

# PINO PASCALI



*Si ringrazia per la preziosa collaborazione:*

Il Museo Comunale di Avezzano (AQ)  
Il prof. Enrico Crispolti  
La dott.ssa Daniela Falasca  
Giuliano Cappuzzo  
Sandro Lodolo  
Marco Giusti  
I collezionisti che hanno prestato le opere  
e tutti coloro che hanno contribuito alla  
riuscita della mostra.

*Progetto grafico:* Marco D'Andrea

*Foto:* Luca Zampieri

© Edizioni *FUORICENTRO*  
s.r.l.

Via Bel Poggio, 4 - Castelnuovo di Porto (Roma)  
Tel. 06/90178855 - Fax 06/90178853  
E-mail: fuoricentro@relay.uni.net

*Con il patrocinio di:*

Assessorato alla Cultura della Provincia di Roma

Comune di Castelnuovo di Porto

## Riflettendo sull'avventura di Pascali, trent'anni dopo

*"Io cerco di fare quello che mi piace fare, in fondo è l'unico sistema che per me va bene. Non credo che uno scultore faccia un lavoro pesante: gioca, come un pittore gioca, come qualsiasi persona che fa quello che vuole gioca. Non è che il gioco sia solo quello dei bambini, è tutto un gioco, no?"*

*"Io 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 così, è andata così. Essendo quello che sono, sono della tela tesa su delle centine che si rassomigliano stranamente a delle sculture, a delle immagini che abbiamo dentro di noi."*

P. Pascali in *Intervista di Carla Lonzi*, "Marcatré", Milano, luglio 1967; ripubbl. in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969.

1

"Il mito di Pascali, 15 anni dopo, è anche questo accumulo, questo eccesso di interpretazioni che però dimostra, al di là di ogni apparenza, la vitalità sotterranea dell'opera": scriveva un suo piuttosto tempestivo estimatore (Vittorio Rubiu) in un contributo nella monografia a più voci curata da Anna D'Elia per Laterza nel 1983. Ora, a trent'anni dalla tragica scomparsa, seppure in certa misura ancora proiettata nella dimensione mitica di un'istintività e sorgività poetica inusuale di cui certo era felicemente dotato e che una morte così prematura (a trentatré anni) ha fissato come tale, la personalità creativa di Pino Pascali appare valutabile in una sua effettiva consistenza e autenticità. Direi ritornando a confrontarsi direttamente con un patrimonio di opere e di esperienze che può apparire tutto sommato piuttosto meteorico nell'orizzonte artistico italiano ed europeo, malgrado le evidenti connessioni di situazione problematica - a cominciare da quella romana - dei centrali anni Sessanta, scontata allora la sollecitazione forte del "pop art" nordamericano - non indifferente per il medesimo comunque, certamente -, e appena intravedibile la fortuna del manufatto "povero", alla quale Pascali contribuisce (Celant infatti ragionevolmente lo include in *Arte povera - Im-spazio*, alla Galleria Bertesca a Genova nel settembre 1967, come del resto poi avverrà in *Conceptual art - Arte povera*

- *Land Art*, nella Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, nell'estate 1970).

Personalmente ho sempre cercato di apprezzare il suo lavoro tentando di leggerlo, per quanto di fatto a fatica, al di fuori dell'idoleggiamento locale, romano, sempre più nei suoi anni pericolosamente avviluppante, nè - reagendo ragionevolmente ad un tale sommario entusiasmo - rifiutandomi di operarvi scelte di valutazione fra momenti di maggiore irsuta autenticità e altri invece di più disinvolta quanto abile concessione a sollecitazioni molteplici, fra una sconcertante piaggeria critica ufficiale e seduzioni di solido mercato (Jolas). Lo ho conosciuto in occasione dell'allestimento della *V Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio* nel Palazzo delle Esposizioni, nella primavera del 1965: nell'occasione piuttosto agitato giacché nel trasporto si era danneggiata forse la sua *La gravida*, dell'anno prima, che poi credo abbia sostituita con *Boccarossa*. Nel gennaio precedente aveva tenuto la sua prima personale a La Tartaruga, presentato in catalogo da Cesare Vivaldi, suo iniziale intelligente sostenitore.

Oggi si può considerare oggettivamente la realtà di durata suggestiva di comunicazione poetica delle sue proposizioni soprattutto più autentiche, fuori ormai delle insidie d'un cono di mitizzazione che, originatosi lui medesimo ancora vivente, e infine travolgendolo, muove da una precocissima, forse persino frettolosa, consacrazione - ad un'anno dalla scomparsa - nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna romana. Ma in particolare oggi se ne può rileggere l'esperienza creativa alla luce anche della subentrata migliore conoscenza (attraverso alcune mostre fra 1990 e '91, a Livorno alla Galleria Peccolo, a Roma all'Arco d'Alibert, e nella Civica Raccolta del Disegno, a Salò, dopo essere state riprodotte numerose nella monografia del 1983) di quel preliminare lavoro di progettualità filmica pubblicitaria entro il quale non è difficile individuare sia isolanti modalità strutturali presentative, fondamentali poi del suo sintetico immaginare allusivo e fabulistico, sia anche l'enunciazione almeno di alcuni specifici archetipi del suo repertorio iconico più noto.

Di quella mia considerazione disincantata, impartecipe appunto della celebrazione anticipata, è testimonianza la recensione della retrospettiva romana del 1969 che ho pubblicato allora in "Das Kunstwerk" (Vol. XXII, n. 11-12, August-September 1969), ripresa poi in "Il Cannocchiale" (n. 1-2, Roma giugno 1970).



Dimenticata nella prima estesa bibliografia che corredeva la monografia del 1983, e ricordata invece - almeno per il testo in tedesco - in quella reperibile nel catalogo della retrospettiva al PAC a Milano, fra fine 1987 e inizio 1988, credo utile riportarla qui appresso anche quale testimonianza del clima già mitizzante che appunto assillava Pascali, non meno che naturalmente d'un modo di non arresa partecipazione critica ad un apprezzamento complessivo del suo lavoro.

2

Indubbiamente eccezionale e inusitata è la tempestività con la quale la Galleria Nazionale d'Arte Moderna ha allestito a Roma nel maggio-luglio 1969 una retrospettiva dell'opera, pur breve purtroppo, di Pino Pascali, appena pochi mesi dopo la sua tragica scomparsa nel settembre 1968. Altrettanta tempestività si era verificata soltanto quindici anni fa per Savinio, artista tuttavia ovviamente di altra complessità e statura (e fu comunque una retrospettiva assai incompleta).

E non si potrebbe non essere subito d'accordo con tale tempestività, se fosse l'annuncio d'un mutamento di conduzione delle mostre retrospettive, non solo cioè dedicate molti anni dopo ad artisti scomparsi (e comunque soltanto ad essi, mentre tutti i musei d'arte contemporanea europei o americani ospitano con ininterrotta attività - il che com'è noto non accade a Roma ove l'attività è sporadica e diseguale per molteplici ragioni - retrospettive di artisti attuali e viventi), e se non vi fosse il sospetto che tale tempestività sia soltanto in relazione con l'inserimento precoce del giovane artista commemorato nel mercato internazionale, il quale non può evidentemente attendere a lungo.

Per troppi altri giovani recentemente deceduti, e la cui conclamazione critica è stata inferiore a quella di Pascali, ma non davvero inferiore è stata l'incisività e importanza dell'opera, non solo infatti non si è registrata tale tempestività, ma non esiste neppure il progetto anche a distanza d'anni d'una doverosa ricapitolazione: Romagnoni, Tancredi, Manzoni, per fare appena qualche nome. Tancredi fu rievocato soltanto a Venezia a cura della Galleria d'Arte Moderna locale. E che dire poi di artisti di importanza storica come Balla, del quale è stata realizzata una retrospettiva nel '63 a Torino, anziché a Roma (dove pure ha sempre operato ed è morto nel '58)? Che dire di Leoncillo o di Fontana o di Colla? Il primo - come del resto Colla - pure attivo a Roma e mor-

to pochi giorni prima di Pascali, e del quale una retrospettiva si è avuta a Spoleto (sua città natale), in occasione del Festival 1969. Ma, se la retrospettiva nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma è toccata a Pascali anziché a Leoncillo, come il premio per la scultura nella scorsa Biennale veneziana era toccato - *post mortem* - a Pascali anziché a Leoncillo, difficilmente ciò è avvenuto per altra ragione dell'inserimento del primo, e della completa inesistenza del secondo, nel mercato internazionale. Il che naturalmente ha il suo senso, e contribuisce all'usura d'un effimero mito; altrettanto di come vi contribuisce il consenso critico rapidamente accumulato da Pascali, da parte di tutta la piramide della critica italiana, dai vertici accademici universitari ai *chroniquers* della *bagarre* quotidiana. Anche questo ha un suo significato di costume, e ha anzi pesato in vita sul destino del giovane artista. Ed infine è persino scoppiata una violentissima disputa fra gli abatini della critica romana per contendersi piccole e abbastanza risibili priorità di osservazioni sull'opera di Pascali.

Di quest'opera la retrospettiva romana riferisce quasi tutti i passaggi, estendendola quanto più era possibile nel tempo, recuperando persino piccoli studi 'informali' del 1958 e '59, del tutto generici e inutili presentati invece come fossero un Tobey a *white writing* del 1935!

Dico subito che ciò che colpisce nella retrospettiva è l'improvviso *décalage* di qualità inventiva e creativa fra gli anni nei quali Pascali ha lavorato, come scriveva Cesare Vivaldi nel catalogo della personale romana del gennaio '65 dedicata proprio a quelle opere, "standosene in disparte, al di fuori del giro delle gallerie e degli interessi critici e mercantili, guardando tutti un po' in cagnesco", e gli anni subito dopo, della sua rapidissima e incalzante candidatura ufficiale, divenuto Pascali improvviso *enfant gaté* addirittura della critica ufficiale accademica universitaria (in cerca d'*alibi* d'avanguardia creduto estremo) e dello snobismo mercantile internazionale. Una candidatura che ha bruciato l'artista e poi ha distrutto l'uomo.

Nessun dubbio sull'autenticità sorgiva dell'immaginazione di Pascali: un'autenticità rusticana, elegiacamente decantata (secondo una vena che corre robustamente negli aspetti più salienti di un'avanguardia primaria, ma a suo modo autarchica, italiana: da Balla a Burri, a Mannucci, a Colla). Nessun dubbio tuttavia che tale autenticità risulti ad un certo punto soffocata e quasi del



tutto stroncata così che timidi accenni, in paludate vesti di commercio internazionale, riappaiono dopo qua e là solo sporadicamente.

Il momento di spiegata autenticità creativa rustica e casareccia, e a suo modo raffinata di Pascali corrisponde appunto alle costruzioni del '64 (come *Muro di pietra, Colosseo, Biancavela*, ecc.) e del '65 (come i diversi "pezzi di donna": *Primo piano labbra, Torso di negra al bagno*, ecc.). Queste opere vengono subito dopo un periodo accanito di ricerca di alcuni anni (e che la retrospettiva ha preferito pressoché ignorare). "Dopo un iniziale, promettentissimo periodo 'novorealista' *ante litteram*", scriveva sempre Vivaldi nel '65, "egli ha razzolato per un quadriennio, con esiti non troppo felici, fra riporti neodadaisti alquanto di seconda mano e le suggestioni del fumetto e della pubblicità, della *pop-art* insomma".

Queste costruzioni - che forse utilizzano una certa rusticità e al tempo stesso affabilità immaginativa delle prime prove di Schifano, appena di qualche anno precedenti - sono realizzate in un prevalente monocromatismo, su tele dipinte, ma ritagliate nei profili dei telai, come sagome di oggetti, secondo modi di costruzioni da scenografo teatrale. Non sono immagini d'oggetti, tali e quali, bensì adombramenti evocati e ironici insieme, sui quali Pascali decanta una sua autentica vena sentimentale, come a ricrearsi l'orizzonte d'una realtà fittizia, infantile.

La caduta, il *décalage* immaginativo avviene subito dopo, con il ciclo delle 'armi', del 1965. Se è vero che Pascali costruisce cannoni ecc. come giocattoli, con pezzi di fortuna, il loro mimetismo finale rispetto alla realtà è così forte che vi scompare qualsiasi elemento lirico e immaginativo, e resta una prosa descrittiva, piatta e insignificante. Tuttavia attraverso questo ciclo entra in gioco un elemento che dal punto di vista del linguaggio resta forse il contributo più interessante della breve vicenda di Pascali: e cioè l'acquisizione di uno spazio e di una immaginazione oggettuale, propri alla scenografia teatrale, entro il dominio tradizionale della scultura. Forse è merito di Pascali se fra quelle "nuove dimensioni" della scultura che Kultermann ha cercato di elencare una di queste è appunto l'annessione, *sic et simpliciter*, dello spazio scenico. Il che è avvenuto, da parte di Pascali, senza alcuna mediazione, e perciò senza neppure alcun rapporto con quella teatralizzazione della pittura e della scultura che è l'*'environment'*, che sfocia infatti nell'*'happening'*. Nell'*'environment'* e nell'*'happening'* è

posta in questione la pittura e la scultura nella loro tradizionale distanza, affinché siano coinvolte in uno spazio reale, nello spazio dell'uomo, dell'eventicità esistenziale (in tal modo potenziata in una situazione emblematica). Trasferendo invece di peso la scenografia nella scultura, Pascali non ha messo in causa nulla, ha semplicemente operato un'annessione (senza trarne conseguenze attive): così che le sue nuove costruzioni restano estranee alla realtà, e nel migliore dei casi provocano una certa sorpresa, proprio per la loro deliberata esibizione di finzione.

Certo in questa finzione Pascali ha cercato la vena del suo favolismo infantile, e lo ha raggiunto soprattutto nelle cosiddette 'finte sculture' del '66-'67 (*La decapitazione delle giraffe, Dinosaurio che emerge, Grande rettile, Delfini*, ecc.). E' stato detto che queste costruzioni, queste 'finte sculture' sono realizzate con la tecnica dell'aeromodellismo: in realtà richiamano piuttosto appunto la scenografia. E' importante comunque che la tecnica sia elementare, e di scoperto artificio, come se Pascali, per accennare ad un favolismo autentico, non dovesse, non potesse toccare nulla di reale. Infatti quando si serve di elementi reali, come l'acqua nelle bacinelle (nella serie degli 'elementi naturali' del '67), o industriali, come le bacinelle stesse, o i "banchi da seta" realizzati con spazzola di materiale acrilico (1968), o le opere esposte nella Biennale veneziana (e tutte del '68), di pelo acrilico, o di lana d'acciaio, malgrado l'elementare gioco di "trompe l'oeil et la main", lo scatto fantastico e favolistico non si produce, e si resta in presenza di elementi d'una scenografia, ingombranti e insignificanti (più forse delle tante invenzioni illusionistiche, per esempio, per il 'paradiso terrestre' della Bibbia di John Huston).

L'accento favolistico resta dunque la dimensione più tipica delle possibilità immaginative di Pascali; e l'accento è tanto più denso e ricco e realizzato quanto più prossimo alle matrici rustiche, casarecce, e infantili dell'artista. L'invito immaginativo del quale è dunque verso una sorta di dimensione d'esistenza come incoscienza, anziché come coscienza, secondo pretenderebbe Palma Bucarelli nell'impegnata presentazione in catalogo.

E così sul piano del linguaggio resta interessante appunto l'utilizzazione, l'annessione dei procedimenti della scenografia teatrale. E' un'utilizzazione spontanea, non riflessa, non teorizzata, naturalmente. A Pascali manca completamente un



interesse di sperimentazione: quell'interesse che aveva per esempio - dieci anni prima - un Piero Manzoni, pur tanto lontano dal livello d'autentico lirismo di un Yves Klein.

Non ha perciò nessun senso parlare, come fa ancora la Bucarelli, di "contestazione radicale" di Pascali, e di sua avversazione del "sistema classista". Pascali tendeva alla sua favola dapprima al di là della società, poi entro gli allettamenti più luccicanti di questa, nei quali si è tragicamente bruciato.

E la vicenda di Pascali è un esempio tipico piuttosto di integrazione totale ed estremamente rapida nella società, che non il contrario. Tanto è vero che siamo qui a parlare di una sua celebrazione ufficiale a pochi mesi dalla morte in un museo che quasi di regola celebra qualcuno soltanto qualche decennio dopo la morte. Se mai si potrà sottolineare che l'integrazione fu troppo rapida, più che un'integrazione fu uno strozzamento. Ma sarebbe forse troppo lusso chiedere un'integrazione controllata!

[1969]

3

A distanza di trent'anni alcune cose credo vadano confermate, altre precisate, altre riconsiderate con maggiore attenzione. Fra queste ultime certamente una miglior conoscenza dell'esperienza del lavoro filmico per "caroselli" pubblicitari, entro il quale non è appunto difficile individuare sia modalità presentative strutturali fondamentali del suo sintetico immaginare allusivo e fabulistico, sia anche l'enunciazione almeno di alcuni specifici archetipi del suo repertorio iconico più noto. Si sa che nel 1958 ha realizzato un filmato a colori per Autonoleggi Maggiora e nel 1959 l'impianto scenico per un filmato per la Coppa Olimpia della Algida, per la quale realizza due serie di "caroselli" nel 1960-61. Ma la documentazione più estesa disponibile riguarda realizzazioni a partire da *I Killer*, progettato nel 1961, per l'Algida medesima (ma rifiutato da questa). Quelle esperienze informali del 1958 e del 1959 (bozzetti per *Tristano e Isotta*) che aprivano la retrospettiva del 1969, sono a monte. E sembrano ormai superate quando, nel 1962, appare impegnato in una presentazione già fabulisticamente sintetizzata e profilata relativa ai filmati *Che posizione!* e *Pronti fuoco!*, e in descrizioni invece capziose di navigli o di armi, con un gusto ricostruttivo fra collezionistico e "fai da te", con-

fluenti le prime in *Conte di Montecristo*, le seconde - in versione medievale- in *I Guerrieri*.

Non v'è dubbio che lungo quell'esperienza svariata (per compagno avendovi Sandro Lodolo), che corre fino a supportare la configurazione sintetica, già chiaramente di non inconsapevole accettazione d'una suggestione "pop", di *King-Kong* e di *Ballon: Jasper Johns Co. products*, del 1964, Pascali abbia avuto occasione di mettere a punto un proprio modo di scelta figurale appunto del tutto sintetica, allusiva, e fabulisticamente mirata, di fatto schivando dirette suggestioni massmediali proprio quando entro il sistema di queste operava per praticarvi appunto una misura di spiazzamento immaginativo affabulatorio fantastico. Se insomma sceglie di figurare, e dunque di lavorare anche in suggestioni di memoria, lo fa optando per un totale spiazzamento da ogni riscontro rappresentativo, contrapponendovi appunto una presentatività semplice, elementare, del tutto fantastica e fabulistica, che rimarrà come un *imprinting* strutturale fondamentale del suo figurare. Mette a punto allora un impianto strutturale di linguaggio, entro una scelta fondamentale di emblematica narrazione fabulistica, spiazzante in una prospettiva del tutto di misura fantastica.

Non si tratta dunque soltanto, per quell'iniziale esperienza di connessione filmica, d'una generica "preistoria" ma di un primo personale modo di proporsi figurativamente operativo, che acquista un particolare significato a confronto con l'attenzione da più parte espressa, nell'ambito anche dell'ultima generazione, per un'intromissione entro circuiti comunicativi altri rispetto ai tradizionali di pittura e scultura.

L'esperienza dei "quadri oggetto", del 1964 e '65, sulla quale ponevo maggiormente l'accento nel 1969 come prove di autenticità creativa legata ad una misura di recupero di memorie e ottiche d'infanzia, si colloca più chiaramente, alla distanza attuale, in un contesto di figuratività sintetica e spesso oggettualizzata che sviluppava a metà degli anni Sessanta un contraccollo sollecitativo, liberatorio, da modelli "pop", pur nel suo caso appunto con uno spiccato pronunciamento inventivo in chiave lirica evocativa, primario, rustico, a suo modo estraneo da compiacimenti presentativi, elementare invece, scarnamente eppure quasi affettuosamente colloquiale. Un orizzonte privato, semplice, quasi domestico, ove ha largo spazio il "totem" privato del corpo femminile (distanza apprezzabile in un confronto, per esem-



pio, fra *Labbra-rosse* e una delle diverse *Mouth* di Wesselmann).

Le "armi", del 1965, apparentemente serie ricostruzioni fittizie, immettono invece in una volontà rappresentativa diversa, occupando lo spazio, dandosi non più per "quadro" oggettualizzato ma per ironica istituzione in improbabilità sorprendente di scultura. Un passo che con maggiore dispiegamento di soddisfazioni fantastiche analogiche si sviluppa più chiaramente in un' immissione nel dominio della scultura della costruttività spaziale scenografica (come accennavo appunto nel 1969) nelle "finte sculture" del 1966, che rappresentano forse il momento di più dispiegato felice fabulismo rappresentativo messo in atto dall'immaginazione di Pascali. E di un'ulteriore estensione scenica oggettuale nel dominio della scultura certamente si tratta, questa volta tuttavia non più evocata per levità di configurazione fantomatica analogica (decapitati rinoceronti, giraffe, e pellicani, bucrani, code, dinosauri, balene, rettili, pinne, delfini, serpenti, generalmente configurati, plasticamente, in bianca tela tesa su armature), ma usando materiali poveri, nel ciclo degli "elementi di natura" del 1967-68, come pavimenti d'acqua in bacinelle metalliche, pavimenti con botole che si aprono su porzioni di mera terra, superfici di terra rappresa come gargarmente arata, cubi di terra, cornici e balle di fieno. E la macchinalità scenica insinuata nel ruolo di scultura s'acuisce nell'estremo e più spettacolare ciclo della "ricostruzione della natura", del 1968, fra banchi di setola acrilica, trappola e ponte di lana d'acciaio intrecciata, pelle conciata di pelo acrilico, "vedova blu" di pelo acrilico, coda di lana d'acciaio, penne d'Esopo di pollastrella, pelo e contropelo di pelo acrilico, ponte levatoio, tela di Penelope, cesto, liane, arco d'Ulisse di lana d'acciaio, fino a quell'identità di primitivo che Pascali sembra darsi vestendosi performativamente di raffia.

Ora, se in quest'ultima vicenda certamente andava sostanzialmente perduta la fragranza poetica dei primi "quadri oggetti" o delle stesse "finte sculture", particolarmente rispetto alle prime spostandosi il traguardo da una corsività esperienzialmente evocativa (in suggestioni d'infanzia) ad una virtuosità manifatturiera d'abile programmazione e di finale educata pulizia propositiva, è pur vero che comunque si tratta di mozioni ulteriori d'una possibilità di scultura d'oggettualità scenica, pur sempre più spinta dalla valenza scenica ambientale (come appunto ad evidenza in "finte sculture") alla valenza oggettuale ambien-

tale. Come è pur vero che, in quanto tali, questi oggetti fittizi e materiologicamente "poveri" (lana d'acciaio, pelo acrilico, ecc.), per presenza di configurazione dunque e di materia, anticipano certamente gesti d'immaginazione "povera", in qualche misura contribuendo sensibilmente ad inaugurarne una vicenda, pur su un versante ludico manifatturiero piuttosto che fra antropologico e concettuale (come sarà, per esempio, nel caso dei torinesi: da Merz a Zorio, a Penone).

Intendo dire che quelli che possono apparire limiti formalizzanti e manifatturieri dell'ultimo rispetto al Pascali inizialmente applicato a "quadri oggetti" e "finte sculture", potrebbero capovolgersi comunque - da altra angolazione di considerazione storico-critica - in intuitive anticipazioni di modalità d' "arte povera"; e dunque alla luce di queste (e dei relativi limiti) essere diversamente apprezzate. A confronto appunto d'una iniziale oggettualità estensiva della pittura, e poi ad una annessività di disinvoltura scenica entro plausibilità ulteriori di scultura, come appunto nelle comunque più felicemente poetiche esperienze di "quadri oggetti" e "finte sculture". D'altra parte, al di là anche di una tale affermazione d'istintualità poetica, che apparirebbe caratterialmente più pertinente, potrebbe ipotizzarsi plausibile tracciare un filo rosso di strategia di logica di pratica scenografica fra le esperienze iniziali d'organizzazione filmica dell'immagine del lavoro per i "caroselli" e quelle finali - quali appunto "elementi di natura" e "ricostruzione della natura" - di costruzioni oggettuali plastiche immaginate e realizzate con la disinvoltura fittizia ma controllatissima dello scenografo.

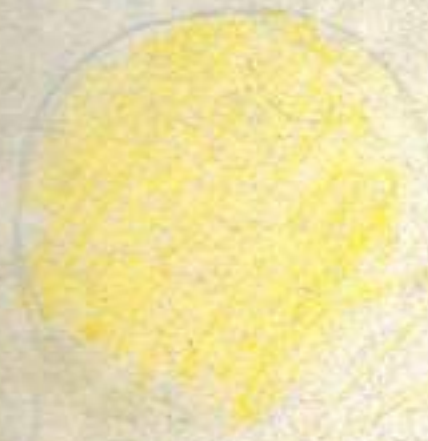
Allo stato attuale, arricchitesi le conoscenze sul lavoro sviluppato complessivamente da Pascali, certamente ne escono arricchite anche possibili diverse angolazioni di lettura e considerazione. Sostanzialmente tuttavia fra una predominanza d'apprezzamento di manifestazione d'istintualità, più irrazionalistica e svariata evocativa dunque, dapprima, e una predominanza d'apprezzamento di manifestazione di programmazione manifatturiera, a suo modo loica e ben mirata, poi. Resta comunque, nell'uno come nell'altro caso, che il traguardo sia stato, meno o più consapevolmente, una dimensione di poeticità evocativa (anche di stupori d'infanzia): nel primo più direttamente sollecitata nello spessore evocativo lirico, nel secondo più indirettamente inscenata attraverso un'abile propositività del fittizio circostanziato.

Enrico Crispolti





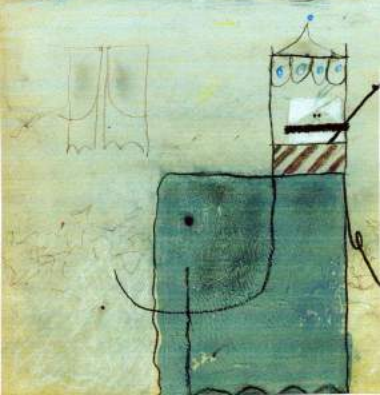












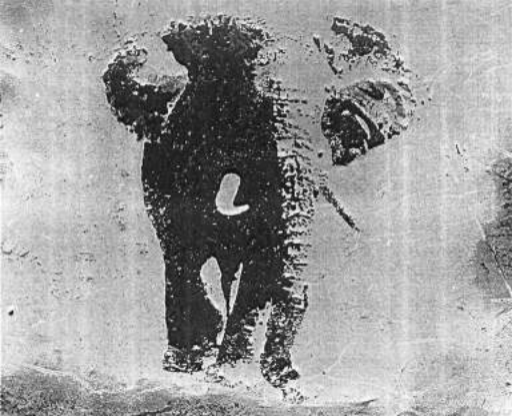




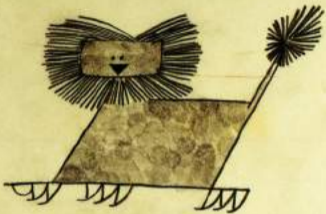














Handwritten text, possibly a signature or label, located at the bottom left of the illustration.







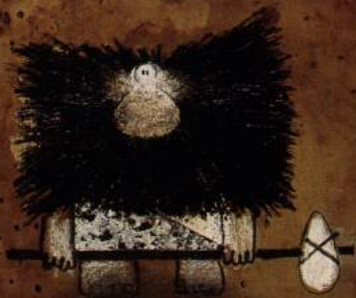
SPORT

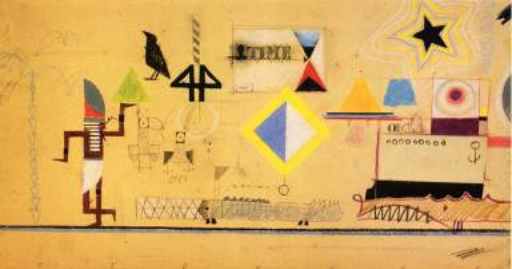




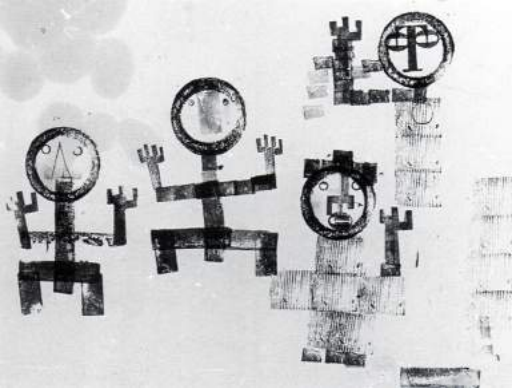


















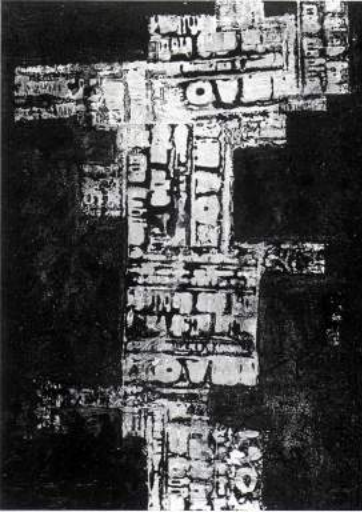


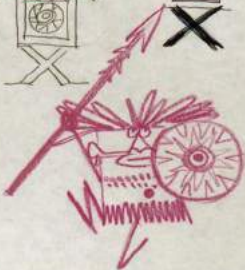




**T**  
**O**  
**T**  
**T**  
**M**

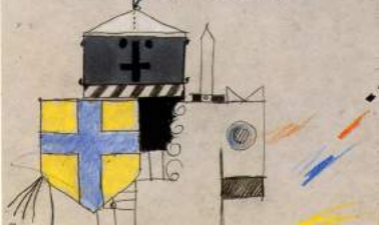
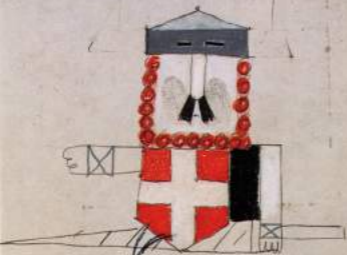
P





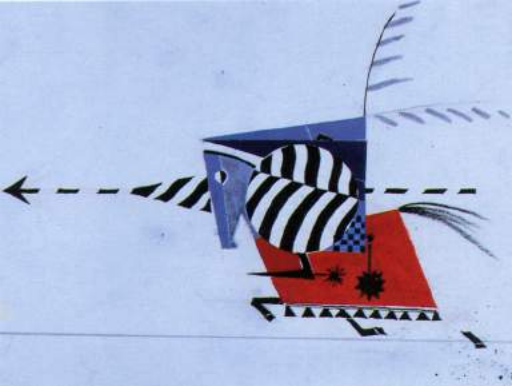


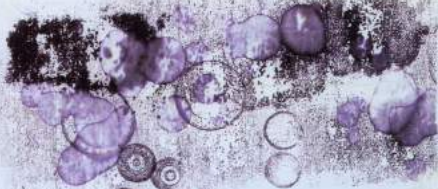




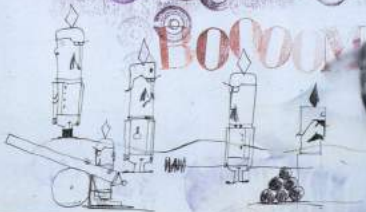


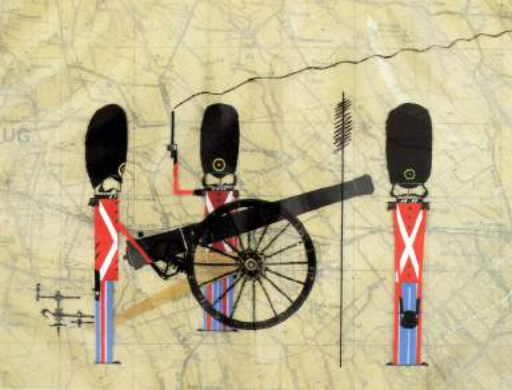






BOOOOM!















IL - MITRA →



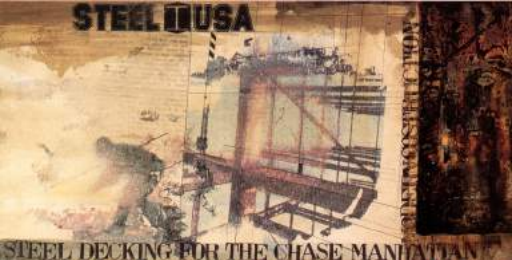
OPPURE







# STEEL USA



STEEL DECKING FOR THE CHASE MANHATTAN

## STEEL DECKING FOR THE CHASE MANHATTAN





MOVIE  
MOVIE

MOVIE  
MOVIE



MOVIE  
MOVIE

MOVIE  
MOVIE

MOVIE MOVIE MOVIE

MOVIE MOVIE MOVIE

MOVIE MOVIE



ADP

# STAZIONE

435



6.120



PACCHI

STAZIONE

URGE

176

SET 17

URGENTE

46

URGE

STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE STAZIONE







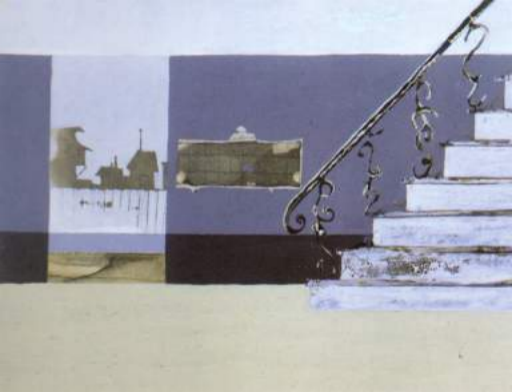


EXPRESS











HERE



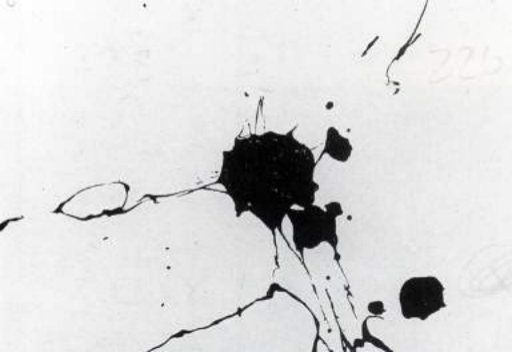


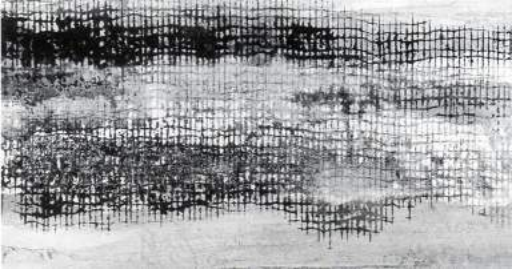


















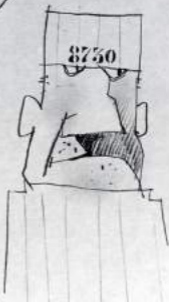


È opera di Piero Manzoni. Amore per il mondo • 2000/2001 • P. 8

















HOTEL  
CLARIDGE

POPS  
UP



THE  
HOTEL  
CLARIDGE  
LONDON



THE GUINNESS GA  
TOTOP

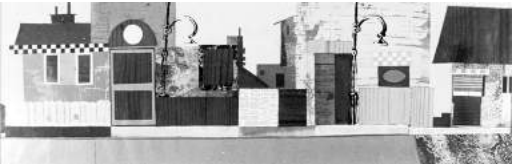


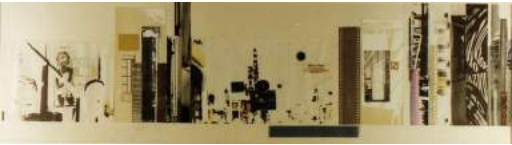
RELI

LONDON SHOE

LON

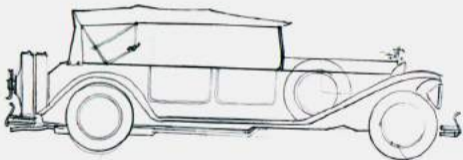


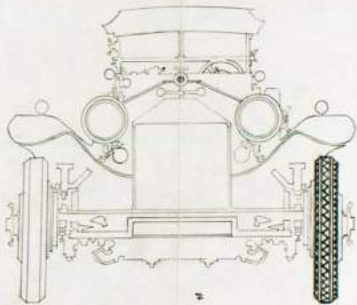




















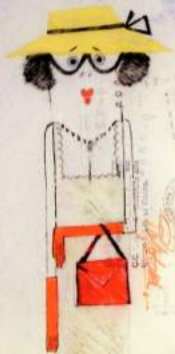




ORGANIZAZIONE TELEVISIVA

*Corso Venezia 10 - Roma*





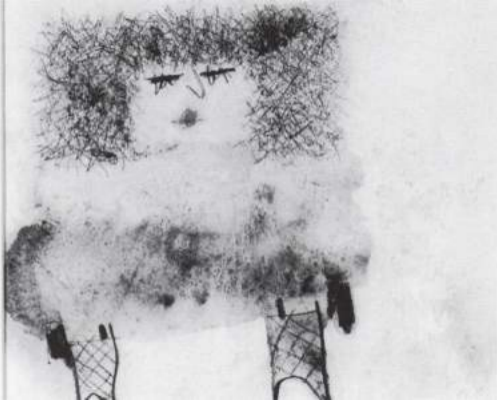
*Handwritten text in cursive script, possibly a signature or address, located to the right of the drawing.*

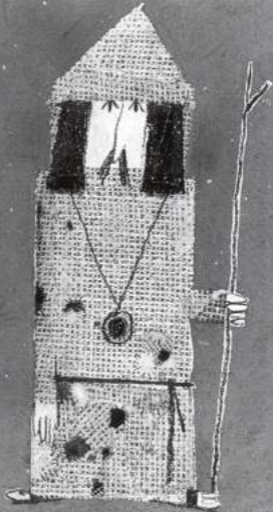


ESPAÑA

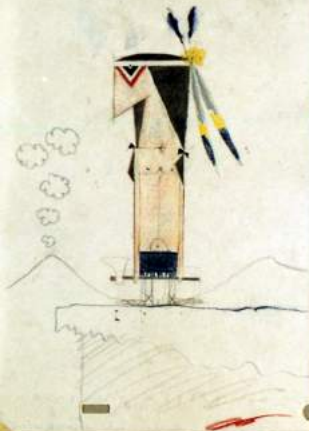








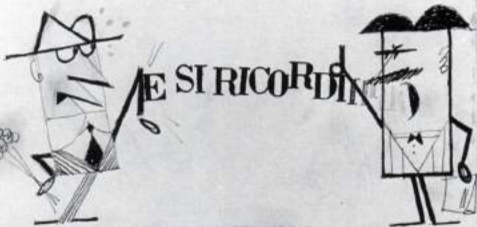




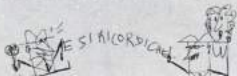


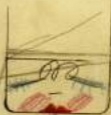
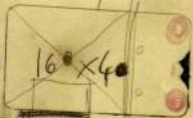






E





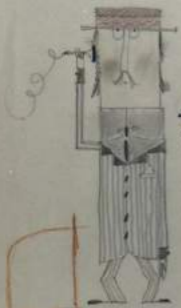
¡sí!



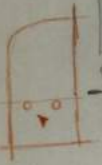
207

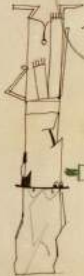




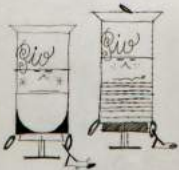


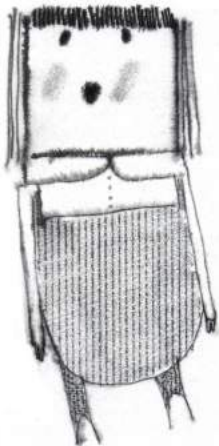
ALC.



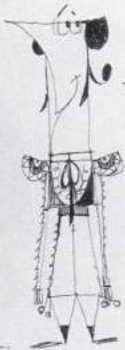
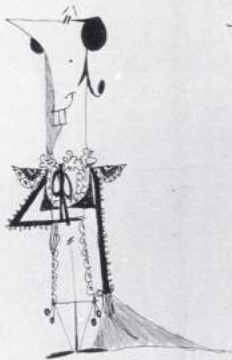


Ave  
5













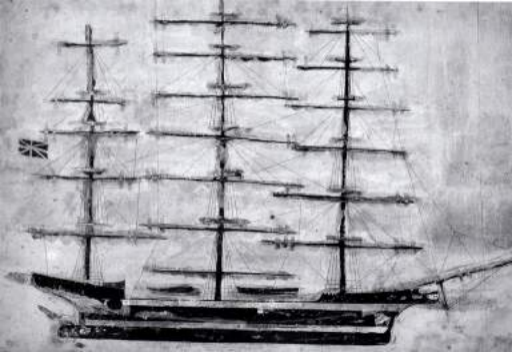




*Bici*







50. Tec. mista su cartoncino - cm. 28x33,5 - (1962) - Coll. privata
51. Tec. mista su acetato - cm. 25x35 - (1961) - Coll. privata
52. Tempera su cartoncino - cm. 24,5x34,7 - (1963)
53. Tec. mista su cartoncino - cm. 18,7x35 - (1965)
54. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 24x33 (1963)
55. Tempera su cartone - cm. 24,5x30,5 - (1962) - Coll. privata
56. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 24,5x34,5 - (1962)
57. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 34,7x24,5 - (1964) - Coll. privata
58. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 23,5x31 - (1967)
59. Grafite su carta cm. 22x28 - (1964)
60. Grafite su carta cm. 22x28 - (1964)
61. Grafite su carta cm. 22x28 - (1964) - Coll. privata
62. Tec. mista su cartone - cm. 35x101 - (1963) - Coll. privata
63. Fotomontaggio, tempera, collage applicato su tavola - cm. 43,8x65 - (1967)
64. Tec. mista su cartoncino - cm. 72x22 - (1960) - Coll. privata
65. Tec. mista su cartoncino - cm. 87x24 - (1967)
66. Tec. mista su cartone - cm. 66,6x24,7 - (1960)
67. Grafite su carta - cm. 22,1x28,1 - (1966) - Coll. privata
68. Grafite su carta - cm. 22x28 - (1966)
69. Tec. mista su lamiera - cm. 70x200 - (1964) - Coll. privata
70. Tec. mista su acetato - cm. 25x30 - (1963)
71. Tec. mista su cartoncino - cm. 25x35 - (1963)
72. "Bucranio" Tela su centine di legno - cm. 60x90x180 - (1966) - Pinacoteca d'Arte Moderna di Avezzano
73. Tec. mista su acetato - cm. 23,4x35,7 - (1964) - Coll. Privata
74. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 24,7x35 - (1959)
75. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 25x31,7 - (1963)
76. Tec. mista su carta e acetato - cm. 25x30 - (1962)
77. Tec. mista su cartoncino - cm. 24x25 - (1961)
78. Tec. mista su carta assorbente - cm. 20x23,2 - (1961) - Coll. privata
79. Tec. mista su cartoncino - cm. 27,7x21 - (1962)
80. Tec. mista su carta - cm. 22x14 - (1963)
81. Biro su carta - cm. 28x22 - (1963)
82. Grafite su carta - cm. 28x22 - (1962)
83. Grafite e pastello su carta - cm. 28x22 - (1963)
84. Tec. mista su carta - cm. 22x28 - (1962) - Coll. privata
85. Grafite e pastelli su carta - cm. 22x28 - (1962) - Coll. privata
86. Tec. mista su carta - cm. 29,6x21 - (1963) - Coll. privata
87. Tec. mista su carta - cm. 26x22 - (1961) - Coll. privata
88. Grafite, pastello e pastello a olio su carta - cm. 22x28 - (1963)
89. Grafite su carta - cm. 21,1x29,7 - (1962)
90. Tec. mista su carta - cm. 19,3x26,3 - (1963) - Coll. privata
91. Grafite su carta - cm. 22x25 - (1961)
92. Tec. mista su carta - cm. 22x28 - (1963)
93. Tec. mista su carta - cm. 22x27,8 - (1962)
94. Grafite e pastello su carta - cm. 24,5x34,5 - (1962) - Coll. privata
95. Tec. mista su carta - cm. 22x28 - (1963)
96. Tec. mista su carta - cm. 22x28 - (1963)
97. Matite su carta - cm. 29x77 - (1963)
98. Tec. mista su tavola - cm. 120x80 - (1963) - Coll. privata

1. Tec. mista su acetato - cm. 17,8x27,6 - (1964) - Coll. privata
2. Tec. mista su carta - cm. 22x28 - (1964) - Coll. privata
3. Tec. mista su carta assorbente - cm. 25,7x21,5 - (1961) - Coll. privata
4. Tec. mista su cartoncino - cm. 31,3x24 - (1965) - Coll. privata
5. Tec. mista e bitume su lamiera - cm. 50x112 - (1964) - Coll. privata
6. Cere su carta - cm. 31,3x25 - (1961) - Coll. privata
7. Tec. mista su cartoncino - cm. 29,8x31 - (1964)
8. Carboncino, inchiostro e collage su carta - cm. 26x22 - (1962)
9. Tec. mista su cartoncino - cm. 34,9x25 - (1962)
10. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 31x38 - (1964) - Coll. privata
11. Tec. mista e collage su cartoncino - cm. 28x36,5 - (1963)
12. Tec. mista su tavola - cm. 27,7x41 - (1964) - Coll. privata
13. Tec. mista su cartoncino - cm. 35x24,8 - (1966) - Coll. privata
14. Tec. mista su cartoncino - cm. 21,5x21 - (1962) - Coll. privata
15. Tec. mista su cartone - cm. 27x48,3 - (1963)
16. Tec. mista su cartoncino - cm. 25x35 - (1963)
17. Bitume e tec. mista su cartoncino - cm. 29x46 - (1963) - Coll. privata
18. Bitume e tec. mista su lamiera - cm. 19,8x40 - (1963)
19. Bitume e tec. mista su lamiera - cm. 31,7x19,3 - (1963)
20. Bitume e tec. mista su lamiera e cartoncino - cm. 40x21 - (1963)
21. Tec. mista su carta - cm. 25,3x12,4 - (1963)
22. Tec. mista su cartoncino - cm. 30,7x24,5 - (1966)
23. Tec. mista su carta - cm. 22,1x27,9 - (1963)
24. Tec. mista su acetato - cm. 25x35 - (1963) - Coll. privata
25. Tec. mista su carta - cm. 28x22 - (1965)
26. Scultura in cartone, stoffa e metallo - h. cm 35,8 - (1966) - Coll. privata
27. Tec. mista su carta - cm. 19x29,7 - (1963) - Coll. privata
28. Tec. mista su carta assorbente - cm. 29x29 - (1963)
29. Tec. mista su acetato e carta topografica - cm. 25x34,3 - (1963) - Coll. privata
30. Lamiera dipinta su truciolato - cm. 60x183 - (1964) - Coll. privata
31. Lamiera dipinta su truciolato - cm. 75x183 - (1964) - Coll. privata
32. Eliografia Applicata su tela - cm. 100x420 - (1966) - Coll. privata
33. Scultura in cartone e stoffa - h. cm. 38,8 - (1966) - Coll. privata
34. Matite su carta - cm. 22x28 - (1963)
35. Tec. mista su acetato - cm. 25x30,6 - (1963) - Coll. privata
36. Tec. mista su cartone - cm. 20,5x40 - (1963)
37. Tec. mista su acetato e cartoncino - cm. 22x35 - (1964)
38. Tec. mista su cartoncino - cm. 34,8x24,9 - (1967)
39. Tec. mista su cartoncino - cm. 24,7x34,7 - (1964)
40. Matita grassa e china su cartoncino - cm. 32x22 - (1963) - Coll. privata
41. Tec. mista su cartoncino - cm. 25x35 - (1963) - Coll. privata
42. Tec. mista su cartoncino - cm. 24,3x40,2 - (1960)
43. Tempera e collage su cartoncino - cm. 24,5x34,5 - (1960)
44. Tec. mista su cartoncino - cm. 25,2x35,2 - (1960) - Coll. privata
45. Tec. mista su cartoncino - cm. 25x31 - (1960)
46. Tec. mista su cartoncino - cm. 24,8x31,5 - (1960)
47. Tempera su cartoncino - cm. 34,5x24 - (1963) - Coll. privata
48. Fotografia solarizzata - cm. 36x24 - (1962) - Coll. privata
49. Tec. mista su cartoncino - cm. 35x34,7 - (1965)