni 'culturalismo', come in «*Bersaglio*»: «*E' la finzione che determina automaticamente l'identificazione con una certa immagine, una certa parola sul vocabolario, cannone, scultura, Brancusi*» riflette Pascali in un'intervista, pensando alle immagini che sono sedimentate nel nostro immaginario collettivo «*lo fingo di fare delle sculture, ma che non diventino quelle sculture che fingono di essere, io voglio che diventino una cosa leggera, che siano quello che sono, il che non spiega proprio niente, le ho fatte cosi, è andata così*». («*Discorsi. Carla Lonzi e Pino Pascali*» in «Marcatrè» Milano luglio 1967, p.242).

Primo numero della rivista «Azimuth» (1959)

Lo scritto di Gillo Dorfles «"*Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi*»

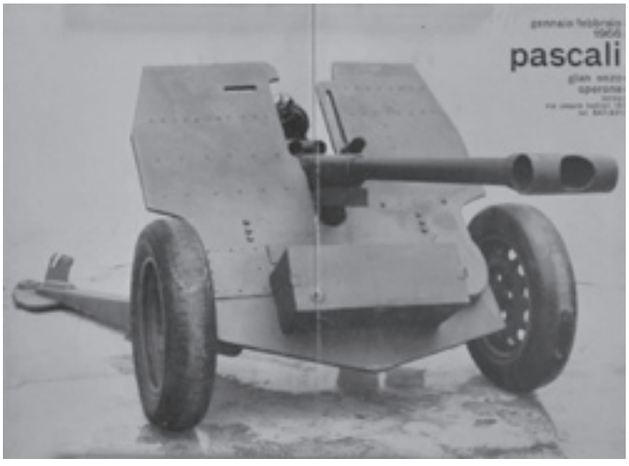
Un'opera di Jasper Jhons, della serie dei «Bersagli»

MILLER'S
BRITISH
TRADE
MARK
tabd
18

Pino Pascali
Bazooka, 1964
assemblaggio su tavola, cm. 33x64,5

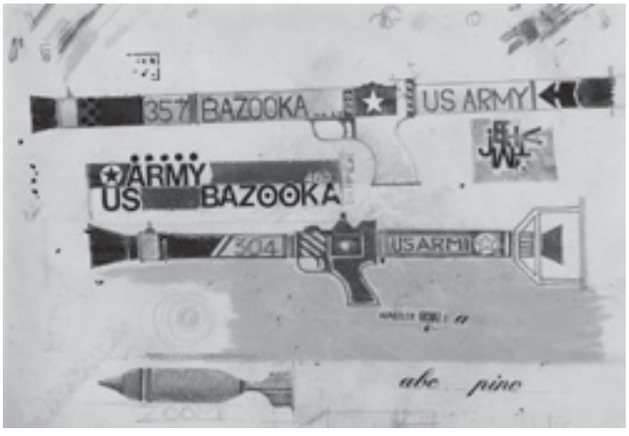
provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

«*Il rosso delle labbra della grande bocca non l'ho mai visto in Italia*, ammette Kounellis parlando di Pino Pascali a un anno dalla sua morte violenta... *come immagine appartiene — e nasce — dal trauma dello sbarco americano, le tracce visive nella memoria di un uomo le armi, l'equipaggiamento, le tende, i camion e tutto... il sogno di un mondo che è quello elaborato nell'infanzia non come fatto lirico (non è che uno stia a pensare all'infanzia, ma viene fuori da sé, naturalmente) etc., ma appunto come... confezione della propria identità e fondazione del mondo (mi ha fatto impressione che quando Lichtenstein riproduce il fumetto si rivolga a quelli degli anni Quaranta, cioè a una dimensione della vita di cui quel linguaggio è la cifra)*» (J. Kounellis «*Per Pascali*» in «*Qui arte contemporanea*», marzo 1969). Così Jannis Kounellis rivela il significato di una dei 'rilievi' più intriganti di Pascali. La riflessione che rivolge all'infanzia, è come se guardasse a una 'stagione della vita', ad anni tenebrosi dove affondano i ricordi più vivi e duraturi, all'insegna del turbamento, nel suo caso e del suo 'amico del cuore' (come Festa avrebbe definito Pascali) passati attraverso il conflitto mondiale, un trauma indelebile, l'evento che ha segnato la loro identità di uomini e di artisti e di un mondo dove hanno continuato a vivere da adulti, e che hanno potuto reiterare positivamente per mezzo della loro arte.



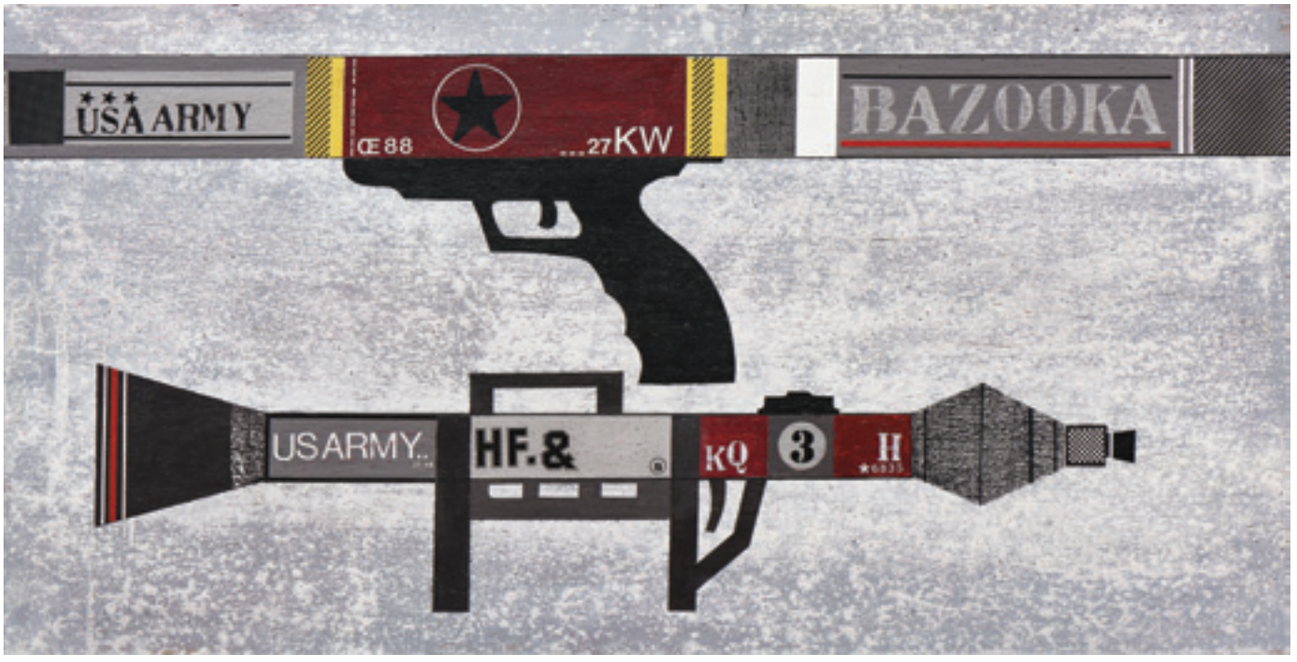
Pieghevole della personale di Pascali con le «Armi» da Gian Enzo Sperone, Torino 1966

Le armi per Pascali sono anche quelle che aveva in casa: le sue armi giocattolo e la pistola d'ordinanza del padre Francesco, funzionario di Polizia. I primi giochi che Pascali ricorda erano fondati sulla guerra ed erano fatti con mucchi di oggetti trovati in casa: un fagiolo diventava un proiettile, un rotolo di carta legato a uno sgabello fungeva da cannone, una pentola un elmetto gagliardo, due legni inchiodati inveravano una sciabola e via dicendo. Diventato grande e sulla strada della sua consacrazione, alcune fotografie bloccano Pascali con una pistola in mano, mirare a un misterioso e invisibile bersaglio (forse lo stesso spettatore). Esiste una serie nutrita di disegni in cui Pascali attua una reinvenzione fantastica delle armi, che da strumenti mortali diventano giochi dadaisti della sua fantasia. Potrebbe servire a scopi diverso l'utilizzo delle lettere, delle sigle, dei numeri, senza un apparente senso compiuto. Pascali con grande lucidità e fine intelligenza, si mantiene in bilico tra fantasia e realtà, dialogando apertamente con le coeve correnti americane.



Pino Pascali «Bazooka» 1964, tecnica mista su carta, cm. 22x28

«Bazooka» che sarebbe un tipo di lanciarazzi anticarro introdotto nell'ultimo conflitto mondiale, dimostra invece il fantasioso e raffinato piacere di Pascali nel disegnare le due armi nei minimi particolari, a inserire l'elemento realistico e 'minaccioso' della grattugia, a prolungare un'arma oltre i bordi laterali del foglio, fino a farle diventare qualcos'altro, come quel mucchio di oggetti


USA ARMY
Œ 88
...27 KW
BAZOOKA
USARMY..
HF.&
KQ
3
II

scovati in casa e trasformati in armi micidiali e spaziali da un bambino armato di una fantasia spericolata e burlona. A trovare la quadratura del cerchio di questa storia è Maurizio Calvesi, che nello scritto per la personale con le «Armi» da Sperone a Torino (1966), offre una chiave di lettura penetrante e forse anche una punta irriverente, quasi a volersi bonariamente vendicare dell'irrequieto artista-fanciullo che è Pascali: «*Quella vernice che tra le mura delle caserme serve a fondere, di rincalzo all'odore della pasta e fagioli, camions, bocche da fuoco ed elmetti, cuori e motori, qui uniforma i pezzi scroccati qua e là, (dal contatore della luce, dal telefono, dalla seicento sfasciata), ne livella e nasconde le suture bizzarre, rende il tutto attendibile.* (chiarisce Maurizio Calvesi nella presentazione alla mostra da Sperone nel 1966). *Pur lasciando, ovviamente, ampio margine alla curiosità, al sospetto, alla perplessità: ma di che si tratta? Non c'è fine estetico (e tanto meno sculto-pittorico), è ovvio; è una recitazione esibitiva, un comizio pacifista, un pomeriggio di giochi, una brutta avventura della fantasia; è un happening affidato ai soli oggetti, uno spettacolo a scena piena-vuota. E' una faccia del Paradosso. Cannoni eccepiti, estrapolati, spaesati, strasparati; missili tra virgolette, alette, virgoloni, alettoni. E' qualcosa che (permettetemi; e intanto provate a ripetere molte volte:* 'cannone', 'cannone') *fa rotondo, trastullo, ingombro; che fa, soprattutto, Pascali, offrendoci forse persino un'indiscreta occhiata sul suo passato di adolescente un po' grasso. Fa Pascali, e lega molto bene, anche con i grandi feticci neri o rosati dalle pronunciate bocche, presentati da Vivaldi lo scorso anno alla Tartaruga, dove il tema del sesso si risolveva in una contemplazione ironica e masturbatoria, dove cioè l'intervento critico dell'adulto si incrociava ai sedimenti infantili della smania erotica. Il lato infantile è sempre il migliore di noi, il più ricco di fantasia; l'esperienza dell'adulto non può portare che una carica critica, che ogni giorno corrode di più, fino ahimè, a sostituirsi*».

Una storia del cartoonist americano Jules Feiffer (che pubblica anche su «Payboy») considerato per la messa a nudo delle ipocrisie dell'uomo medio e della politica («Almanacco Letterario Bompiani» 1962, p.8)

Pino Pascali
Milord (Scultura), 1965
assemblage (carte ritagliate e altri materiali) h. cm. 29,5, diam. cm. 7

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pascali. Disegni per la pubblicità*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Galleria Emme Otto, Roma 2008, n. 18 ill. a col.; «*Pino Pascali, L'altro Pascali*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Jacopo Niccolini, Fondazione Pescheria Centro Arti Visive, Pesaro, 2012, p. 23, ill. a col.; «*Pino Pascali. Geniale fluidità*» catalogo mostra Galleria Edieuropa, Roma 2018, p. 19, ill. a colori.

bibliografia: Anna D'Elia (a cura di) «*Pino Pascali*» Bari 1983, n. 20, p. 194, ill. b/n; Claudia Lodolo (a cura di) «*32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*» Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2012, p. 133, ill. b/n.

«*Milord*» e «*Scozzese*» sono legate alla committenza di una pubblicità per i biscotti Maggiora, ma più in generale costituiscono un 'passante' di cui si serve Pascali per dialogare con il mondo del quotidiano, dove si muove con estrema naturalezza, connettendo linguaggi colti e linguaggi popolari: dai personaggi per la pubblicità televisiva e il cinema ai «*Bachi da setola*» alle «*Armi*» dai «*Campi arati*» e i «*Canali d'irrigazione*» al «*Ponte di liane*».
L'azienda dolciaria Maggiora nasce negli anni Trenta del Novecento in Piemonte, capitale dell'industria alimentare italiana con marchi memorabili, oggi scomparsi. Il ventiseienne Ermenegildo Maggiora, figlio di contadini, apre una pasticceria con un forno, dove produce i biscotti Maggiorini; dal secondo dopoguerra l'impresa decolla con una diversificazione dei prodotti in uno stabilimento. Quando nel 1965 Pascali si dedica alla pubblicità commissionata alla Saraceni–Lodolo, Maggiora vive una fase espansiva, riconosciuta come una delle migliori industrie dolciarie europee. Nel decennio successivo è ceduta alla Venchi Unica della galassia economica di Michele Sindona, che la chiude definitivamente. Giuseppe Maggiora con il ricavato della vendita costruirà il Golf Club le Fronde di Avigliana nel torinese, forse il più attrezzato del Piemonte.

Pubblicità della Maggiora con il piccolo re nel suo marchio

La vicenda della lavorazione si rivela densa di ostacoli per Pascali e Lodolo, ma si concluderà positivamente, grazie alle risorse creative incessanti e inarrestabili di Pascali, come racconta ancora una volta lo stesso Lodolo. I personaggi sono ispirati dal modello del re stilizzato che campeggiava nel marchio della Maggiora, ma la loro struttura cilindrica sembra larvatamente alludere ai barattoli di latta industriali. Sono ideati cinque filmati dal vero in cui un nonno racconta una favola al nipotino e munito di forbici ritaglia carta, cartoncino, usa tappi di sughero, presine, utensili da cucina, scatole di fiammiferi per dare corpo a re, regine, cavalieri e cortigiani e altri personaggi. Pascali esegue innanzitutto, i bozzetti dei singoli personaggi con i pastelli a cera, che poi dovranno essere realizzati con la tecnica del bricolage. Scrive anche le sceneggiature, inventando le favole, che fa iniziare sempre con la magica formula «*C'era una volta...*». Quindi inizia la ricerca dei materiali con cui dare corpo ai personaggi. Coinvolge Lodolo

Pino Pascali «Soldato» 1965-66, scultura in cartone, stoffa e metallo, h. cm. 28,5, diam. cm. 9

Una fotografia con le sculture «Scozzese» «Regina» e «Re» per i Biscotti Maggiora

Pino Pascali
Scozzese (Scultura), 1965-66
assemblage (carte ritagliate, metallo, stoffa e altri materiali) h. cm. 30,5 – diam. cm. 7

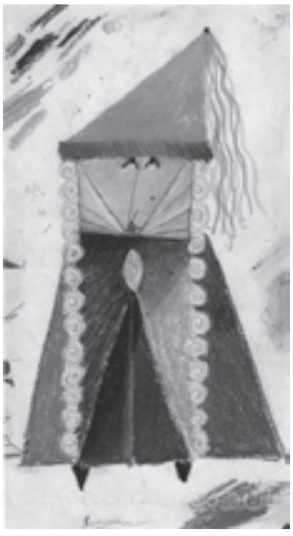
provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali*» catalogo mostra a cura di Enrico Crispolti, Galleria Fuoricentro, Castelnuovo di Porto, 1998, n. 33, ill. a col.; «*Pascali. Disegni per la pubblicità*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Galleria Emme Otto, Roma 2008, n. 17, ill. a col.; «*Pino Pascali. L'altro Pascali*» catalogo mostra a cura di Daniela Ferraria, Jacopo Niccolini, Fondazione Pescheria Centro Arti Visive, Pesaro, 2012, p. 22, ill. a col.; «*Pino Pascali, Assemblaggi e Pitture*» catalogo mostra con saggio a cura di Claudia Lodolo, Studio d'Arte Campaiola, Roma 2017, ill. a colori.

bibliografia: Anna D'Elia (a cura di) «*Pino Pascali*» Bari 1983, n. 20, p. 194, ill. b/n; Claudia Lodolo (a cura di) «*32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*», Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2012, p. 133, ill. b/n.

---

nella ricerca di sottili fogli di lamiera, facili da tagliare con le forbici, ma l'impresa naufraga al primo tentativo: "(...) *Io rimasi in macchina e vidi la scena 'muta': Pino che si avvicinava lentamente a un omino lontano all'ingresso di questo enorme hangar. Poi li vidi parlare e poi sparire insieme dentro il capannone. (...) li vidi uscire tutti e due mentre discutevano e gesticolavano animatamente. Poi Pascali entrò in macchina e mi disse un secco 'Vai, parti'. 'A Peppì -gli chiesi-ma che è successo?'. 'Niente — disse lui — io ho chiesto dei lamierini e lui mi ha chiesto cosa ci dovevo fare. Gli ho risposto che ci dovevo fare dei pupazzi. Allora lui si è incazzato e mi ha cacciato dicendo che non hanno tempo da perdere e che devono lavorare!*» (C. Lodolo, 2012, p.133). A un certo punto la Maggiora incarica un'altra casa di produzione, che apporta dei cambiamenti al progetto pascaliano, soprattutto nei personaggi. Questi sono costruiti prima di girare, anche se 'assemblati' da Pascali come appare evidente nei caroselli, ed è imposto di aggiungere alcuni particolari che dia a loro una vaga espressione caricaturale, un poco stereotipata, un aspetto non condiviso da Pascali, che lavora anche all'allestimento scenografico. Del resto come nota nel 1964 Gillo Dorfles nell'articolo «*Il valore mitopoietico del disegno industriale*» («Almanacco Letterario Bompiani» 1964, p.188): « *(...) ormai il consumatore medio richiede e desidera un prodotto medio che non si differenzi gran che dalle norme vigenti, dalla forma divenuta 'di moda'. Dopo tanta smania differenziatrice, dopo tante ricerche del nuovo per il nuovo, sembra che- proprio ad arginare l'eccessivo* 'consumo delle forme' *- si sia venuta facendo strada una esigenza di uniformazione (se non di uniformità) formale. L'Idolo tecnologico si e dunque istituzionalizzato, ha perduto il suo carattere di totem (e anche di tabù!), e sceso dal piedistallo magico dell'inconoscibile e inavvicinabile, si è reso più familiare, più quotidiano; sta per diventare un compagno di tutti i giorni, e - senza perdere le sue caratteristiche mitopoietiche - ha perduto alcune delle sue connotazioni più specificamente magiche e iniziatiche*». Pascali non ha certamente versato lacrime agrodolci sull'esito del suo progetto, ma tempo dopo si rimette al lavoro e crea qualche esemplare in piena libertà.



Pino Pascali «*Cortigiana*» (1965), uno degli studi per i Biscotti Maggiora

Max Ernst «*Au dessus des nuages*» 1920

Lo «*Scozzese*» e «*Milord*» sono opere nate per introdurre un segnale diverso, silenziosamente eversivo nella bruta 'scatola televisiva', deputata a formare il nuovo gusto dei telespettatori italiani. I personaggi pascaliani sono animati da uno spirito 'regressivo', ingenuo, poetico,

GIN

come anche la sceneggiatura e il tipo di linguaggio usati, che mantengono quella forza magica ancestrale di agire sull'inconscio dell'ascoltatore, differenziandosi dal linguaggio garbato e suadente della 'propaganda' pubblicitaria. I due personaggi di carta, che incarnano stereotipi sociali, nelle mani di Pascali si trasformano in immagini magiche complesse, che traggono ispirazione dal Dadasimo del Cabaret Voltaire nel tempo della Grande Guerra. Nelle sue performance, Hugo Ball, tra il mago e il sacerdote, indossava un costume fatto di cartone e si muoveva e salmodiava come un bambino mandato in trance da un rituale magico. Nel 1960 prima nel suo studio poi a La Tartaruga, con un vestito simile a quello di Ball, Jannis Kounellis esegue «*Event con segnali*» indossando una sua tela dipinta, sistemata in un modo tale da assomigliare al costume di Ball e stende lettere, numeri e segni sulle tele a parete, che poi canta. Scopo di quella azione è la conquista dello spazio esterno al quadro per arrivare a 'plasmare' la realtà, ma anche indicare una tradizione storica, attraverso cui aprire nuove angolazioni critiche sul presente.

Performance di Sophie Taeuber al Cabaret Voltaire, Zurigo, 1916- 1917, Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp Foundation, Rolandswerth

Hugo Ball nel suo costume di «*Magico Vescovo*» al Cabaret Voltaire, Zurigo, 1916

Jannis Kounellis «*Event con segnali*» (1960), dal catalogo della X Quadriennale, Roma 1972-1973

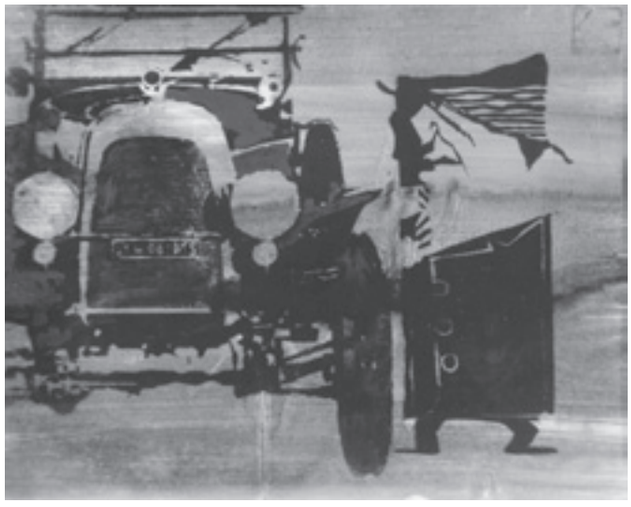
GIN

Pino Pascali
Messicano, 1965
foto a contatto su carta fotografica e cartoncino, cm. 20,4x16,7

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

bibliografia: Claudia Lodolo (a cura di) «*32 anni di vita circa. Pino Pascali raccontato da amici e collaboratori*», Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2012, p. 136, ill. b/n.

Intorno alla metà degli anni sessanta Pino Pascali elabora queste opere nella camera oscura dello studio pubblicitario di Sandro Lodolo, dove già da tempo crea direttamente sulla pellicola fotografica, sottolineando così una costruzione attiva, intelligente, rispetto al mezzo meccanico del tubo catodico. La fotografia e il cinema sono stati mezzi cruciali per la riflessione delle avanguardie agli inizi del Novecento e hanno concorso a spingerle verso nuove frontiere espressive. Sulla scorta di certe esperienze del Futurismo, Lucio Fontana, convinto dell'accelerazione del progresso scientifico si interessa alla televisione e dichiara: «*Non ci può essere un'evoluzione nell'arte con la pietra e il colore, si potrà fare un'arte nuova con la luce, la televisione, solo l'artista deve trasformare queste tecniche in arte. La materia è statica, l'intelligenza dell'uomo la definisce, la domina nel calcolo e nell'arte e la colloca nell'umanità*» (1952). Quasi dieci anni dopo chiarisce quello che potrebbe fare con la televisione: «(...) *invaderei degli ambienti di colore, farei delle proiezioni, farei quello che vorrei, ma arrivi attraverso uno spazio e arrivi attraverso degli elementi veramente nuovi*» (Carla Lonzi, 1969): in questo modo l'artista non soltanto sdogana l'uso della televisione per produrre e trasmettere un'opera d'arte, ma in senso più ampio, la sente come un mezzo moderno per interrogarsi sul concetto di opera, sulla possibilità di elaborare forme e linguaggi nuovi per l'arte contemporanea e sul rapporto con il pubblico.
Nel volume dedicato all'opera fotografica di Pascali da Frugis e Lacarbonara, quest'ultimo riflette a riguardo della ricerca dell'artista nel produrre materiali per la pubblicità televisiva che si deve rivolgere con un certo garbo ai suoi potenziali consumatori (2018): «*Chi all'epoca lavorava al suo fianco racconta che Pascali avesse sempre al collo quella Linhof e che di continuo sperimentasse tecniche di stampa a contatto, magari creando alcuni personaggi ottenuti da curiosi origami di pellicola; oppure divertendosi con qualche autoscatto e, a volte, impressionava anche qualche oggetto in curiose rayografie. (...) Anche con questo linguaggio lui ha saputo 'rifare' il mondo, trasformarlo in un racconto, eroico ed infantile*».
Claudia Lodolo racconta che queste opere sono nate per una commissione dell'Anicagis, la società preposta alla promozione dei film in programma nei cinema, anche se per Pascali ogni personaggio è una sorta di Pozzo di San Patrizio al quale attinge per altri lavori e altre avventure artistiche, che dalla televisione arrivano fino alle gallerie e alle mostre, come la Biennale di Venezia. Intorno al 1966 l'Anicagis si rivolge alla Lodolfilm per una nuova sigla della trasmissione che presenta trailer di film in programmazione nei cinema. «*Pino Pascali ideò una sigla fatta con immagini di personaggi dello schermo (cow boys, guerrieri, samurai...) realizzati con i*



Pino Pascali «*Al cafone*» (1961) ideato per la pubblicità Algida, che non fu accettato

tagli di pellicola. Per realizzarla Pascali entrò in camera oscura, lavorando con contatti e sovrimpressioni fotografiche per ottenere un risultato sempre più soddisfacente e con un forte carattere di modernità. Fu proposto anche un nuovo titolo per la trasmissione: 'Prima visione'.

Pino Pascali
Cow boy, 1965
collage a contatto su Kodalith, cm. 19x23,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

L'Anicagis non accettò la proposta, ma restarono i bozzetti e le immagini fotografiche elaborate con la tecnica del collage di pezzi di pellicola 35 mm». Pascali non si identifica più nell'artista tradizionale, ma in un regista di eventi estetici, utilizzando qualsiasi mezzo che permetta percorsi nuovi e imprevedibili al suo talento, in piena sintonia con il proprio tempo. L'indiano, il cow-boy, lo sceriffo e i gangsters sembrano recuperare quel clima emozionante del cinema western (all'epoca esce la Trilogia del Dollaro di Sergio Leone, con intensi primi piani dei protagonisti), di Akira Kurosawa con i mitici samurai, di storie criminali e il clima più distensivo dei fumetti, ma nella concezione formale quei personaggi sono riportati entro un ordine e una incisività di segni, che riesce a dare a loro una graffiante caratterizzazione. Simboli di un mondo violento, per Pascali diventano la raffinata e dinamica parodia del mondo americano che cerca a tutti i costi di 'colonizzare' la vecchia Europa (anche attraverso l'arte).

Clint Eastwood, uno degli attori della Trilogia del Dollaro di Sergio Leone

Pino Pascali «*Samurai*» 1965, foto a contatto su Kodalith con retro dipinto

Pino Pascali «*Ready-made modificato*» (1961), le fotografie dell'artista e di Sandro Lodolo modificate con baffi, basette e bombetta

Pino Pascali
Personaggio con cappello e stella, 1965
collage a contatto su Kodalith, cm. 19x23,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

Pino Pascali
Personaggio con cappello e baffi, 1965
collage a contatto su Kodalith, cm. 19x23,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

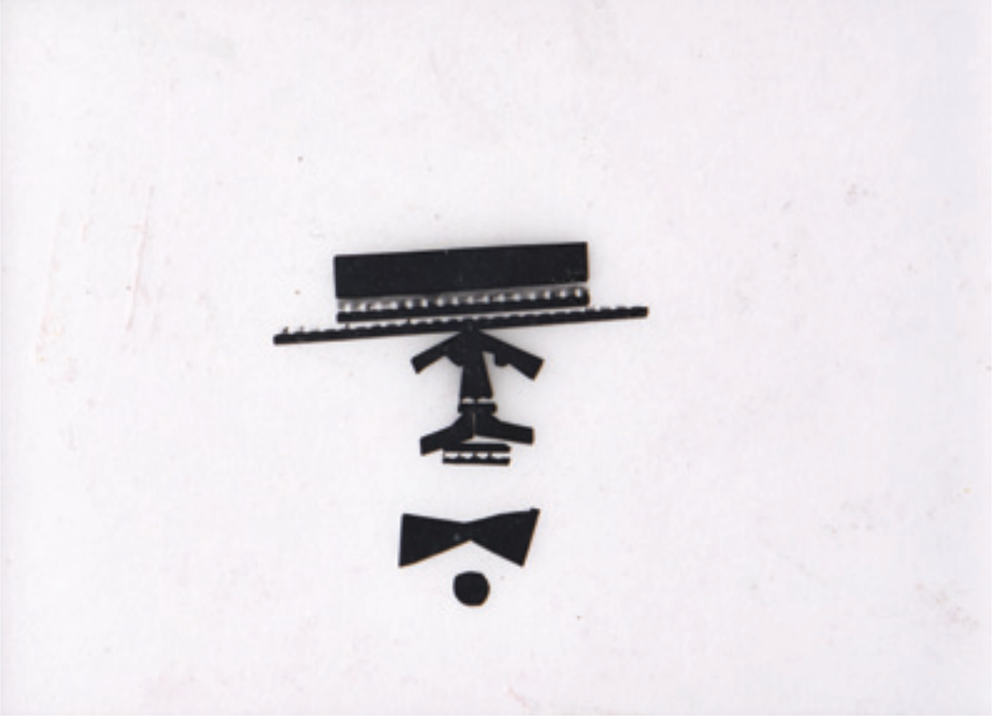
bibliografia: Antonio Frugis, Roberto Lacarbonara «*Pino Pascali, Fotografie*» Postmedia Books, Milano 2018, p. 140, ill. b/n. (progetto della Fondazione Museo Pino Pascali, Polignano a Mare).

Pino Pascali
Killer con mitra (negativo), 1965
collage a contatto su Kodalith, cm. 13,5x11,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

Pino Pascali
Personaggio con cappello, 1965
collage a contatto su Kodalith, cm. 19x23,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata



Pino Pascali
Killer con mitra, 1965
collage a contatto su Kodalith, cm. 19x23,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

Pino Pascali
New York (Panoramica-Scenografia), 1966-67
tecnica mista su cartoncino, cm. 23,7x85,5

provenienza: Sandro Lodolo, Roma; Collezione privata

esposizioni: «*Pino Pascali, Il tesoro nascosto*» catalogo mostra Galleria Granelli, Castiglioncello 2015, n.27, ill. a colori.

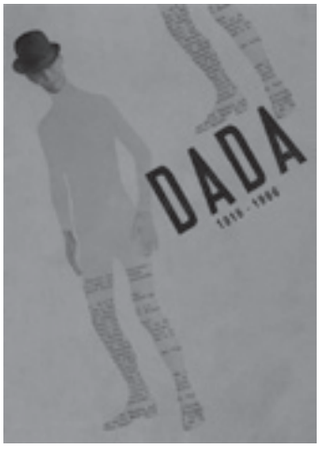
Questo paesaggio metropolitano di New York fa parte di una serie di 'scenografie' create da Pino Pascali probabilmente per una serie di Caroselli richiesti dall'Algida dalla fine degli anni Cinquanta, tuttavia si conoscono 'fondali' d'impianto simili riferibili ad altre committenze pubblicitarie.
Le prime 'scenografie' sono strutturate da Pascali con elementi semplici, che mantengono la freschezza del taglio con le forbici, non perfetto, che Pascali controbilancia con altrettanti elementi imperfetti e l'inserto di superfici che alludono ai materiali del paesaggio ur-

Pino Pascali «New York» 1964, pittura e collage su cartone, cm. 35x83

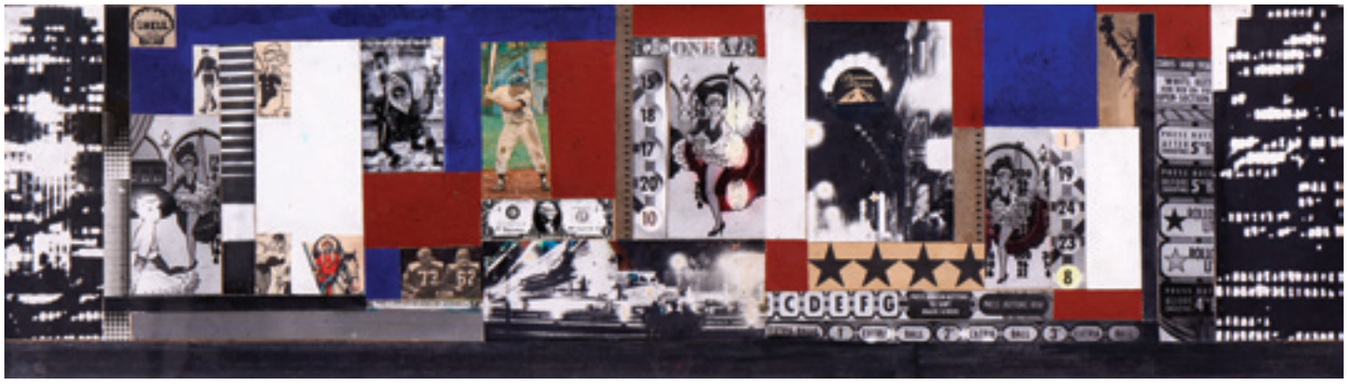
bano. La mancanza di una profondità spaziale è compensata da sagome grigie di tetti e altre case nel piano di fondo. Composizioni sapienti che fanno tesoro della lezione dell'amatissimo Burri e nel contempo strizzano l'occhio ai collage inventati dagli scolari per liberare la fantasia e sviluppare una buona manualità.
Assegnato al 1966, quando Pascali ha successo con le «Armi» da Sperone, questo paesaggio newyorchese, mostra ben altre potenzialità e orizzonti della sua immaginazione rispetto ai primi esemplari dello stesso genere. Pascali evoca una metropoli dove non è mai stato, pertanto ha visto al cinema, nei giornali, gli è stata raccontata da chi ci ha vissuto, come Mario Schifano. New York diviene per Pascali una metropoli labirintica e votata alla notte, che nello svolgersi sul piano orizzontale, lascia che i grattacieli buchino il limite superiore del foglio.
E' la visione di una babilonica Broadway, malata di

«Città visionaria» di Nanni Balestrini da «*Almanacco Letterario Bompiani 1962*». La pubblicazione riporta articoli sulle nuove ricerche artistiche in Europa e in America di Pierre Restany, Cesare Vivaldi, Gillo Dorfles e Gabriella Drudi. La copertina è di Bruno Munari

horror vacui, insonne e rumorosa, che, attraverso pulsanti e giganteggianti immagini iconiche, irretisce ed eccita i desideri più profondi degli uomini che la vivono. Il marchio della Shell, Braccio di Ferro, una pin-up, un capo pellerossa a cavallo, giocatori di football, ballerine della music-hall, battitore di baseball, iperbolici inserti di città illuminati dal lunare marchio della Paramount Television, la Statua della Libertà, che spunta da dietro un grattacielo e al centro il dollaro, che organizza il tempo di quella porzione di spazio, dove «*time is money*».
Pascali prende spunto dal fotomontaggio dadaista nella parodia del potere americano seduttivo e, implicitamente, del potere emergente dell'immaginario di massa in un'Italia affamata di benessere e di 'dolce vita', impiegando una sofisticata gamma di ambiguità tecniche che mettono al mondo

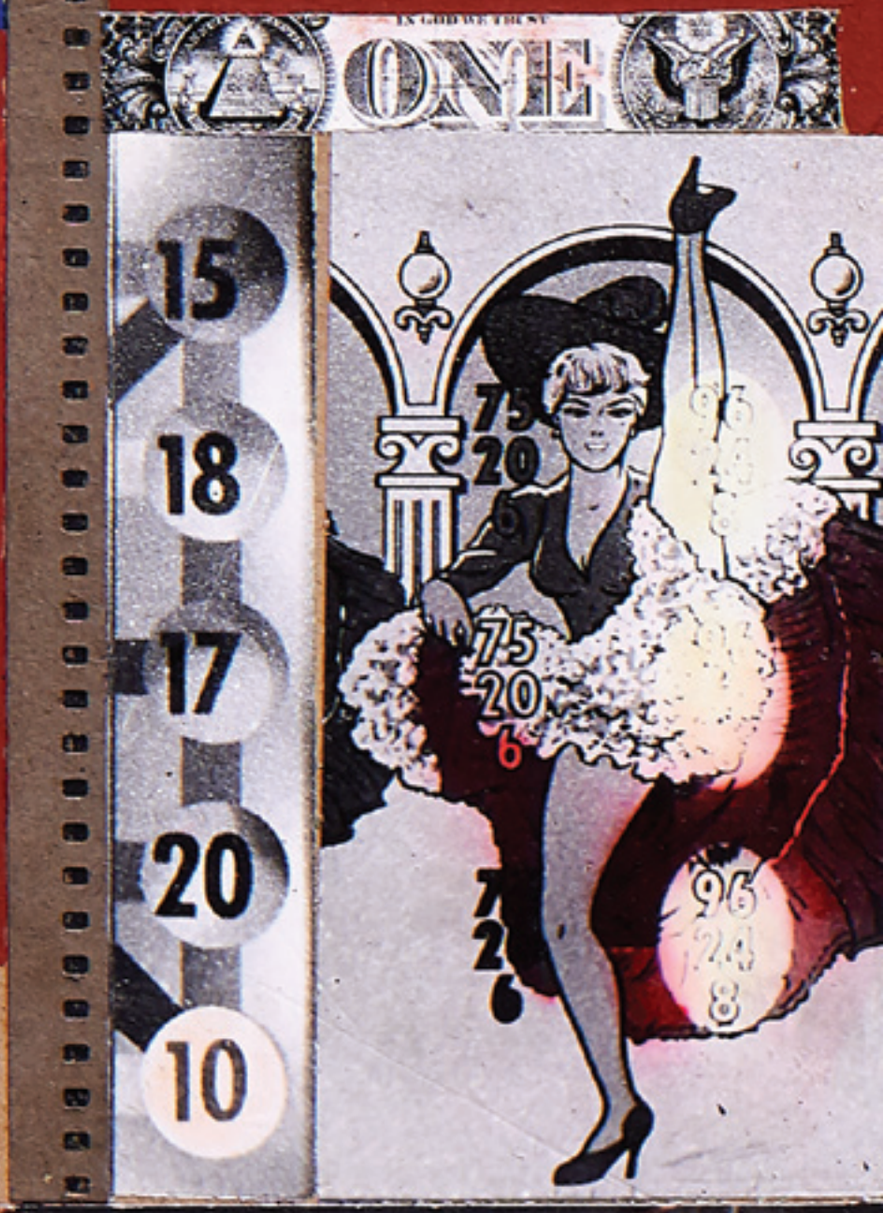


Catalogo della mostra «*Dada 1916-1966. Cinquant'anni a Dada*» curata da Arturo Schwarz al Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1966



un'immagine più complessa della stessa realtà. L'utilizzo del segno verbale si apparenta a certe ricerche linguistiche coeve. A tale proposito Scrive Maurizio Fagiolo in «*Rapporto 60*» (Roma 1966, p.21) riferendosi a Pascali e alla nuova generazione di artisti che sperimentano un nuovo rapporto con la realtà: «*Per il livello linguistico, molte di queste ricerche si apparentano, in letteratura, alle proposte del <gruppo 63> e dei poeti <novissimi > (pensiamo alla poesia 'collage' di Balestrini, alla poesia racconto di Giuliani, alla poesia romanzo di Pagliarani, alla poesia fisica di Porta, alla poesia fiume di Sanguineti)*» Fagiolo trova calzante soprattutto « *i <caratteri tipici> del poeta moderno distinti da Alfredo Giuliani: la discontinuità del processo immaginativo, l'asintattismo, la violenza operata sui segni, la compresenza di vari ordini di discorso, la scomposizione e ricomposizione della struttura sintattica, la frase sospesa o interrotta dal premere di altre frasi, l'asprezza o l'atonalismo del metro, e così via*». Pascali e gli altri artisti «*cercano un'arte che, come quella dei <novissimi>, sia fedele al mondo oggettivo e intanto pronta a registrare quanto avviene <dentro>: dalla cronaca si va alla confessione, dalla ricognizione all'ironia. Si vuole in certo modo rinnovare la visione del mondo, strutturare una mitologia che non sia soltanto personale ed egoistica. Il rapporto col mondo non è diretto ma c'è la mediazione dei mass-media (il film, il segnale, il fumetto, la pubblicità); anche l'approccio al quadro avviene attraverso tecniche indirette (la proiezione, l'inserto, il ricalco). (...) Rinnovata è l'idea di spazio: irreale, sognante, ultrasonico. Un fanta-spazio che non sta allo spazio tradizionale come la fantascienza sta alla scienza, ma propone una alternativa possibile, una serie di metamorfosi*».

E 01565744 B
ONE DOLLAR


ONE
15
18
17
20
10

«L'atelier del metafisico ha dell'osservatorio astronomico, dell'ufficio d'intendenza di finanza, della cabina di portolano. Ogni inutilità è soppressa; troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale relega tra le inutilità. Poche cose. Quei quadretti e quelle assicelle che all'artefice esperto bastano per costruire l'opera perfetta».

Giorgio de Chirico, 1919

de Chirico

Giorgio de Chirico
Il Poeta e la Musa, 1926 circa
matita su carta su cartone, cm. 31x23,5
in basso a destra «*G.de Chirico*»

provenienza: Albert Loeb & Krugier Gallery, New York; Collezione privata, Roma

esposizioni: «*194 Dessins de Giorgio de Chirico*» catalogo mostra a cura di Luigi Carluccio, Galerie Zodiaque, Ginevra, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo 1968, tavola n. 33, ill. b/n; «*Surrealism*» catalogo mostra Isetan Museum, Tokyo 1983, n. 3 (scritti introduttivi a cura di Serge Sabarsky, Charles Byron); «*Giorgio de Chirico 1888-1978*» catalogo mostra a cura di Augusta Monferini, Tokyo – Kagawa - Osaka, 1989, n. 66, ill. b/n.

bibliografia: Claudio Bruni Sakraischik (a cura di) «*Giorgio de Chirico, Catalogo Generale*» Electa Editrice, 1983, Vol. VII, tomo I, tavola n. 418, ill. b/n.

Il disegno si colloca agli inizi del periodo di Parigi, quando Giorgio de Chirico fa ritorno nella capitale francese nel 1925 (dopo dieci anni in Italia). E' l'avvio per l'artista di un periodo straordinario per l'intensità mentale e la qualità pittorica alla base del suo lavoro, tanto che, appena due anni dopo, il potente critico Waldemar George nel presentarlo nella personale da Jeanne Bucher, sentenzia lapidario, che due fatti dominano l'arte del XX secolo: Picasso e de Chirico, due facce di una stessa medaglia. Nella Ville Lumière de Chirico ha contratti con i mercanti d'arte Léonce Rosenberg e Paul Guillaume. Il rapporto con i Surrealisti diventa presto burrascoso, mentre alla fine si consoliderà la sua posizione Internazionale (come pittore metafisico), quando terrà la sua prima personale a New York (1928).

Giorgio de Chirico, «*L'archeologo*» 1927, tra i dipinti dechirichiani più importanti del periodo parigino

La grafica ha un ruolo importante nella ricerca del Grande Metafisico, spesso approfondisce o amplia la conoscenza di temi complessi, misteriosi, come in questo disegno che allude a un mondo visionario, ma di fatto attinge a forme della realtà materiale. Ambientato in una stanza, Il Poeta e la Musa introduce a una delle più incisive 'invenzioni' dechirichiane, gli 'archeologi', che affronta il tema della memoria e comprende alcuni dei capolavori del periodo francese. I manichini come dei giganti abitano quell'universo enigmatico e rarefatto. La stanza si apre su altri ambienti (spazi vuoti oppure gioco ambiguo tra interno/esterno). Il soffitto è apparentemente basso e incombente, ma è anche verosimile che siano i personaggi a essere sproporzionatamente grandi per questo spazio. Seduto in secondo piano, il Poeta melanconico osserva la sua Musa. In primo piano, la Musa giace sdraiata, simile a una scultura fidiaca nel frontone del Partenone. Dai ventri degli Archeologi sortiscono acquedotti, colonne, gradinate e altri lacerti di un passato classico. Bloccate in una dimensione di eterna sospensione temporale, le figure manichino-statua-uomo si sottraggono all'evoluzione della storia, accettando nell'inconscio il ruolo di 'memorie' di un rimosso, che invano la ragione cerca di scardinare.

Pagina pubblicitaria del libro di André Breton «Le surréalisme et la peinture» apparsa su «La Révolution surréaliste» 1928

Con un segno veloce e sintetico, de Chirico definisce la figura del Poeta, che con il suo sguardo riflessivo ribadisce e amplifica lo spazio della stanza, mentre racchiude in elegante triangolo ideale la figura della Musa, con il volto rivolto verso l'esterno. Ancora una volta de Chirico traccia una sorta di «camera magica» dalla quale si originano e vi convergono sguardi molteplici (un topos della cultura novecentesca).

Giorgio de Chirico
Cavallo e Cavaliere, 1933 circa
olio su tela di juta, cm. 24x32
in alto a destra: «*G. de Chirico*»

provenienza: Collezione privata, Roma

Nel 1935 a Roma, alla Seconda Quadriennale Giorgio de Chirico ha una sala personale dove espone quarantacinque quadri, che racchiudono la produzione pittorica degli ultimi due anni (1933-1934), «ricerche di invenzione e di fantasia». Nello scrivere l'autopresentazione in catalogo, come sempre l'artista mostra di avere le idee molto chiare sul suo lavoro, che lo vede ancora viaggiare tra Parigi e l'Italia, nel 1933 ha lavorato al grande affresco per la Triennale di Milano e ha preparato scene e costumi per I puritani di Bellini al Maggio Musicale Fiorentino: «*Oggi più che mai mi sento attirato dal problema del mestiere e della qualità pittorica. A questo problema dedico la maggior parte delle mie fatiche di pittore. I quadri ove maggiormente si sente questa mia tendenza sono: L'autoritratto nello studio, la composizione che s'intitola Nobili e borghesi, alcune nature morte ed alcuni paesaggi, e specialmente il grande quadro che s'intitola Bagnanti sopra una spiaggia, che io considero la pittura più completa ch'io abbia eseguito finora per ciò che riguarda la bellezza della materia, l'unità dell'impasto, la finezza del modellato, la trasparenza e la purezza dei colori, la fluidità della pennellata, ecc., ecc*». Alcuni dei quadri in mostra, come la serie dei Combattimenti, sono nutriti dall'esperienza fatta per il teatro. Dipinto intorno al 1933, Cavallo e cavaliere prosegue il filone di fantasia dell'artista, fornisce una leva per il superamento del reale, come un diabolico ingranaggio concettuale oliato con i principi nicciani. Sulla superficie pittorica il tema portante dei cavalli in riva al mare si incastra con il cavaliere pronto a ingaggiare una sorta di immaginario combattimento, ma potrebbe anche essere in procinto di spiccare il volo per nuove incursioni nel territorio del fantastico, a destra, sul fondo un castello sbarra la strada al riguardante, che così si volge verso sinistra, dove può vedere il mare dove Odisseo è eternamente in viaggio. C'è una esplicita comunanza tra il soggetto e la tecnica pittorica, che danno il senso della realtà e della materia in continuo movimento, fluire. Il soggetto è funzionale alla preziosità della pasta cromatica stesa con un *ductus* rapido, che attinge da Delacroix. Altre citazioni dal pittore francese, maestro del colore, si ritrovano anche nelle criniere e nelle code dei cavalli spumeggianti come il mare Egeo, ma anche negli atteggiamenti dei cavalli impennati o in movimento. Si sono aperti nuovi orizzonti per la pittura dechirichiana.

Catalogo della Seconda Quadriennale romana, con lo scritto introduttivo di Giorgio de Chirico (1935)

Il dipinto murale «La cultura del tempo» eseguito da de Chirico alla Triennale, Milano 1933.
Nella nicchia il mosaico «Le arti» di Gino Severini.
Da «La rivista illustrata del Popolo d'Italia» agosto 1933

Giorgio de Chirico
Piazza d'Italia con monumento a Cavour, 1949 circa
olio su tela, cm. 50x40
in basso al centro «*G. de Chirico*»
Sul verso dichiarazione autografa dell'artista: «*Piazza d'Italia con monumento a Cavour è opera autentica da me eseguita/ Giorgio de Chirico*» timbri Galleria Farsetti, Prato e Sant'Erasmo Club d'Arte, Milano

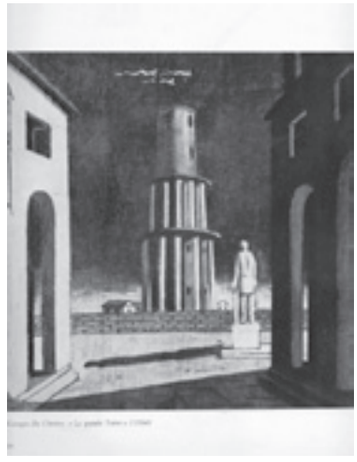
provenienza: Galleria Farsetti, Prato; Sant'Erasmo Club d'Arte, Milano; Collezione privata, Roma

bibliografia: Claudio Bruni Sakraischik (a cura di) «Giorgio de Chirico. Catalogo generale» Electa, Milano 1983, vol. VIII, tomo II, tavola n. 784, ill. b/n.

Dopo avere errato dalla Grecia a New York, Giorgio de Chirico si stabilisce a Piazza di Spagna, in un palazzetto seicentesco, dove all'ultimo piano allestisce il suo

Pino Pascali «Villaggio primario» 1968

studio. Qui il *Pictor Optimus* veleggia in mare aperto, vivendo odissee mentali e conoscitive, che vanno dalla terrazza dello studio dove «*vedo spesso splendidi spettacoli celesti*» ai libri pregiati dove studia in modo «*ancora più costante e sistematico*» le opere dei maestri. La sua pittura assume anacronistiche sembianze <barocche>, che nella tarda primavera del 1949 trovano un importante riscontro nella vasta personale nella sede della Royal Society of British Artists, che l'anno prima lo ha nominato membro dell'antica istituzione insieme al pittore dilettante Winston Churchill.
Nel suo affascinante e volutamente plateale repertorio barocco che si identifica con la sublime tecnica a olio, le immagini di 'Venezia' cristallizzata nei suoi luoghi più famosi, da souvenir, sostituisce l'iconografia Metafisica delle 'Piazze d'Italia. In Italia si sta andando verso una società di massa, in cui, rifletterà Gillo Dorfles (1964), il consumatore medio «*richiede e desidera*» un prodotto 'normalizzato', corrispondente alla forma divenuta di moda.
E' la dittatura dell'industria che avanza e i poteri forti che la guidano, verso cui fanno opposizione il sessantenne de Chirico, come il giovane Pascali, ognuno sulla base delle proprie modalità espressive ma accumunate dalle stesse radici culturali.
Piazza d'Italia con monumento a Cavour riprende soggetti pittorici dell'epoca aurorale della Metafisica, dove la piazza è segnata dalla presenza di una statua acefala, presto sostituita dai monumenti risorgimentali torinesi. Nel 1935 Giorgio de Chirico scrive Quelques *perspectives sur mon art* (in «L'Europe



Rivista «Qui Arte contemporanea» novembre 1966, dedicata alla Biennale di Venezia di quell'anno, dove ancora imperversa la Pop Art. L'editoriale è affiancato da una «Piazza d'Italia» di de Chirico, che rimanda all'articolo di Alberto Boatto, «*Tre punti sulla pittura metafisica*» nello stesso numero dove ancora imperversa la Pop Art

G de Chirico

Centrale» Praga aprile 1935), un illuminante ritratto della città di Torino ma soprattutto il migliore commento a questo dipinto neometafisico: «La *bellezza di Torino non si svela che poco per volta, simile a una Gorgone buona e onesta che sa quanto costa a quelli che hanno la disgrazia di vedere la sua faccia interamente ed a un tratto. E infatti una bellezza che in alcuni casi può essere fatale. E' ciò che successe a Federico Nietzsche. Già indebolito da una vita di emozioni violente causategli dalle sue scoperte metafisiche e dalle sue avventure intellettuali di pensatore, non poté resistere a lungo alla contemplazione totale della bellezza torinese ed affondò nella demenza durante uno di quegli autunni in cui le ombre lunghe, la tranquillità del cielo, tutta quell'atmosfera di felicità e di convalescenza che si sprigiona dalla natura dopo le violenze criminali della primavera e le febbri estenuanti dell'estate, portano l'occulta bellezza di Torino al suo più alto grado di espressione. [...] Sulle facciate delle stazioni le lancette degli orologi segnano le due pomeridiane. Le locomotive si riposano e sopra i tetti degli edifici pubblici e dei grandi bazars, le orifiamme dai colori teneri e ardenti, garriscono dolcemente ai soffi freschi che vengono di laggiù, dal fondo della pianura, da quelle Alpi che, lontano sulla linea dell'orizzonte chiaro, si vedono con le loro cime sempre incappucciate di neve*». A ben guardare, Pino Pascali sembra riprendere temi centrali della poetica dechirichiana: l'inestricabilità di 'natura' e 'cultura', la poetica dello straniamento, la poetica del primordiale come infanzia dell'artista e più in generale di una società e soprattutto il tòpos del 'viaggio', ai confini indicibili della memoria ancestrale. Se si osserva questa Piazza d'Italia non è possibile non pensare al 'villaggio primario' che costruisce Pascali nel 1968.

Giorgio de Chirico
Amazzone, 1950
penna all'acquarello e tempera su carta, cm. 22x31
in basso a destra «*G. de Chirico*»

provenienza: Edmondo Sacerdoti, Milano; Collezione privata, Roma

esposizioni: «*I de Chirico di Sacerdoti. Opere dal 1922 al 1959*» catalogo mostra a cura di Claudio Bruni Sakraischik, Galleria La Medusa, Roma 1982, n. 13, ill. b/n; «*Giorgio de Chirico 1888-1978*» catalogo mostra a cura di Augusta Monferini, Tokyo, Kagawa, Osaka, 1989, n. 76, ill. b/n.

bibliografia: Claudio Bruni Sakraischik (a cura di) «*Giorgio de Chirico. Catalogo Generale*» Electa, Milano, 1983, vol. VII, tomo II, tavola n. 663, ill. b/n.

Il disegno è appartenuto al mercante d'arte e collezionista Edmondo Sacerdoti, che, negli anni Cinquanta apre una galleria d'arte alla quale dà il suo nome, situata nella centrale via Sant'Andrea a Milano. Fonti familiari raccontano che nel 1962 il gallerista imprime una svolta alla sua galleria soggiornando a lungo in Argentina, Brasile negli Stati Uniti, dove conosce le grandi famiglie italiane dell'America del Sud ed entra in rapporto con le gallerie delle grandi metropoli. Per due decenni Sacerdoti ricerca opere, che riporta in Italia, oltre a sviluppare una passione per il maestro Federico Zandomeneghi, che colleziona.

Catalogo della mostra «I de Chirico di Sacerdoti» Roma 1982

A Roma nel 1982 La Medusa apre una mostra con opere di de Chirico raccolte da Sacerdoti, che racconta la genesi dell'evento espositivo nel catalogo: «(...) *durante una mia recente visita a Bruni nel corso del colloquio egli a bruciapelo mi disse: <Sacerdoti Lei possiede un interessante gruppo di opere di de Chirico con cui mi piacerebbe inaugurare la stagione artistica della mia galleria>, dando sin d'ora questo titolo alla manifestazione: <I de Chirico di Sacerdoti alla Medusa>. La proposta mi ha lusingato e senza esitazione ho accettato l'invito di Claudio Bruni Sakraischik, che oltre ad essere stato prescelto dal Maestro nel difficile compito di catalogazione di tutte le sue opere, da trent'anni dirige la Medusa. (...) A tutto ciò si aggiunge*

Eugène Delacroix «Combattimento di due cavalieri» Louvre, Parigi

il mio intimo piacere nel ricordare il primo incontro con de Chirico avvenuto Milano nel 1938 durante una sua personale alla Galleria del Milione».

Giorgio de Chirico «Cavallo nel paesaggio» metà anni Cinquanta, matita e carboncino su carta, cm. 30x20

La mostra riunisce diciotto opere provenienti dallo stesso de Chirico ma anche dalle raccolte dell'avvocato di Rino Valdameri, Dino Cardarelli, direttore generale della Società Fratelli Feltrinelli, Helene Rubinstein, Léonce Rosenberg e passate nel mercato milanese (Galleria del Milione, Vittorio Barbaroux, Ettore Gianferrari). L'interesse per il disegno è sempre stato il filo rosso unificante della ricerca tecnica dechirichiana condotta sul motivo del 'museo', frequentato indossando l'abito del copista nel primo dopoguerra ma anche come prassi nell'isolamento geloso dello studio. Ora più di prima, de Chirico rivisita momenti diversi della tradizione, impiegando quelle citazioni più efficaci alla tensione plastica delle sue opere. Nella trattazione dei cavalieri e delle battaglie, nei soggetti mitologici de Chirico guarda a Delacroix, campione del Romanticismo, per poi inoltrarsi verso Rubens, tripudio del barocco. Eppure questo disegno ha qualcosa di diverso dai soliti soggetti dell'artista; a prima vista sfugge all'osservatore, perché frutto di una raffinata e avveduta sapienza tecnica. Se lo si guarda più attentamente ci si accorge che la scena è realizzata incastrando due categorie storiche inconciliabili: il 'romanticismo', ovvero l'opulenta amazzone e il suo cavallo costruiti con linee diagonali, spesso spezzate e saettanti, e il 'classicismo', rappresentato dal giovane uomo nudo addossato al piedistallo di marmo, da cui sembra essere appena sceso, che delinea una forma verticale e statica. Alla fine degli anni Venti, Massimo Bontempelli avvertiva gli uomini del 'ritorno all'ordine', che il 'classico' è una categoria spirituale, di cui sono portatrici quelle opere d'arte in grado di bucare il proprio tempo, ma più in generale di uscire fuori dal tempo.

Giorgio de Chirico
L'ora metafisica, fine Anni '50
olio su tela, cm. 50x40
in basso a destra: «*G.de Chirico*»
Sul verso in alto al centro: «*Giorgio de Chirico/ <L'ora metafisica>/ Giorgio de Chirico*». Seguono le firme autografe di «*Giuseppe Zanini/ Antonio Russo*», al centro la firma autografa «*Giorgio de Chirico*» in basso al centro l'autentica del notaio Diego Gandolfo, datata Roma 8 agosto 1959

provenienza: Galleria La Barcaccia, Roma; Galleria d'Arte Zanini, Roma; Collezione privata, Roma

esposizioni: «*Giorgio de Chirico. Dalla Partenza degli Argonauti alla vita silente*» catalogo mostra a cura di Francesco Gallo, Castello Monumentale, Lerici 1988.

Il quadro è stato eseguito al più tardi entro l'estate del 1959, come si evince dalla data apposta nell'autentica notarile e riprende uno dei capolavori della fase Metafisica, *La conquète du philosophe,*1913-1914 (collezione The Art Institute, Chicago). De Chirico torna ancora una volta a rivisitare sé stesso, l'antica Metafisica, una prassi che gli permette di verificare consapevolmente e di mettere in pratica le conseguenze sostanziali della dottrina nietzschiana dell''eterno ritorno': «*Tutto si diparte, tutto torna a salutarsi; eternamente fedele a sé stesso rimane l'anello dell'essere*». De Chirico compie ogni ritorno pertanto nella consapevolezza della sua reversibilità: di poter riprendere ad attingere al suo repertorio quando lo sente necessario, ma anche di poterlo interrompere quando è giunto il momento. Nella tradizione classica, con la quale l'artista si identifica programmaticamente, il modello ideale del pittore è l'autore di immagini sempre identiche al punto da raggiungere sublimi livelli di perfezione. Infine le variazioni anche minime che gli offrono una copia, apre alla possibilità di sperimentare altri modi espressivi di un tema iconografico. *La conquète du philosophe* è uno dei dipinti conclusivi della Metafisica dechirichiana, uno dei più complessi nell'iconografia e denso di elementi metafisici: dalla possente scatola architettonica al verde veronese nel fondo, dall'orologio che segna un'ora centrale della giornata alle enigmatiche ombre, che creano un inquietante senso di 'attesa', dal veliero in lontananza al treno alla torre che si intravede a destra, dai cannoni alla coppia di carciofi. Ridotta nelle dimensioni della tela, *L'ora metafisica* è costruita in un uno spazio prospettico contratto e l'orizzonte si tinge di una striscia verde acido chiaro, contro cui si stagliano il veliero e il treno in marcia. Si affastellano in primo piano il quadrante dell'orologio (segna ancora la stessa ora), la bocca del cannone, i due carciofi. I colori, per quanto magri, si tingono di tonalità più accese.
Se i giovani artisti, come Pino Pascali, Giulio Paolini, Fabio Mauri, Tano Festa, Mario Schifano, guardano con ammirazione alla pittura Metafisica di de Chirico, che scoprono nei libri e nei rotocalchi e con cui nutrono

Tano Festa «Specchio» 1963 (da M. Fagiolo, «Rapporto 60» Roma 1966, p.162)

Mario Ceroli «La panca» 1965, «La casa» 1965, Galleria La Tartaruga (da M. Fagiolo, «Rapporto 60» Roma 1966, p.177)

G. de Chirico

le immagini che abitano con forza e profonda consapevolezza le loro ricerche colte, sono i quadri come *L'ora metafisica* che possono osservare nelle gallerie d'arte da Roma a Torino, insieme alla sua produzione neobarocca. Nel 1966 Alberto Boatto, che ha appena presentato Pascali nel catalogo della personale a L'Attico con la 'decapitazione della scultura', pubblica su «QUI arte contemporanea» (novembre 1966) un articolo sulla Metafisica di Carlo Carrà, Giorgio Morandi e di de Chirico, concentrandosi soprattutto su quest'ultimo:

Pino Pascali in una performance con «Rovine»

«*Drammaticamente un quadro di De Chirico è la gradazione d'una suspence, una soluzione differita, un indugio che si prolunga; e la sua tensione complessiva è distribuita fra l'enigma dell'oggetto falsamente prossimo e un sentimento diffuso e generico, distante, che non riguarda il presente ma il passato — ed è allora nostalgia — o il futuro — ed è allora attesa, l'accelerazione provocata in noi dal presentimento della partenza. (...) Allora la crisi troppo protratta libera strati che erano stati assorbiti nel certo dominio razionale, vale a dire il lato superstizioso, magico delle cose. Alcuni quadri sembrano tavole per astrologhi, chiudono il destino nel fortuito incontro di un paio di dadi. E giacché non bisogna dimenticare che questa visione turbata viene rivissuta nell'attualità della coscienza, ciò che sta per spezzarsi è la debole pellicola del cosciente, così che la forza latente nascosta dalla fila degli archi e prossima a sollevarsi è l'inconscio, che è il vero evento annunciato dalla caduta dell'ordine assieme razionale e solare. Smarrita ogni concretezza diurna il mondo affonda ora nel sogno ad occhi aperti, approda alla spiaggia dell'onirismo senza passare attraverso la notte*».

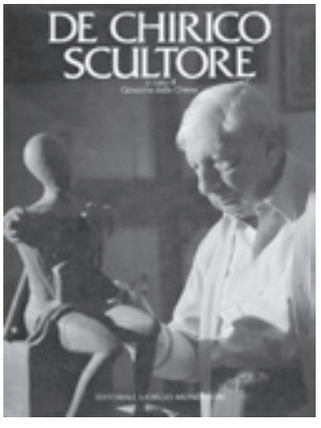
Giorgio de Chirico
Il poeta solitario, 1966-67
bronzo patinato, h. cm. 52, base cm. 21x30
(firma, titolo, numerazione)
tiratura a 9 esemplari
esemplare n. 6/9
punz. a secco della Fonderia GI.BI.ESSE di Verona

provenienza: Collezione privata, Roma

esposizioni: «*Giorgio de Chirico*» catalogo della mostra a cura di Franco Russoli, Palazzo Reale, Milano, 1970, n. 178; «*I de Chirico di de Chirico*» catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1970, n. 121, ill. b/n; «*Giorgio de Chirico. Sculture (1968-1971)*» catalogo mostra, Galleria Alberto Schubert, Milano 1971, n. 4; «*De Chirico by de Chirico*» catalogo della mostra a cura di Donald H. Karshan, The New York Cultural Center, in associazione con Fairleigh Dickinson University, New York 1972, n. 74, ill. b/n; poi Art Gallery of Ontario, Toronto 1972; «*Omaggio a Giorgio de Chirico*» catalogo mostra a cura di Virgilio Guzzi, Museo Nazionale di Reggio Calabria, 1972-73, n. 44; «*De Chirico presenta De Chirico*» catalogo mostra, Museo Comunale d'Arte Moderna della Provincia di Kanagawa, Kamakura 1973, n. 109; nel 1974 itinerante nel Museo Centrale d'Arte di Tokyo, Museo Nazionale d'Arte Moderna di Kyoto, Museo d'Arte della Provincia di Aichi, Nagoya; «*G. de Chirico*» catalogo mostra a cura di M. François Daulte, Musée Marmottan, Parigi 1975, n. 113.

Il Manichino-Poeta va confrontato con la figura complessa dell'Oracolo, che appare fin dai primi dipinti metafisici. L'Oracolo con gli occhi chiusi è il poeta e incarna l'artista, che nel momento della rivelazione diventa 'veggente'. In un interno ferrarese l'Oracolo si sdoppia in un busto messo in secondo piano e in una sorta di manichino di spalle assorto in una visione dello spazio celeste racchiuso in una lavagna. Nel 1918 da Bragaglia, de Chirico espone «Il Filosofo-Poeta» in cui il manichino sembra coincidere nuovamente con la stessa figura con gli occhi chiusi ora in primo piano, nel procedere del superamento dell'illusione-realtà-vita. Scrive Giovanna dalla Chiesa di questo bronzo, che trova un completamento nella coeva statua di «Orfeo» realizzata nella stessa fonderia veronese nel 1970: «*Per quanto, come già nell*›<Orfeo>*, anche* <Il poeta solitario>*, con la struttura d'appoggio su cui è seduto, riproponga i manichini del 1915, come* <L'indovino>*, o* <Il filosofo e il poeta>*, una maggiore compiutezza e compostezza la rendono poi un'opera del tutto diversa. Per l'atteggiamento della testa che, in questo caso, invece di volgersi verso terra si porta verso l'alto, la scultura si avvicina ad un disegno del 1917 dal titolo* <L'apparizione>*, se si esclude la posizione accentuatamente a squadra delle gambe. D'altra parte, come le finestre si aprono su altri universi rispetto a quello ritratto all'interno della stanza, Il poeta solitario porta, proprio al centro del ventre, un tempietto vuoto. Esercizi di questo tipo erano comparsi in* <Io andrò... il cane di vetro>». Nel tirare le conclusioni sulla ricerca plastica di de Chirico, luogo speculare della ricerca pittorica nel racchiudere le interrogazioni più enigmatiche del Grande Metafisico, scomparso da una decina di anni, la studiosa dichiara la straordinaria esperienza che è

Giorgio de Chirico «Il filosofo e il poeta» 1914
(Dall'articolo di A. Boatto -Tre punti sulla pittura Metafisica- in "QUI arte contemporanea" Novembre 1966, p. 23)



Giovanna dalla Chiesa, catalogo della scultura di Giorgio de Chirico, Milano 1988

stata per lei la redazione del catalogo: «*Il momento primordiale ed archetipico che restava impresso nella terracotta, trasferito nel bronzo e pur sempre magnificamente visibile, muta ormai destinazione, trasformandosi in simulacro.*(...) *Le patine di cui de Chirico ha voluto che il bronzo fosse ricoperto, favoriscono questa sensazione, aggiungendo un magistrale tocco di evanescenza, là dove la materia per naturale propensione tenderebbe ad irrigidirsi e ad ispessirsi. Materia greggia, umbratile, che si confronta, all'altro polo, con l'alchimia dell'oro e con i bagliori lunari dell'argento: gli unici materiali che de Chirico abbia voluto utilizzare per questi nuovi demoni, dove brilla, ormai eternamente acquietato, il genio della sua metafisica*». (G. dalla Chiesa, 1988, p.24).
Gli anni Settanta lo trovano pienamente attivo nella 'stanza magica' del suo studio in cima al palazzetto di Piazza di Spagna, a destra della Scalinata di Trinità dei Monti, dove consumerà il tratto ultimo della vita. Il Grande Metafisico è al «*centro del centro del mondo*» dove, infranto il diaframma 'spazio-temporale', distante dal concreto quotidiano, è il punto di partenza per altri infiniti viaggi in cui cerca sempre di fare ritorno alla sua 'Itaca' come Odisseo. Tra i più complessi e loici artisti del Novecento, de Chirico agisce sulla base dei principi evocati da Zarathustra: «*Tutto si diparte, tutto torna a salutarsi; eternamente fedele a se stesso rimane l'anello dell'essere*». In una foto di quel periodo del suo studio, la scultura *Il poeta solitario* è

De Chirico nello studio della sua casa a Piazza di Spagna.
In primo piano «Il poeta solitario»

ripresa in primo piano, di profilo come se fosse una scultura greca stereometrica, in secondo piano si vede il suo 'doppio' (transitivo): de Chirico sprofondato in poltrona con la sua pipa, medita con lo sguardo rivolto a un dipinto sul cavalletto. Come nel quadro metafisico *Il filosofo e il poeta,* de Chirico è l'Oracolo, il Poeta, che nella sospensione temporale, nella perenne condizione solitaria e misteriosa, vive il sogno del 'veggente'.

Pino Pascali

Bari 1935 – Roma 1968

di Gaia Mancini

Pugliese di nascita, Pascali, tra il 1940 e il 1941 si trasferisce a Tirana con la famiglia. Il padre è un funzionario della Polizia e, dal 1939, l'Albania è sotto l'occupazione italiana. Pascali vive la guerra da molto vicino e, nonostante all'epoca sia soltanto un bambino, porterà i ricordi di questa esperienza per tutta la vita.
Tornati in Italia cresce a Polignano a Mare. Frequenta il liceo scientifico di Bari, ma la sua esigenza creativa inizia ad emergere con prepotenza portandolo ad abbandonare questo tipo di studi per conseguire la maturità artistica a Napoli. Nel 1955 si iscrive a Roma all'Accademia di Belle Arti, precisamente alla scuola di Scenografia. Studia con il professor Peppino Piccolo, il suo talento cresce di anno in anno. Partecipa a mostre e collettive e l'ultimo anno di studi, nel 1959, alla mostra di scenografia per il II Festival dei Due Mondi di Spoleto. L'impegno, la dedizione e la sua inesauribile capacità creativa lo porteranno a diplomarsi a pieni voti. Frequenta giovani artisti, tra i quali Jannis Kounellis, che diverranno parte del gruppo di Piazza del Popolo.
Le doti e gli interessi di Pino Pascali spaziano e vanno oltre la scenografia. In Accademia ha l'opportunità di seguire un corso di disegno in bianco e nero tenuto da Toti Scialoja, maestro che amplierà i suoi orizzonti anche all'arte figurativa, alla letteratura e alla filosofia. Pascali ha una personalità forte, vulcanica. Ama il gioco, il paradosso e l'anticonformismo. Tutto ciò si riflette nella sua, seppur breve, produzione artistica.
Fino al 1965 decide di non fare mostre personali. Il suo studio in Via di Boccea (Roma) si riempie di opere-esperimenti e materiali grezzi, nel frattempo lavora come pubblicitario e scenografo. Quella della pubblicità è un'opera importante: nel 1958 inizia a collaborare con Sandro Lodolo della "Lodolofilm", il suo ruolo all'interno della piccola casa di produzione era piuttosto proteiforme, faceva un po' di tutto, dalle scenografie a «*Carosello*» da sigle televisive a filmati pubblicitari a colori. Da citare è la sigla di «*Tv7*» pietra miliare della grafica anni '60 ma anche i «*Postero's*» personaggi provenienti dal futuro animati poi da Lodolo per i vari intermezzi televisivi. Sia nella creazione di spot che di scenografie, utilizzava materiali di recupero, per esempio i fondi di caffè per la pubblicità del "*Cafffè Camerino*". Pascali smontava e rimontava pezzi di scenografie, nelle quali si colgono le tracce di quelle balene e quei mari che lo renderanno celebre come artista. Nel 1965, con Plinio de Martiis, esordisce sulla scena artistica. Gli organizza la sua prima personale nella sua galleria La Tartaruga di Roma, accompagnato da uno scritto di Cesare Vivaldi.
In questa occasione espone «*Pezzi di donne*» «*Muro di pietra*» e «*Ruderi sul prato*». Da qui in poi sarà un susseguirsi di mostre (Verona, Palermo, Firenze), con la Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma partecipa a una mostra itinerante «*Aspetti dell'arte italiana*» che va in giro per l'Europa e nel 1966 accetta di esporre alla Galleria Sperone di Torino presentato da Maurizio Calvesi e Vittorio Rubiu. È la mostra delle armi, il «*Cannone Bella ciao*» «*Cannone Semovente*» «*Lanciamissili uncle Tom and uncle Sam*» il «*Missile o Colomba della pace*» le «*Mitragliatrici*» e le «*Bombe a mano*». Pascali trasforma in 'giochi' le suggestioni della guerra in Albania, partendo da materiali di scarto (tubi idraulici, vecchi carburatori FIAT, rottami, manopole).
Scrivono di lui critici importanti come Maurizio Calvesi e Alberto Boatto che alla fine del '66 lo presentano alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, dove Pascali espone «*Il mare*» «*Balene*» «*Barca che affonda*» e altre opere sullo stesso tema. Scrivono di lui anche Achille Bonito Oliva, Palma Bucarelli, Cesare Brandi, Gillo Dorfles, Leonardo Sinisgalli. Germano Celant, critico e teorico del movimento Arte Povera, lo include nella mostra «*Arte Povera im-spazio*» a Genova, dove presenta «*Pozzanghere*» «*1 metro cubo di terra*» e «*2 metri cubi di terra*» Nel 1967 presenta un nuovo ciclo di opere, tra cui «*Vedova Blu*» alla VI Biennale di Roma a Palazzo delle Esposizioni e qualche mese dopo espone gli inediti «*Bachi da setola*» alla Jolas Galerie di Parigi, accompagnato da un testo critico di Giulio Carlo Argan. Il ciclo degli animali di Pascali non vuole somigliare alla realtà, non vuole essere scultura, ma vuole entrare nella di-

mensione ludica e fantastica che da sempre accompagna l'artista. Lui stesso chiama queste opere "finte sculture", gli assomigliano ma sono prive di peso e ciò costituisce un paradosso.
Nel 1968 partecipa alla XXXIV Biennale di Venezia, ha una sala personale in cui espone opere come «*Pelo*» «*Contropelo*» «*Cesto*» «*Liane*» «*Archetipo*» ecc. Sono anni di contestazione e Pascali si ribella alle imposizioni ideologiche studentesche rifiutandosi di chiudere la sua sala: rivendica il suo diritto a far conoscere il suo lavoro. Oltre a diverse mostre collettive fra Italia, Europa e USA (Boston e New York), prende parte al film di Luca Patella «*SKMP2*» e a un film di Alfredo Leonardi.
Pino Pascali muore vittima di un incidente stradale nel pieno del suo successo Internazionale. Portava avanti contemporaneamente i mestieri di scenografo, grafico e artista plastico, ma per lui si trattava di un unico lavoro, tutto si compenetrava nello stesso processo creativo.

Riferimenti:

Archivio Pino Pascali – Biografia

Fondazione Museo Pino Pascali – Biografia

Fondazione Museo Pino Pascali – Opere

Marco Giusti "*Cinema e arte: alla ricerca di Pino Pascali*"
26/02/2013

"*Pascali*" Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma,
De Luca editore 1969

Archivio Pino Pascali
Biografia

Fondazione Museo Pino Pascali
Biografia

Fondazione Museo Pino Pascali
Opere

Marco Giusti "*Cinema e arte: alla ricerca di Pino Pascali*"
26/02/2013

Giorgio de Chirico

Volos (Grecia) 1888 – Roma 1978

di Gaia Mancini

La Grecia, terra di filosofi e artisti, dà i natali a Giorgio de Chirico e a suo fratello minore Andrea de Chirico, più noto come Alberto Savinio, pittore, scrittore e compositore. Per tutta la vita i due fratelli saranno uniti da un legame fortissimo e condivideranno momenti importanti della loro crescita artistica e personale.
Giorgio inizia a frequentare lezioni di disegno sin da giovane, frequenta il Politecnico di Atene e prosegue la sua formazione artistica a Monaco di Baviera, diplomandosi in Accademia di Belle Arti.
Gli studi tedeschi influenzano sicuramente non solo la sua prima pittura, di chiara ispirazione böckliniana, ma anche il resto della sua produzione: la filosofia di Nietzsche e Schopenhauer è sicuramente matrice di riflessioni che lo porteranno al concepimento della pittura metafisica.
Lui stesso scrive nelle sue «*Memorie*»: «*cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche*». È il 1910 e de Chirico a Firenze dipinge «*L'enigme d 'un après-midi d'automne*» e l'autoritratto «*Portrait de l'artiste par luimême*».
Nel 1911 si trasferisce a Parigi, insieme al fratello Alberto, partecipa al Salon d'Automne e al Salon des Indépendants. Entra in contatto con i maggiori artisti e intellettuali del suo tempo, come Apollinaire, con il quale nascerà un forte legame di amicizia, fino alla morte del poeta si scambieranno lettere, si dedicheranno ritratti e poemi. Lo stesso Apollinaire, agli albori della loro amicizia, scriverà di de Chirico essere «*il pittore più sorprendente della giovane generazione*».
La residenza parigina viene interrotta nel 1915, quando sia de Chirico che il fratello Savinio, sono richiamati in Italia per prestare servizio militare. In Francia aveva sviluppato il tema delle «*Piazze d'Italia*» e dei «*Manichini*» a Ferrara sebbene lontano dal fermento culturale, conosce Filippo de Pisis e Carlo Carrà, con i due pittori, darà vita alla così detta «*Scuola metafisica*» entra in contatto con Tristan Tzara. In questo contesto nascono opere come «*Il Grande Metafisico*» «*Ettore e Andromaca*» o «*Le muse inquietanti*». L'anno dopo inizia la sua collaborazione con la rivista «*Valori Plastici*» fondata da Mario Broglio, a cui dedica anche il suo saggio «*Zeusi l'esploratore*».
Nel 1919 è a Roma, dove tiene la sua prima personale alla Casa d'Arte Bragaglia. Espone quadri metafisici e pubblica lo scritto «*Noi metafisici*» in cui ribadisce come Schopenhauer e Nietzsche siano stati si suoi maestri del non-senso.
Nella pittura di questo periodo esprime l'interesse per i grandi maestri rinascimentali, riscopre l'antica tecnica della tempera su tavola, passa tempo nei musei per eseguire copie dei capolavori del passato. La pittura tuttavia, non è il suo solo interesse, nel 1924, a Parigi, realizza scene e costumi per «*La Giara*» di Pirandello con musiche di Alfredo Casella. Sebbene è un momento di grande sodalizio fra de Chirico e i Surrealisti (scrive per il primo numero de "La Révolution Surréaliste"), favorito anche dal suo trasferimento a Parigi nel 1925, i quadri che espone alla Galerie Léonce Rosenberg (suo grande collezionista), suscitano aspre critiche da parte del gruppo.
De Chirico propone una nuova iconografia di matrice classicista ma di respiro metafisico, è il tempo degli «*Archeologi*», dei «*Gladiatori*» e dei «*Cavalli*» in riva al mare.
Gli anni '30 vedono nei suoi quadri un naturalismo luminoso, conosce la donna che diventerà sua moglie, Isabella Far, ed espone alla XVIII Biennale di Venezia e alla V Triennale di Milano (1930-1933) per cui realizza l'affresco monumentale «*La cultura italiana*». Sono anni in cui il suo stile si impone e influenza il panorama artistico italiano, ma anche gli anni del regime fascista e delle leggi 'in difesa della razza'. Dopo un soggiorno a New York, torna in Italia ma, indignato dalla situazione politica, decide di riparare a Parigi. Nel periodo della II Guerra Mondiale è a Firenze, poi, nel 1944, si stabilisce definitivamente a Roma. Ritorna alla pittura e alle tecniche del passato, sperimenta la scultura in terracotta, rielabora artisti come Tiziano, Rubens, Delacroix e Courbet. È interessato a un modo di dipingere che unisca vorticosità del tratto e potenza espressiva del colore e tutto ciò si esprime perfettamente nei quadri contemporanei.
Gli anni '50 sono anni di polemiche con le mostre in

opposizione alla Biennale di Venezia, ma anche di un grave lutto: muore di infarto il fratello Alberto Savinio (1952), In questi anni la sua pittura è in totale opposizione con le tendenze contemporanee, esprime ancora e forse maggiormente i frutti dello studio dei pittori rinascimentali, barocchi e romantici, ritornano gli autoritratti, i miti, le nature morte e le vedute. È una pittura in cui si riafferma il tratto ben visibile del pennello, la matericità del colore, lontano dalle superfici lisce e perfette dei suoi quadri metafisici, ne sono un esempio «*La forgia di Vulcano*» o «*Paride con cavallo*».
Alla fine degli anni '60, ormai ottantenne, ritorna a lavorare sul tema caro e fortunato della Metafisica, che prenderà il nome di Neometafisica. Medita e rielabora i soggetti del suo lavoro dei primi trent'anni del '900, traslandoli in una nuova luce e colori più sgargianti.
Gli ultimi anni la sua carriera verrà onorata da mostre e riconoscimenti.

CAMPAIOLA
Studio d'Arte dal 164