

Prefazione dell'autore

Pino Pascali, nato nel 1935 a Bari e morto l'11 settembre del 1968 a Roma in seguito a un incidente stradale, ha folgorato la storia dell'arte italiana con la velocità di un missile. Eppure già in vita era riuscito a ottenere un consenso pressoché unanime sulla genialità e originalità della sua scultura, come dimostra la sala personale che gli aveva dedicato la Biennale di Venezia nel 1968, pochi mesi prima della sua morte. Non si sono fatti attendere nemmeno i riconoscimenti postumi: l'assegnazione del Gran Premio per la scultura a quella stessa Biennale e la retrospettiva che gli dedicò la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma nel 1969.

Pascali è stato forse l'artista più significativo tra quelli attivi in Italia nella seconda metà del xx secolo, stimato anche in ambito internazionale: dagli anni novanta a oggi sono state organizzate sue mostre personali in alcuni dei più importanti musei europei, come il Musée d'art moderne de la Ville de Paris e il Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo nel 1991, l'IVAM Centre Julio González di Valencia nel 1992 e il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid nel 2001.

Nel 2005 il riconoscimento del suo valore è sbarcato oltreoceano, dove una delle più potenti e influenti gallerie d'arte contemporanea del mondo, Larry Gagosian, ha organizzato una mostra personale nella sede di New York, dando seguito all'exploit milionario raggiunto, un anno prima, da un'opera venduta all'asta da Christie's a 2,6 milioni di dollari (il *Cannone Bella Ciao* della celebre serie delle *Armi*).

Nonostante la brevissima carriera (è morto dopo solo quattro anni di attività artistica vera e propria nel campo della scultura), le non numerose opere plastiche (poco più di un centinaio) e le otto esposizioni personali realizzate in vita¹ (cui si deve aggiungere la sala personale della Biennale di Venezia), Pascali è stato inserito (tra i pochissimi artisti italiani degli ultimi cinquant'anni) in una importante pubblicazione sull'arte del xx secolo,² edita nel 2006 da quelli che vengono considerati tra i più influenti critici e storici dell'arte contemporanea

americani, volume che riassume tutta l'arte del secolo passato e di inizio XXI, mentre il MOMA di New York ha acquistato verso la fine del 2008 una delle sue più grandi sculture, il *Ponte di liane*.

Questo libro non vuole spiegare i motivi di tale successo, ma semplicemente analizzare nel suo complesso l'opera scultorea di Pascali, distinguendola da quella di grafico pubblicitario, scenografo teatrale o televisivo, disegnatore o *performer*, definendo i processi linguistici e formali della sua produzione plastica, liberandola da stratificazioni interpretative che spesso hanno sovrapposto il mito di Pascali alla sua stessa poetica. Tra i suoi oggetti di consumo realizzati per il mondo dello spettacolo e le sue opere prodotte per quello dell'arte, passa infatti un abisso teorico, estetico, concettuale e pratico. In questo senso sono numerosi gli artisti che hanno guardato al linguaggio della grafica pubblicitaria, del cinema, delle arti decorative, teatrali, di vetrine commerciali, d'interni o della cartellonistica in genere o nel cui campo hanno iniziato, per necessità professionale, a lavorarvi, si pensi a Magritte, Bacon, Estes, de Kooning, Rauschenberg, Johns, Warhol, Gnoli, Pistoletto, Vasarely, Rosenquist, Mueck e quanti altri ancora, tanto da non poter considerare questo rapporto più di tanto specifico. Si tratta infatti di una prassi così comune per una grande quantità di artisti da potersi inserire in un quadro pratico generale creativo più che specificamente artistico.

Nel 1983, a quindici anni dalla scomparsa dell'artista, Vittorio Rubiu si chiedeva: «Di chi (e di che) si tratta? Dell'artista? Del personaggio? O non piuttosto di un qualcosa che concedendo troppo spazio al personaggio, ha finito per offuscare l'opera, costituendola quasi come un mito?». ³ Lo strumento più adatto per demitizzare l'opera di Pascali e darle una piena autosufficienza è dunque la sua stessa scultura, se analizzata senza le interferenze e le sovrapposizioni dell'uomo Pascali.

La verità è che l'opera e la personalità di Pascali hanno annullato il senso del passato e del futuro schiacciandoli su un presente in continuo e inarrestabile fluire, senza con ciò far perdere all'opera d'arte un'evidente sostanza materiale e artigianale. Per questo il termine "scultura" o, se vogliamo, "finta scultura", nel suo caso diventa cruciale: Pascali non ha mai negato la presenza oggettuale e oggettiva dell'opera d'arte, ma l'ha semplicemente articolata e resa problematica rispetto a un contesto specifico come quello del mondo dell'arte, da lui inteso come un complesso scenario di rapporti sociali. Non è possibile comprendere a pieno il significato della sua scultura se non si tiene conto di quale fosse la sua posizione, del resto più volte dichiarata pubblicamente, verso quello che già negli anni sessanta si può definire un vero e proprio "sistema dell'arte", formato da gallerie, collezionisti, pubblico, opere, artisti, esposizioni, musei. In questo senso, nel corso del libro spero di dimostrare come la sua opera sia stata molto meno ingenua, infantile,

eroica, primordiale e selvaggia di quanto si sia creduto finora, seppure tutto lo faccia credere. Si potrebbe affermare che l'aspetto ludico della scultura di Pascali abbia nascosto o addolcito la radicale rivoluzionarietà della sua poetica, facendola passare per un'azione leggera e divertita, priva di intenzioni destabilizzanti o impeti avanguardistici veri e propri, spesso provvisti di retorica ideologica e di autoreferenziale prosopopea, atteggiamenti questi del tutto assenti in Pascali.

Quel che certamente distingue Pascali da altri importanti artisti qui chiamati in causa è la mancanza di un'ideologia politica, sociale o filosofica unitaria sottesa alle sue opere. Se di un pensiero di fondo si può parlare, non lo si può però scindere dalla sua pratica scultorea, dal suo produrre insomma oggetti plastici felicemente "ansiosi" di immettere nella forma e nell'opera d'arte la flagranza del presente, del parlato quotidiano, della fisicità stessa della scultura, senza mai affidarsi a complesse costruzioni teoriche. Solo in questo senso, nel caso di Pascali, si potrà parlare di comportamento.

Nelle pagine che seguono non si è tentato nemmeno di spiegare il perché del successo di Pascali presso la quasi totalità di critici e artisti con cui ha avuto relazioni o che hanno incrociato la sua opera. Se il fascino che emanava, stando ai racconti di chi lo ha conosciuto, può aver contribuito alla sua popolarità in vita, questo certamente non spiega la fortuna dopo la morte, se non chiamando in causa una sorta di azione nostalgica dei ricordi in chi ha avuto la fortuna di stargli vicino e di vivere un momento così effervescente, a livello creativo e sociale, come quello degli anni sessanta a Roma.

Sfortunatamente non è stato il mio caso. Per motivi anagrafici non ho vissuto quel clima né tantomeno ho conosciuto Pino Pascali. È dunque da una posizione distanziata e raffreddata, ma non per questo meno complessa, che ho potuto osservare e analizzarne l'opera.

Più che spiegare i motivi del successo critico e di mercato di Pascali, di per sé un'altra forma di mito nel mito, si sono voluti dispiegare gli elementi che compongono la poetica interna delle sue opere scultoree, la loro genesi, i significati delle loro iconografie in rapporto al pensiero dell'artista e a quello di chi, nel corso degli anni, lo ha interpretato.

Dunque, qui si vuole liberare Pascali dal mito di Pascali: una sovrapposizione che fa parte integrante della sua opera e che quindi sarebbe assurdo voler districare o forse un'ambiguità che vale la pena di risolvere? Ci sono stati artisti la cui vita sociale e politica ha coinciso praticamente con la loro opera, come Joseph Beuys, altri la cui vita intellettuale o mondana ha determinato la loro estetica, come Marcel Duchamp o Andy Warhol, o altri ancora che attraverso la loro azione fisica nel mondo hanno prodotto opere, come Matta-Clark che tagliava e buca con le sue mani interi edifici. Pascali non figura in nessuna di queste tipologie, perché un conto è il carattere dell'artista, e quello di Pascali è stato

dirompente, vulcanico, frenetico, un altro quello dell'opera, anche se tra i due aspetti scorrono continui scambi e relazioni.

Ricordando la morte di Pascali, così scriverà Giulio Carlo Argan: «Quel terribile autunno del '68 ci tolse, in poche settimane tre dei nostri migliori scultori: Lucio Fontana era un vecchio, Leoncillo era della generazione di mezzo, Pascali era un giovane». ⁴ Anche Gastone Novelli ed Ettore Colla, per rimanere in un ambito italiano, morirono quello stesso anno. Ma la vita di Pascali, più che essere paragonata alla morte di Leoncillo o Fontana, dovrebbe essere accostata alla fulminea genialità di artisti della sua generazione come Piero Manzoni (1933-1963), Yves Klein (1928-1962), Robert Smithson (1938-1973), deceduti giovanissimi nell'arco di quindici anni a cavallo tra i sessanta e i settanta, così dentro il loro tempo da non poterne uscire, da morirci dentro.

Ma questo è un altro capitolo, una vicenda che fa parte del mito di Pascali e di quanti, come lui, hanno attraversato la storia dell'arte come folgoranti e irripetibili meteore. In questo senso si può affermare che Pascali non ha mai enunciato una vera e propria mitologia – tutta la sua opera e la sua vita è contraria a questo concetto – ma l'ha vissuta senza presupporla, l'ha risolta nel presente, nell'attimo, provocandola magari involontariamente e facendola poi immaginare al suo pubblico e ai suoi numerosi critici e interpreti. Su quali elementi, e secondo quali processi estetici e formali, di questo si parlerà qui di seguito.

Avvertenza

Tutte le citazioni di riflessioni e pensieri di Pascali, dove non specificato diversamente, sono state tratte dall'intervista di Carla Lonzi all'artista, pubblicata nel luglio del 1967 sulla rivista *Marcatré*, forse il documento più importante, insieme alle opere, per risalire al pensiero dell'artista.