

La firma dell'artista nel contesto dello *happening* *Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus* di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita

Martina Rossi
(Sapienza - Università di Roma, Italia)

Abstract Pino Pascali's *Requiescat in Pace Corradinus* is a *happening* that took place on 22nd July 1965 in the castle of Torre Astura, in the frame of an exhibition promoted by La Salita gallery (Rome). The artist performed a funeral rite in a crypt, in front of a 'fake' monument – that he made – in memoriam of Conradin of Swabia. Here his own signature is present as an inscription: *Joseph Pascali fecit anno*. This *happening* – one of the first example in Italy – constitutes a significant case study that consents us to focus on what happen to the signature during a phase of radical mutation of the artistic media.

Sommario 1 Premessa. – 2 La scelta di Torre Astura. Racconto di una mostra. – 3 Tra arte e teatro: la nozione comune di spazio. – 3.1 Gli anni dell'Accademia: Toti Scialoja e la conoscenza della storia del teatro. – 3.2 Il contesto culturale romano e il *Living Theatre*. L'aspirazione a un'arte «senza divisioni né barriere». – 4 Ritualità firmata. Identità e autorialità messe in scena.

Keywords Pino Pascali. *Requiescat in Pace Corradinus*. Galleria La Salita. Torre Astura. *Happening*.

«Un sogno che tutti noi abbiamo fatto, ma che tuttora non riusciamo a ricordare»
Julian Beck

1 Premessa

Requiescat in Pace Corradinus è l'azione messa in scena da Pino Pascali il 22 luglio 1965 a Torre Astura: caso esemplare che ci permette di approfondire cosa accade alla firma nel profondo mutarsi dei mezzi dell'arte una volta scelte le modalità linguistiche dello *happening*, «incrocio tra mostra d'arte e rappresentazione teatrale» (Sontag 1962, 353), di cui questo di Pascali è uno dei primi esempi in Italia.

Vedremo che in tal caso la firma può accompagnarci lungo un cammino che parte dai preamboli della creazione dell'azione dell'artista pugliese, per arrivare alle coeve suggestioni degli esempi italiani e stranieri, per poi condurci in seno alle nuove problematiche generate dal trasformarsi degli strumenti dell'arte. Arti visive e teatro cominciano a confondersi, la firma – residuo di un'attestazione identitaria – mette al cen-

tro della scena problemi quali l'impermanenza dell'esperienza artistica così fatta, la dimensione partecipata dell'opera, i modi in cui si modella il concetto di autore d'avanguardia nel momento in cui si innesca un dialogo con la storia e come si ridisegna il ruolo dell'artista creatore nell'espansione ambientale dell'opera (che continua a portare il nome del suo autore).

In questo specifico caso la firma è un'iscrizione – «*Joseph Pascali fecit anno*» – con cui Pino Pascali decora lo zoccolo di *Requiescat in Pace Corradinus* (fig. 1), un monumento funerario costituito da una struttura lignea rivestita di panno felpato e tela dipinti a smalto su cui, oltre alla firma, sono riportate scritte in latino inerenti la morte del Re Svevo. Il pannello, che riproduce simbolicamente la lapide di Corradino di Svevia, funge da puro elemento scenografico per lo *happening* svolto all'interno di una cripta nel castello medievale di Torre Astura.¹

Desidero ringraziare Claudio Zambianchi, Elisa Genovesi ed Emanuela Iorio per il tempo che mi hanno dedicato e per i loro preziosi consigli. Inoltre Daniela Lancioni e Francesca Gallo per le loro osservazioni e per gli essenziali spunti. Per la collaborazione e la cortesia nel concedere scritti, documenti, informazioni, immagini e i diritti di riproduzione vorrei ringraziare: Raffaella Perna; Archivio Pino Pascali, Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, Bari; Archivio Bioiconografico e Fondi Storici della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma; Archivio Toti Scialoja, Roma; Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Antonio Baldini, Roma; Sergio Lombardo.



Figura 1. Pino Pascali, *Requiescat in pace Corradinus*. 1965. Elemento per happening. Struttura lignea, panno felpato e tela dipinti a smalto. 249 × 165,5 × 54cm. Iscrizione latina con caratteri tipografici moderni: in alto *REQUIESCAT IN PACE CORRADINUS*; sopra la croce *REX SUEBORUM*; sotto al centro *SAECULA SAECULORUM AMEN*; sul piedistallo *DECAPITE OBTRUNCTUS ALICUIUS OPERA PRODITUS*; sullo zoccolo *JOSEPH PASCALI FECIT ANNO*. Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea. © Archivio Bio-Iconografico e Fondi Storici GNAM, Roma

2 La scelta di Torre Astura. Racconto di una mostra

La *Mostra a soggetto. Corradino di Svevia 1252-68*, della galleria La Salita,² costituisce la cornice in cui l'azione di Pascali si svolse una sola volta per la serata di inaugurazione e la proclamazione del vincitore del Premio Nettuno.³ La rassegna si articola in due atti: il primo svoltosi il 22 luglio 1965, con l'assegnazione del Premio a Sergio Lombardo – per *Scacco al Re* – e con l'esposizione delle opere all'interno del castello di Torre Astura, il secondo il 7 agosto 1965⁴ con la riproposizione della mostra presso il Castello San Gallo di Nettuno. Il corpus dell'esposizione è costituito dai lavori dei partecipanti al premio, ovvero Mario Ceroli, Tano Festa, Ettore Innocente, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Fabio Mauri, Aldo Mondino, Pino Pascali, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Antonio Titone.

Il regista, ideatore e organizzatore, di questa rassegna a tema fu Gian Tomaso Liverani, proprietario della galleria La Salita, uno dei punti di riferimento imprescindibili per l'arte contemporanea a Roma dalla fine degli anni Cinquanta ai Settanta. La galleria,⁵ fin dalla sua apertura nel 1957, si contraddistinse come polo di ricerca d'avanguardia al pari di altre realtà romane come L'Obelisco, la Cometa, Selecta e La Tartaruga. Il programma di rottura di Liverani prevedeva l'alternarsi di maestri già affermati e di nomi nuovi della giovane realtà artistica che in maniera

esplosiva si imponeva a Roma, mentre si apriva all'aggiornamento delle vicende internazionali⁶ (cf. Lancioni 1999, 65-6; 2001, 9; Carandente 1999, 10-1).

Considerando i precedenti della galleria, i primi quesiti da porsi vertono sulle possibili motivazioni per le quali un gallerista così audace decise di creare una rassegna su un tema storico incentrato sul Re Svevo e per di più richiedendo ad artisti di ricerca della scena italiana un'opera a soggetto. Infatti, Daniela Lancioni, nella prima ricostruzione storica dello *happening* di Pascali, sottolinea come la richiesta da parte del gallerista di un'opera che dovesse rispettare le limitazioni di un determinato soggetto, fosse considerata dagli artisti anomala e persino oltraggiosa (2011, 10).

L'ipotesi più semplice trova forza nel rapporto di amicizia che legava Liverani a Stefano Borghese, a cui apparteneva Torre Astura che resterà proprietà della famiglia Borghese fino al 1984. Il gallerista era dunque solito frequentare la fortezza e numerose erano le feste che in quegli anni furono organizzate con il principe nel castello medievale (cf. Lancioni 2010, 10; Carandente 1999).⁷

La diretta e frequente disponibilità del luogo da parte del gallerista potrebbe averlo portato a elaborare la scelta di Corradino, pensando alle vicissitudini dello sfortunato Re Svevo tradito dal padrone del castello, Giovanni Frangipane che lo imprigionò nella fortezza per poi conse-

1 Per una breve descrizione del rilievo *Requiescat in pace Corradinus* e la completa menzione delle mostre in cui fu esposto vedi D'Elia 2010, 186.

2 Per quanto concerne la cronologia del premio e dell'esposizione, i nomi e le opere degli artisti partecipanti alla rassegna vedi *Corradino di Svevia* 1965.

3 Il Premio Nettuno fu indetto dalla galleria La Salita per la prima volta in occasione della *Mostra a soggetto, Corradino di Svevia 1252-68*. Comitato per l'assegnazione: Lazzaro Bruni, Sindaco di Nettuno; Borghese Don Stefano, Principe di Nettuno; Cavalli Sergio, Presidente Ass. Turismo di Nettuno.

4 Cf. Lancioni 2011. L'autrice indica un'ulteriore data quella del 9 ottobre 1965, l'esposizione venne allestita questa volta nella galleria La Salita di G.T. Liverani a via Salita San Sebastianello, Roma.

5 Per una completa ricognizione di tutte le mostre realizzate dalla galleria La Salita cf. Lancioni 1999; 2003.

6 Valga solo a titolo di esempio il passaggio compiuto dalla mostra *Pittori italiani d'oggi* del giugno 1959, che presentò opere degli artisti di ricerca più impegnati della generazione del dopoguerra (la mostra fu inaugurata il 9 giugno 1959, parteciparono all'esposizione: Carla Accardi, Afro, Alberto Burri, Gianni Dova, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Adriano Parisot, Mimmo Rotella, Toti Scialoja, Emilio Vedova. Testi in catalogo di Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Tominaga. Lancioni 1999, 25), alla scelta compiuta nel novembre del 1960 con la mostra *5 pittori. Roma 60. Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* (fu inaugurata il 18 novembre 1960. Testi in catalogo di Pierre Restany). Questa esposizione, di una novità dirompente, vide una prevalente tendenza all'azzeramento dimostrando l'impellenza di rinnovate ricerche dopo l'Informale. Non mancarono essenziali contributi internazionali a La Salita, fra i tanti si può porre come riferimento *ante quem* della mostra svoltasi a Torre Astura, il celebre *empaquetage* di Christo nell'ottobre 1963 (la mostra su Christo fu inaugurata il 29 ottobre 1963. Durante il periodo dell'inaugurazione l'artista realizzò un *empaquetage* a una statua di Villa Borghese, Roma. Testi in catalogo di Pierre Restany). Cf. Lancioni 1999, 25-6, 32.

7 Sergio Lombardo intervistato nell'aprile 2017 da chi scrive, conferma che Liverani era solito frequentare il castello di Torre Astura per via delle feste organizzate dal principe Stefano Borghese.

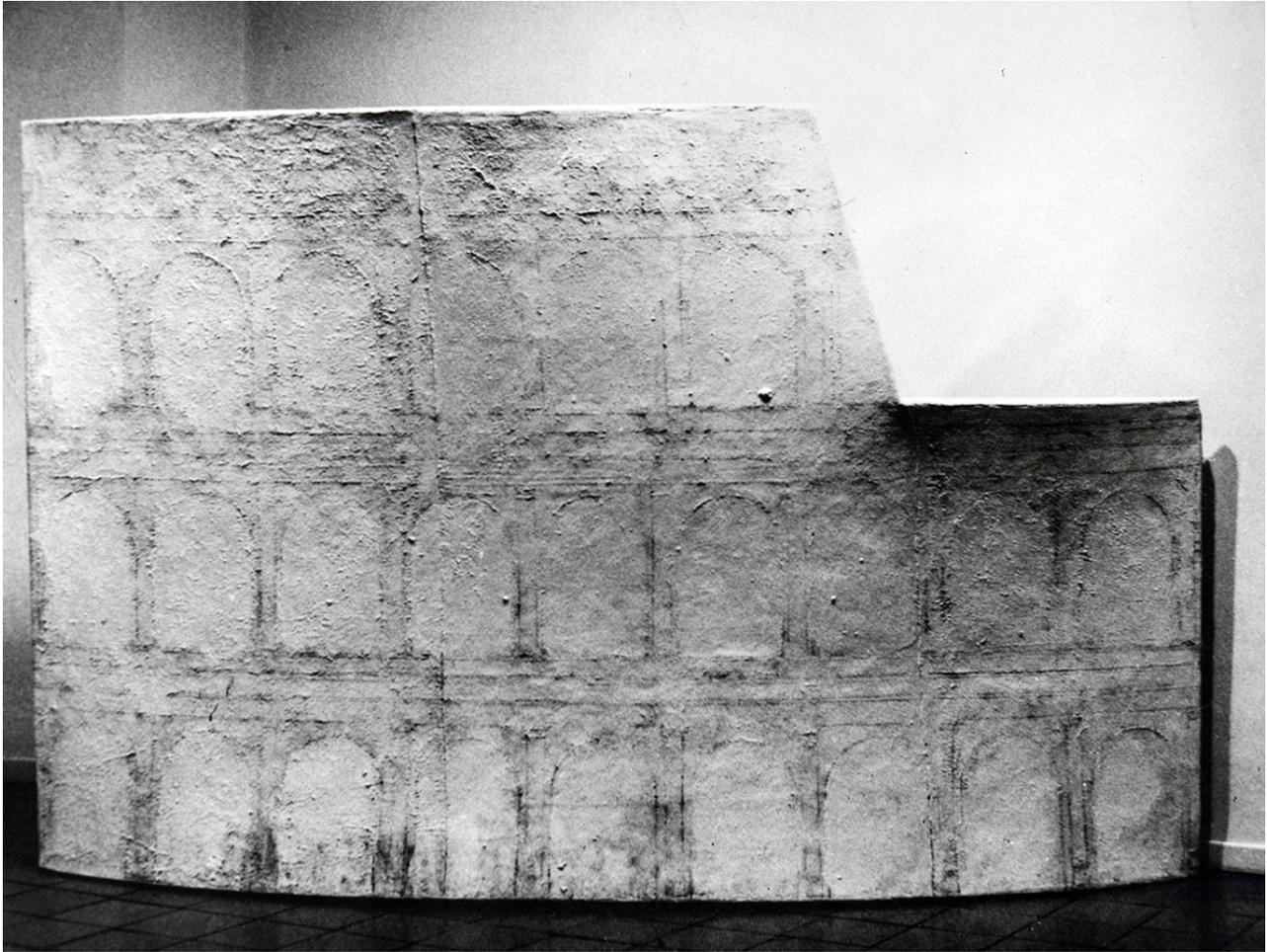


Figura 2. Pino Pascali, *Colosseo*. 1964. Struttura lignea rivestita di tessuto spugnoso a tela dipinti a smalto. 170 × 220 cm. Reggio Emilia, Collezione Maramotti. Fotografia dell'allestimento durante la mostra *Pino Pascali*, a cura di Palma Bucarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma © Archivio Bio-Iconografico e Fondi Storici GNAM, Roma

gnarlo a Carlo D'Angiò. Restano però aperte le questioni sul perché Liverani avesse scelto la modalità di una mostra a soggetto, decidendo di realizzare una rassegna dove la storia veniva interpellata e attualizzata tramite le ricerche degli artisti d'avanguardia. Una decisa presa di posizione culturale, in quanto storica ed euro-

pea, mentre la situazione italiana era stata scossa dalla valanga americana della Biennale del 1964⁸ e frequenti erano i contatti che intercorrevano tra Roma e New York. Basti pensare allo stesso catalogo della mostra la cui introduzione è dedicata esclusivamente alla storia di Corradino di Svevia e al castello di Torre Astura,⁹ poste

8 Daniela Lancioni sostiene che anche questa iniziativa si iscrive all'interno di una posizione dialettica de La Salita rispetto alla pop art, maturata a Roma intorno alla galleria di Liverani e intorno alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis (Lancioni 2014, 48). Conflitto che si risolveva in una fascinazione rispetto all'immaginario della società dei consumi, ma sovrapponendo un proprio filtro mediato dalla storia e dal retroterra culturale europeo.

9 L'introduzione del catalogo della mostra è dedicata alla storia di Corradino di Svevia: «Storia di Corradino di Svevia. Decapitato nella piazza del mercato di Torre Astura, il cadavere fu depositato sotto l'altare maggiore della vicina chiesa del Carmine, donde nel 1847 i resti vennero trasferiti nella base del monumento eretto nella chiesa stessa dal Thorwaldsen per incarico di Massimiliano II di Baviera»; e alla storia di Astura: «Castello medievale costruito su una villa romana. La località è celebre ancora per il tradimento operato da Giovanni Frangipane, padrone del castello e signore del luogo, nel 1268, a danno del giovane Corradino di Svevia, che fu imprigionato col suo seguito, prima di essere consegnato a Carlo D'Angiò» (*Corradino di Svevia* 1965).

come necessaria premessa per la presentazione dei lavori dagli artisti, dichiarando dunque una chiara ed esplicita intenzione storica come presupposto basilare della costruzione dell'impianto critico. Pochi articoli¹⁰ si possono rintracciare sui giornali generalisti e sulle riviste di settore riguardo la rassegna, ma due sono interessanti per una lettura in questa direzione. Innanzitutto il commento di Maurizio Fagiolo:

Manca oggi un qualsiasi corrispettivo degli antichi cicli di affreschi, un gruppo di pittori che si impegni intorno a un tema per sviscerarne ogni segreto: ed ecco perché ci rendono curiosi alcuni tentativi di illustrazione moderna. Nella galleria La Salita troviamo oggi i quadri esposti questa estate a Torre Astura sul tema di Corradino di Svevia. (1965).

Analogamente, il rapporto con la storia è segnalato come elemento fondante anche in un altro articolo di Arturo Bovi che si sofferma sul tema prescelto da Liverani:

Il tema questi artisti lo hanno svolto con libertà di esecuzione tale da sembrare una gentile protesta pop art. È indubbiamente l'inizio che quello che in seguito potrebbe diventare, con maggiore impegno da parte degli artisti, una rievocazione di elementi storici. (1965).

Protesta pop art e storia sono dunque i due elementi che sembrano ambigualmente intrecciarsi in questa mostra e che la rendono un tassello

di un complicato clima fra estetica dell'azzerramento, immaginario pop e la presenza ingombrante della storia, che caratterizza il contesto romano alla metà degli anni Sessanta. Esempio di questo immaginario sono le opere di Pascali esposte alla sua prima mostra monografica alla galleria La Tartaruga di poco precedente, svoltasi nel gennaio 1965,¹¹ dove vengono presentati una parte dei *Rilievi* realizzati con la tipica tecnica dell'artista dedotta dall'esperienza di scenografo (tela dipinta a smalto su centine lignee), importanti precedenti per il rilievo di Torre Astura. Al riguardo Cesare Vivaldi scrive il primo testo sull'artista dove emerge l'impellenza di sottolineare come la storia, anche se giocosa e demistificata, faccia sempre la sua parte in quanto retroterra culturale non sopprimibile. Nelle diverse vesti che l'oggetto assume, sia attraverso le forme di un *Colosseo* (fig. 2), di un *Rudere* o di un *Grembo Materno*, la comparsa del Passato è sempre prepotente, seppure sotto la veste di una sua manipolazione oggettuale e divertita.¹²

Da una ricognizione delle opere in mostra a Torre Astura, riprodotte nel piccolo catalogo dell'esposizione di luglio, si può constatare che i lavori, anche se spiccatamente di ricerca, si presentano attraverso i canonici 'media' pittorico e scultoreo.¹³ Diversamente, il rilievo realizzato da Pascali si discosta nettamente da tutte le altre opere. La diversità del pannello *Requiescat in pace Corradinus* non si evidenzia tanto nel rilievo in sé, ma più precisamente nella sua funzione, ossia per il fatto di fungere da puro pretesto, da

10 Dallo spoglio compiuto sulle riviste del 1965, si sono rintracciati i seguenti articoli riguardanti la mostra in esame (oltre a semplici annotazioni presenti sulle segnalazioni delle mostre in programma diffuse in molte riviste generaliste e di settore): Bovi 1965; Fagiolo 1965; «Paese Sera» 10 agosto 1965; «I premi dell'estate» in *Le Arti*, settembre 1965.

11 La prima mostra dell'artista fu realizzata alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. Inaugurata il 11 gennaio 1965, vennero esposti una selezione dei *Rilievi* di Pascali: *Seni*, *Grande bacino di donna* (poi sostituito con *Muro di pietre*), *Labbra*, *Colosseo*, *Ruderi sul prato*, *Biancavvella* (Pinto 1969, 17).

12 Vivaldi così descrive l'opera del giovane artista: «nuova conferma delle possibilità europee, anzi italiane, di superare la pop art per creare una pittura e una scultura più complesse, più attente alla molteplicità del reale, se mi è lecito dirlo più 'colte' [...] Ma c'è in essi uno spessore culturale, nonostante la loro dichiarata semplicità, che li rende cosa molto lontana [...]. Il diaframma attraverso il quale l'oggetto è messo a fuoco, non è il mass medium (e neppure l'obiettivo fotografico, che sino a non molto tempo fa sembrava il minimo comune denominatore della giovane pittura romana) ma i miti tipici della nostra cultura spicciola: usati con gusto ironico e demistificante, ma insieme presi sul serio, per quel che valgono e contano e contano realmente sotto la patina del luogo comune. Così Pascali ci restituisce un Colosseo, dei ruderi di colonne, un muro di tufo che sono sì una satira della romanità di cartapesta, ma anche un omaggio ironico-commosso a un passato, a una tradizione non tanto facilmente sopprimibili» (1965).

13 Le opere in mostra furono: Mario Ceroli, *Monumento a Corradino*; Tano Festa *Dinastie des Hohenstaufen*; Ettore Inno-cente, *Corradino o delle vicissitudini*; Sergio Lombardo, *Scacco al Re*; Renato Mambor, *Corradino di Svevia*; Fabio Mauri, *La cronaca di Corradino*; Aldo Mondino, *Serie di Corradino di Svevia*; Mario Schifano, *Quadro astratto per la morte di Corradino*; Cesare Tacchi, *Decollazione di Corradino*; Antonio Titone, *La bandiera di Corradino*.



Figura 3. Pino Pascali, *Requiescat in pace Corradinus*. Documentazione fotografica dello happening svolto da Pino Pascali il 22 luglio 1965 a Torre Astura (Nettuno), durante la rassegna *Mostra a soggetto. Corradino di Svevia 1252-68*, Galleria La Salita. © Archivio Bio-Iconografico e Fondi Storici GNAM, Roma

semplice *décor* per l'azione messa in scena da Pascali.¹⁴

In una cripta della fortezza di Torre Astura, difatti l'artista, con maschera sul volto e con un costume che rievoca le forme della mitria e del piviale, mette in scena un rito funebre dinnanzi al monumento da lui costruito in memoria di Corradino, diffondendo per ore incenso in un angusto spazio, turbando lo spettatore con il

potere stordente dei vapori della mistura di erbe e impedendo una visione chiara tramite l'uso di fumogeni (fig. 3). Un divertito comunicato stampa della galleria definisce l'azione come un «*happening-scenografia*» della durata di due ore, mentre gli invitati degustavano vino e salumi locali¹⁵ (cf. Pinto 1969, 17-8).

A questa visione dissacrante associamone anche un'altra che completa la sfaccettata sembianza che assunse lo *happening*, tra gioco divertito e parodiante e una dimensione allucinatoria e onirica, come presumibilmente si può immaginare partendo dal ricordo di Alberto Boatto:

a Torre Astura, per Corradino di Svevia, in un lago di luce di un crepuscolo che si prolungava fin dentro la sera estiva, ce ne siamo andati via un po' in apprensione: Pascali non era ancora venuto fuori dal fondo delle scale e dall'oscurità del sotterraneo dove, fra nuvole di incenso e ruvidi scossoni al campanello, proseguiva imperterrito ad officiare la sua funebre commemorazione in onore di un sventurato rampollo della dinastia degli Hohenstaufen (1991).

3 Tra arte e teatro: la nozione comune di spazio

La definizione di '*happening-scenografia*' è ciò che ci guida verso la firma, ovvero l'iscrizione. Così strutturata l'azione implica l'interdipendenza reciproca della messa in scena dell'artista con il rilievo in quanto oggetto scenografico, e non come opera compiuta in sé. Proprio lì si situa la firma *Joseph Pascali fecit anno* su quel rilievo di cui fu data completa attuazione solo una volta, il 22 luglio del 1965 e che ora rimane come documentazione dell'accadimento. Inserita in un artefatto che trova compimento solo come elemento funzionale alla messa in scena del rito, la firma raggiunge la sua funzione esclusivamente all'interno di uno spazio teatralizzato, partecipe delle nuove sperimentazioni che investono la *mise en scène* dell'opera.

¹⁴ Come riportato da Sandra Pinto nella sua celebre biografia, Pascali aveva già pensato precedentemente a un'azione da realizzarsi in occasione della collettiva *Realtà dell'Immagine* dell'aprile 1965 (mostra inaugurata 8 aprile 1965, alla Libreria La Feltrinelli, Roma. Presentazione di Giorgio De Marchis). L'artista aveva intenzione di far scivolare per lo spazio un pianoforte a coda appoggiato su sfere d'acciaio, che avrebbe dovuto emettere alla percussione dei tasti suoni di tromba. Il progetto fallì perché considerato dagli organizzatori troppo 'ingombrante' e fu presentato *Teatrino* del 1964 con alcuni personaggi come la *Pentola*, la *Spugna* e la *Frutta* che ne animano la scena e *Muro del sonno*. (Pinto 1969, 10-7).

¹⁵ L'articolo uscito su «Paese Sera» del 10 agosto 1965 riporta il medesimo testo indicato da Sandra Pinto nella sua biografia su Pascali (1969, 17-8). Su questo articolo però sussiste un importante refuso, difatti Sergio Lombardo viene riconosciuto come autore dell'azione e non Pino Pascali.

In quegli anni molte trattazioni si susseguono sulle sperimentazioni dello spazio scenico, ma illuminante, per quanto ci riguarda, è lo sguardo di una storica dell'arte come Carla Lonzi. In una conferenza del 1959, in occasione di una rassegna organizzata da Giovanni Carandente presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna la studiosa presenta un intervento su *Le arti figurative e il teatro contemporaneo*¹⁶ e avverte, come necessaria premessa alle possibili interazioni fra sperimentazioni teatrali e artistiche, che:

la funzione che spetta sia alle arti figurative sia alla scenografia, è quella di elaborare una nozione comune di spazio, come convenzione prima, eppure necessaria e feconda, ad accogliere i segni, le visioni, le immagini delle varie società umane nelle varie epoche. Queste funzioni tipiche di entrambe permette di affrontare i rapporti intercorsi in maniera più interna e sostanziale di quanto abitualmente non si faccia sul piano del gusto o delle analogie (2012, 85-6).

Ed è dunque questa ricerca di una 'nozione comune di spazio' che può aiutarci a individuare la natura delle relazioni tra sperimentazioni teatrali e artistiche messe in campo nello *happening* studiato e a comprendere con maggior chiarezza, mediante la firma, cosa dell'autore va mutando.

3.1 Gli anni dell'Accademia: Toti Scialoja e la conoscenza della storia del teatro

La formazione di Pascali offre uno scenario indispensabile per la comprensione delle conoscenze in possesso dell'artista, che hanno poi determinato un repertorio culturale e immaginativo che si può porre come una delle premesse della genealogia di *Requiescat in pace Corradinus*.

Arrivato a Roma per iscriversi all'Accademia di Belle Arti, nell'anno accademico 1955-6 al corso di Scenografia, entra immediatamente in contatto con la personalità più dirompente del corpo insegnanti, Toti Scialoja. L'artista non

era il titolare della cattedra di Scenografia, ricoperta da Peppino Piccolo, ma di Scenotecnica, per poi essere trasferito nell'anno accademico 1957-8 alla cattedra di Bianco e Nero. Il pittore più anziano stimolava i suoi allievi allo studio della storia del teatro, dell'arte moderna e della filosofia contemporanea, non concentrandosi prettamente sull'insegnamento che gli era stato attribuito (Pinto 1969, 6). Suo grande merito fu quello di allontanarsi dal tradizionalismo che dominava gli insegnamenti dell'Accademia, facendo avvicinare i giovani alle sperimentazioni più audaci delle ricerche artistiche italiane e straniere e di aver concepito l'insegnamento come un impegno e un'azione globale, puntando a capire e interpretare al meglio le qualità dell'allievo (Simongini 2010, 208).

All'interno di questo arco cronologico, tra il 1956 e il 1959, Pascali compie la sua formazione alimentando la sua inesauribile spinta creativa. Delle tesine scritte dall'artista (rintracciate in forma dattiloscritta presso l'archivio Pino Pascali) sono la conferma di questo fecondo periodo.

Le tesine si concentrano su precise tematiche che a vario modo riguardano le sperimentazioni teatrali che si sono susseguite nel corso della storia, fra cui: *Le Origini della Sacra Rappresentazione, Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale; Nascita del teatro giapponese e della danza sacra*; uno studio monografico su Edward Gordon Craig e la sua tesi di laurea in storia del teatro su André Antoine.¹⁷ Le tesine attestano uno studio della storia del teatro e una conoscenza delle basi storiche delle ricerche sceniche, come di alcuni autori innovatori che hanno riscritto le funzioni degli elementi scenografici e dei rapporti intercorsi tra attore e spazio dell'azione. Gli esempi proposti ci possono dunque guidare verso la comprensione dei riferimenti culturali che hanno portato Pascali all'espansione verso una dimensione ambientale dell'opera, alla dilatazione nella direzione di uno spazio scenico dove il ruolo 'dell'attore-artista' con la sua corporeità risulta essenziale. Ad esempio, nella tesina su Craig, Pascali indugia su dei punti interessanti per quanto concerne il ruolo dell'attore e della

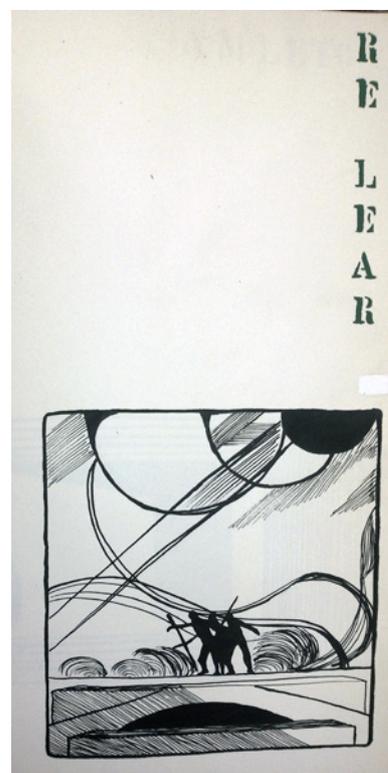
¹⁶ Carla Lonzi, *Le arti figurative e il teatro contemporaneo*, conferenza tenutasi 11 gennaio 1959 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Dattiloscritto posseduto da Archivio Bioiconografico e Fondi Storici GNAM, Roma e pubblicato su Lonzi 2012, 85-101.

¹⁷ Gli scritti di Pino Pascali degli anni dell'accademia, rintracciati da chi scrive presso la Fondazione Pino Pascali a Polignano a Mare (Bari), sono: *Le Origini della Sacra Rappresentazione; Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale; Nascita del teatro giapponese e della danza sacra; Edward Gordon Craig*; tesi di laurea su André Antoine. Le tesine di Storia del teatro sono databili dal 1956 al 1959, mentre la tesi di laurea è del 1959.

Figura 4. Pino Pascali, *Disegno da Macbeth versione di Edward Gordon Craig*. Da Edward Gordon Craig, tesina di Storia del Teatro. 1956-9. Acquarello e inchiostro. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)



Figura 5. Pino Pascali, *The Storm*. Disegno da *King Lear* versione di Edward Gordon Craig, da Edward Gordon Craig, tesina di Storia del Teatro. 1956-9. Acquarello e inchiostro. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)



scena, in particolare concentrandosi sulla teoria della Super-Marionetta, tentativo di superamento dell'individualità dell'attore, scrivendo di come non si tratti:

di un misterioso automa, ma: l'attore con il fuoco in più e l'egoismo in meno; con il fuoco sacro, il fuoco degli dei e degli [sic.] demoni [...]. Gli attori ricreeranno una maniera di recitare nuova, consistente per la massima parte in gesti simbolici.

Dai riferimenti presenti nel testo si può presupporre che Pascali abbia letto la raccolta di scritti *On the Art of the Theatre*, originariamente pubblicato da Craig nel 1911. Molte citazioni inserite dall'artista nel suo scritto indicano la fonte nel celebre libro del maestro del teatro, sottolineandoci come solide basi teoriche erano conosciute e assimilate da Pascali ancor più se consideriamo le sue prove grafiche inserite a corredo della tesina. Sono studi che ripropongono i disegni di scena di Craig, a

partire dal Macbeth del 1911 (fig. 4) per arrivare al King Lear del 1920. Nello specifico esiste una precisa corrispondenza fra l'incisione di Craig della scena *The Storm* (da King Lear) e lo studio di Pascali (fig. 5) che riprende letteralmente la fonte originaria. È dunque ipotizzabile la fascinazione subita dal giovane artista della teoria teatrale e scenica di Craig, studiata e analizzata attraverso il mezzo conoscitivo del disegno, e da cui avrebbe colto il valore simbolico e rituale del corpo in azione sulla scena.

Altre due tesine sono fondamentali per comprendere il substrato culturale da cui deriva in parte la dimensione simbolica e rituale di Requiescat, a partire da un testo dedicato a *Le Origini della Sacra Rappresentazione*. Per realizzare quest'ultimo Pascali studiò l'origine del teatro europeo sui volumi di Silvio D'Amico *Storia del Teatro Drammatico* e di Paolo Toschi *Dramma liturgico e rappresentazione sacra*.¹⁸ Da questa premessa articola il suo discorso soffermandosi su punti utili alla riflessione sullo spazio scenico e rituale, come:

¹⁸ Per tale tesina è possibile rintracciare indiscutibilmente la fonte sui cui Pascali ha studiato, difatti la bibliografia è trascritta alla fine dello scritto. L'artista indica i seguenti testi: *Storia del Teatro Drammatico*, Silvio D'Amico e *Dramma liturgico e rappresentazione sacra*, Paolo Toschi, senza indicazioni sulle edizioni utilizzate.

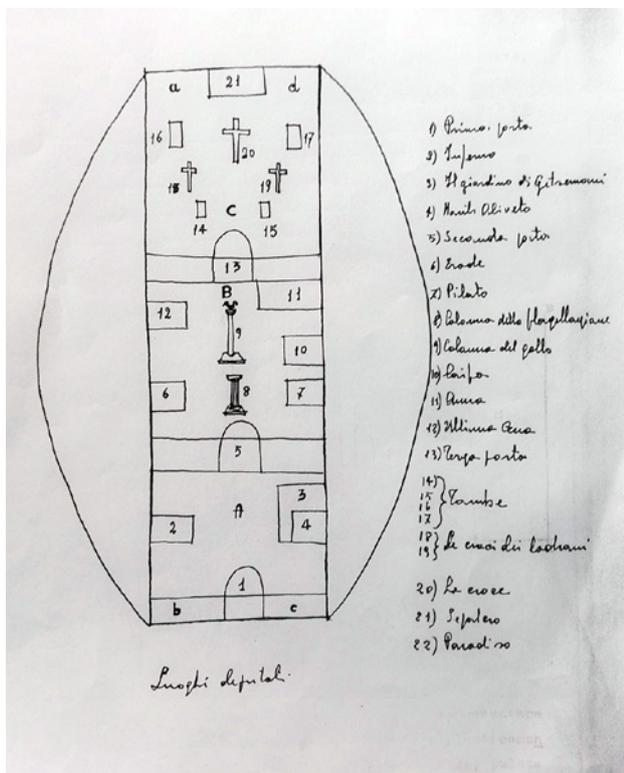


Figura 6. Pino Pascali, *Studio per scenografia*. 1964. Disegno su carta. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)

il teatro nuovo nasce dunque in Occidente, e nasce dalla liturgia romana, [...], il novello dramma nacque dunque nel tempio, e la forma drammatica fu l'ampliamento della cerimonia religiosa. [...] è facile osservare come questa liturgia, sotto il simbolismo da cui è pervasa, contenga elementi drammatici.

L'artista prosegue analizzando le caratteristiche del Dramma liturgico, rintracciandole nel «rimanere strettamente connesse al rito; d'essere in latino; e d'essere affidato esclusivamente a ministri del santuario», erano quest'ultimi a sostenere le parti più diverse, affermando infine che «il primitivo attore era il sacerdote». A questo punto come non pensare all'azione che compirà qualche anno più avanti, quando decise di mettersi al centro della scena con mitria e piviale a simulare un rito funebre?

Per il suo primo *happening* messo in atto, decise di associare l'azione dell'attore a quella del sacerdote, in una doppia dimensione di 'accadimento' mediante l'utilizzazione dei mezzi dell'arte, il 'rilievo-scenografia', e la dimensione rituale, luogo del cerimoniale.

Pascali, per meglio mostrare i legami con il rito, sottolinea come, in un primo periodo, i

drammi liturgici non fossero recitati, ma cantati, concludendo:

Il novello dramma nacque quindi nel tempio, e la forma drammatica fu ampliamento della cerimonia religiosa [...]. Nel XI XII secolo gli uffici ecclesiastici giunsero al massimo esplicitamento drammatico senza cessare ancora di essere riti nel tempio, ma senza essere ancora venuti a forma teatrale. [...] A questo punto la rappresentazione si decide ad uscire dal tempio per arrivare sulla piazza, da qui inizia il dramma moderno.

Dunque attraverso la storia dei primordi del teatro moderno, Pascali rintraccia una linea di continuità che parte dal rito, giunge al dramma liturgico per poi esprimersi nel dramma moderno, come spazio scenico aggiornato. Genealogia applicabile all'azione messa in scena a Torre Astura dove i tre livelli sembrano sovrapporsi e stratificarsi.

Un'altra tesina completa la riflessione proposta, uno scritto complementare a quello appena discusso e dunque probabilmente legato a uno stesso programma didattico. Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale prende avvio nuovamente dalla

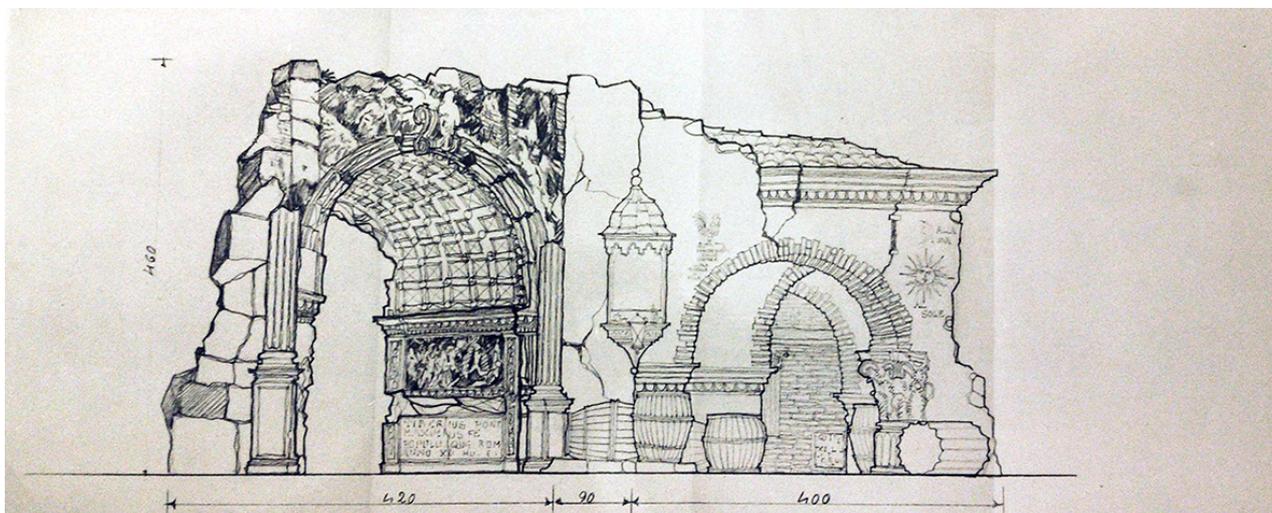


Figura 7. Pino Pascali, *Studio, Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale*. Tesina di Storia del Teatro, Prof. Toti Scialoja. 1956-9. Inchiostro su carta. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)

constatazione che con i drammi sacri si ebbero in Italia i primi apparati scenici. Di questi ne presenta un'elaborazione del XV secolo, disegnando lo schizzo scenografico originale (fig. 6), che consiste in una strada tracciata nel mezzo di una piazza, dove ai lati vengono allestite una serie di scene atte a inquadrare la Passione di Cristo. La sacra rappresentazione era così composta da tanti 'luoghi deputati', ognuno con un piccolo sipario adatto a nascondere e poi fare apparire durante l'azione l'attore. Risulta molto interessante nel discorso costruito dall'artista la visione chiara che riesce ad avere nell'analisi della costruzione complessiva della piazza come grande scena della Passione; così scrive:

trattandosi di scene costruite, apparivano simultaneamente allo sguardo dello spettatore. Questo sviluppo di scene successive si riflette oggi nel concetto tecnico della sequenza cinematografica.

Prosegue poi soffermandosi sull'evoluzione che dai 'luoghi deputati' all'aperto porta alla grande scenografia moderna nei teatri, concludendo:

Ora la prospettiva, la pittura e il giuoco delle luci danno una nuova vitalità alla scenografia, la quale concorre all'interpretazione del dramma e del suo clima.

Questi documenti possono essere considerati come un'effettiva prova di un repertorio caratterizzato culturalmente verso alcune scelte sceniche teatrali, creato durante il periodo di formazione, a cui presumibilmente Pascali attingeva nel caos fantasioso del suo immaginario. Non dimenticando di leggerle alla luce del lavoro da scenografo che Pascali porterà avanti dalla fine degli anni d'accademia fino al 1964.¹⁹ Gli studi degli impianti scenografici realizzati per la Rai (fig. 7) dimostrano non solo una disinvoltura nell'esecuzione, ma anche la padronanza dei mezzi del mestiere e della gestione e articolazione dello spazio teatrale.

Gli anni di formazione risultano così fertili e profondamente stimolanti, assumendo un ruolo considerevole nella creazione di un immaginario dello spazio scenico che deriva direttamente dalla storia del teatro italiano, come dalle ricerche d'avanguardia dei pionieri del teatro contemporaneo. Sono queste precise scelte compiute da Pascali che indicano la sua preferenza verso forme rituali dello svolgersi dell'azione.

Solo partendo da queste premesse sullo spazio, come precedenti di un luogo caratterizzato in cui il rilievo *Requiescat* viene inserito, possiamo comprendere quali problematiche porta con sé la firma sul finto monumento funebre, in un legame inscindibile con il luogo scenico e l'azione del corpo dell'artista simbolicamente connotata.

¹⁹ Pino Pascali lavorò come scenografo, grafico e sceneggiatore per l'Agip, Incom, Lodolo e Saraceni Film e per la Rai dal 1960 al 1964. In quel periodo non mostrava pubblicamente le sue opere New Dada e Pop, almeno fino al 1965 (D'Elia 2010, 268).

3.2 Il contesto culturale romano e il *Living Theatre*. L'aspirazione a un'arte «senza divisioni né barriere»

Lo *happening* di Pascali fu realizzato nell'effervescente e movimentato mondo romano degli anni Sessanta dove i protagonisti della realtà artistica erano, come ebbe da definire Fabio Mauri, una tribù pericolosamente senza guinzaglio, dove le novità si alternavano con voracità:

ogni mese è un anno. Ogni giorno un mese. I secondi, giorni. Alle 5 un'idea, alle 6 un quadro. Alle 7 una parola, alle 8 una scultura. La storia corre sotto le gambe come un nastro bianco di rotativa. Non ci sono soldi per trattenerla. La calca delle possibilità disordina gli studi. Gli anni '60 grandinano in poche ore su ogni centimetro quadro (1983, 67).

All'interno di questo complicato magma, soffermiamoci sulle ricerche più vicine a Pascali che possono aiutarci a completare i riferimenti di questa rinnovata configurazione dello spazio e della nuova ridefinizione dell'autore, giungendo infine alle questioni intorno l'affermazione identitaria, dimensione esplicitamente dichiarata attraverso l'iscrizione.

Pascali, come altri artisti a lui vicini, aveva risentito l'eco delle ricerche che intorno ad Allan Kaprow – quello che più di ogni altro contribuì a formulare il nuovo genere degli *happenings* – andavano sperimentandosi. Le problematiche fatte emergere dall'artista americano, trovavano riscontro anche nelle necessità espressive italiane allorché su presupposti diversi. La domanda posta da Kaprow era chiara: cosa fare dopo Pollock? Le possibili strade percorribili erano due, o continuare su quello stesso percorso realizzando buone varianti della sua estetica, oppure lasciare andare qualsiasi intenzionalità di realizzare dipinti [1958] (1993, 7). Molti giovani artisti italiani scelsero la seconda via. Secondo la testimonianza di Mauri notizie sugli *happenings* arrivarono a Roma grazie alla figura di

Gabriella Drudi²⁰ (1983, 69). La sua attività di traduttrice e inviata per riviste italiane e straniere fu fondamentale al riguardo. In una lettera del giugno 1963, che la studiosa indirizzò al suo compagno Toti Scialoja allora a Parigi, scrisse: «mi piacerebbe molto vedere gli *happenings* di Kaprow, chissà se Sipario mi pagherebbe il viaggio?».²¹ Ugualmente come inviata di *Sipario* l'anno precedente aveva riferito a Scialoja di un suo incontro sconcertante e folle con dei rappresentanti del *Living Theatre*, scrisse difatti il 12 giugno 1962:

Lunedì sono stata alla Bompiani per conoscere gli attori. Sono solo tre di tutta la compagnia del *Living Theatre*. Off Broadway Stabile. Sono arrivati a Roma in vacanza, una ragazza giovanissima, bella tutta tonda, come le donne di Renoir [...] E John è piccolo, biondo calvo per metà, molto più vecchio degli altri due, molto più attore, regista, *public relations man*. Anna Guerrieri ha detto che potevano fare uno spettacolo al Teatro Parioli. Ma uno spettacolo in tre senza soldi e senza bagagli. Così si sono messi a girare per la città in cerca dei testi degli scrittori contemporanei americani, li hanno tagliati in nuclei, hanno estratto i nuclei che servivano a loro e hanno cominciato a leggerli ad alta voce seduti sulle poltrone dell'Ufficio di Valentino Bompiani.²²

Dunque di estrema importanza il ruolo della Drudi per la diffusione di quanto di nuovo circolava oltreoceano, considerando per di più quanto peso avesse nell'ambiente artistico romano grazie alle sue attività di traduttrice e di inviata.

In questa vivace vicenda tra Roma e New York, un ruolo cruciale è inoltre svolto dal *Living Theatre*. Lo sconvolgente arrivo in Italia del gruppo teatrale americano, creato da Judith Malina e Julian Beck, si deve al lavoro del Teatro Club,²³ per la prima volta a Roma nel giugno 1961 con *The Connection* di Jack Gelber al teatro Parioli, per poi tornare ufficialmente una seconda volta invitati dall'associazione in occasione del *Marzo Teatrale Americano* nel 1965 quando realizzarono una

20 Gabriella Drudi è stata una traduttrice, scrittrice, critica d'arte e corrispondente per riviste italiane e straniere. La sua carriera di traduttrice fu fondamentale per il clima romano e in più in generale italiano, è sua difatti la prima traduzione in italiano de *L'oggetto ansioso* (1964), per Milano: Bompiani, 1968. Per una ricognizione dell'attività critica e di traduttrice di Gabriella Drudi vedi De Vivo 2011.

21 Lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, timbro postale 21 giugno 1963, Archivio Toti Scialoja, Roma.

22 Lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, timbro postale 16 giugno 1962, Archivio Toti Scialoja, Roma.

23 Il Teatro Club è una associazione di cultura teatrale, i fondatori furono Gerardo Guerrieri e Anne d'Arbeloff Guerrieri. L'attività del Teatro Club s'inaugura, ufficialmente, il 25 settembre del 1957 con il *recital* di Vittorio Gassman *La pulce*

piccola tournée²⁴ proponendo sia *Mysteries and Smaller Pieces* (d'ora in poi *Mysteries*)²⁵ sia *The Brig* di Kenneth H. Brown. La loro seconda visita fu accompagnata da grande clamore, i *Mysteries* generarono al contempo grande fascinazione e repulsione nel pubblico, tanto che alla serata della prima al Teatro Eliseo, il 12 marzo 1965, le reazioni furono varie ed estreme fino ad arrivare alla rissa di due spettatori, tra chi era scandalizzato e voleva interrompere lo spettacolo e chi invece non voleva essere disturbato. Fu dunque un vero 'accadimento' sul palco e nella platea. I *Mysteries* sconvolsero in quanto si allontanavano da qualsiasi forma di narratività, erano giochi rituali che si strutturavano in nove parti non sequenziali, ma nello stesso tempo profondamente legati. In un articolo, fresco dell'evento appena passato, Renzo Tian racconta come durante la pausa gli spettatori 'persi' cercavano febbrilmente di consultare i programmi, per cercare di capire, orientarsi. Ma sul libretto di scena veniva riportata soltanto una dichiarazione di Malina e Beck:

questa sera è costituita dalla rappresentazione pubblica di giochi rituali che fanno parte del nostro lavoro e ne sono la preparazione (1965,10).

Programmatica inoltre la lunga citazione di Antonin Artaud²⁶ presente nel programma di sala ripresa da *Il Teatro e il suo Doppio*, incentrata su magia, psicanalisi e rifiuto dell'empirismo immaginativo. La dimensione rituale dello spettacolo era ottenuta mediante una corporeità e gestualità portata ai limiti, e dove il linguaggio perdeva di importanza, tant'è che nella locandina romana dello spettacolo (fig. 8) viene sottolineato: «non occorre sapere l'inglese!».

Questa concezione del teatro fondata su un nuovo ruolo dello spettatore, del corpo e dello spazio come arena rituale colpì fortemente il mondo culturale romano. Lo stesso Pascali ne fu affascinato, a tal punto che si recò assiduamente a Rocca Sinibalda, dove il gruppo del *Living* risiedeva, realizzando delle azioni esclusivamente per loro, recitando e utilizzando degli oggetti da lui creati, come *la Pentola*²⁷ (fig. 9) che attraverso un marchingegno poteva muoversi a terra da sola.²⁸

Un evento in particolare può darci la misura del peso che ebbe la presenza del gruppo di Malina e Beck a Roma: il 26 marzo 1965 fu organizzata un'asta a favore del *Living* per permettergli di finanziare il tour europeo. L'evento fu anticipato, il giorno precedente, da una con-

nell'orecchio, con l'obiettivo di creare un'attività che mirasse a costituire un centro internazionale di cultura teatrale in Italia. Il Teatro Club voleva essere un «centro di informazione che permettesse al pubblico italiano di conoscere attraverso conferenze, dibattiti e film, quanto avveniva nel mondo culturale a livello internazionale, centro di promozione e sperimentazione che desse la possibilità ad autori nuovi di misurarsi con il teatro, centro pedagogico attento alle esigenze dei giovani da coinvolgere attraverso *workshops* e seminari e, infine, centro di studi con una biblioteca di teatro. Nasce proprio da una donazione di alcune migliaia di libri americani e inglesi, ricevuti da Anne Guerrieri, l'avventura del teatro Club» (Columba 1995, XV). Per una storia completa delle attività del Teatro Club vedi Castoldi, Columba, Casali 1995.

24 Il *Living Theatre* nel 1965 mise in scena: 12-4 marzo *Mysteries and Smaller pieces*, Teatro Eliseo; 26-8 marzo *The Brig*, Teatro Parioli; 9-13 aprile *Mysteries and Smaller pieces*, Teatro dei Satiri. Cf. Biner 1968, 194

25 *Mysteries and Smaller Pieces* è un'opera inedita del *Living Theatre*, rappresentata per la prima volta il 26 ottobre 1964 al *Center for Students and Artists*, Parigi. Lo spettacolo è composto da nove parti distinte, che non hanno consequenzialità, ma si intersecano l'una nelle altre: 1. *The Brig Dollar*; 2. *La Raga*; 3. *L'Incenso*; 4. *Street Songs*; 5. *Il Coro*; 6. *Il Respiro*; 7. *Tableaux Viventi*; 8. *Suoni e Movimento*; 9. *La Peste* (Biner 1968, 73-83).

26 Il testo di Antonin Artaud, da *Le Theatre et son Double*, riportato sul programma di sala è: «Propongo di riportare nel teatro l'elementare idea magica, adottata dalla psicologia moderna, che consiste nel rendere efficace la cura di un paziente facendogli assumere gli atteggiamenti apparenti ed esteriori della condizione desiderata. Propongo che si rinunci al nostro empirismo immaginativo, nel quale il subcosciente fornisce immagini a caso e che il poeta anche lui dal canto suo, sistema a caso, chiamandole immagini poetiche e quindi ermetiche, come se il genere di trance che la poesia fosse una forza vaga i cui movimenti sono invariabili. Propongo di tornare attraverso il teatro ad un'idea della conoscenza fisica delle immagini e dei mezzi con i quali provocare stati di trance, come nella medicina cinese che conosce, nell'intera estensione dell'anatomia umana, in quali punti pungere per regolare le più sottili funzioni. Coloro che hanno dimenticato il potere di comunicazione e la mimesi magica del gesto, potranno essere riistrutti dal teatro, perché un gesto porta la sua energia con sé stesso e ci sono ancora esseri umani nel teatro per manifestare la forza del gesto compiuto». Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Baldini, Roma.

27 *La Pentola* fu presentata poco dopo, nell'autunno 1965, in un'altra occasione in cui teatro e arte si fondevano: alla galleria Vigna Nuova di Firenze con la collettiva *Operetta alla galleria Vigna Nuova del Gruppo '70*. Cf. *Sette giorni*, nr. 34, 4 febbraio 1968; D'Amico 1987, 65; e fogli sciolti con un elenco di mostre a cui Pascali partecipò, manoscritto presso l'Archivio Bioiconografico e Fondi storici GNAM, Roma.

28 Cf. Paparatti 2015, 63; 1991. Secondo i ricordi personali dell'autrice, compagna di studi di Pascali, i due si recavano molto frequentemente alla residenza dove il *Living* erano ospitato, e lì l'artista pugliese realizzava azioni con gli oggetti protagonisti del suo *Teatrino*, inoltre ricorda come intendeva utilizzarli vestito con cappelli e manti fatti di stracci (2015, 63).

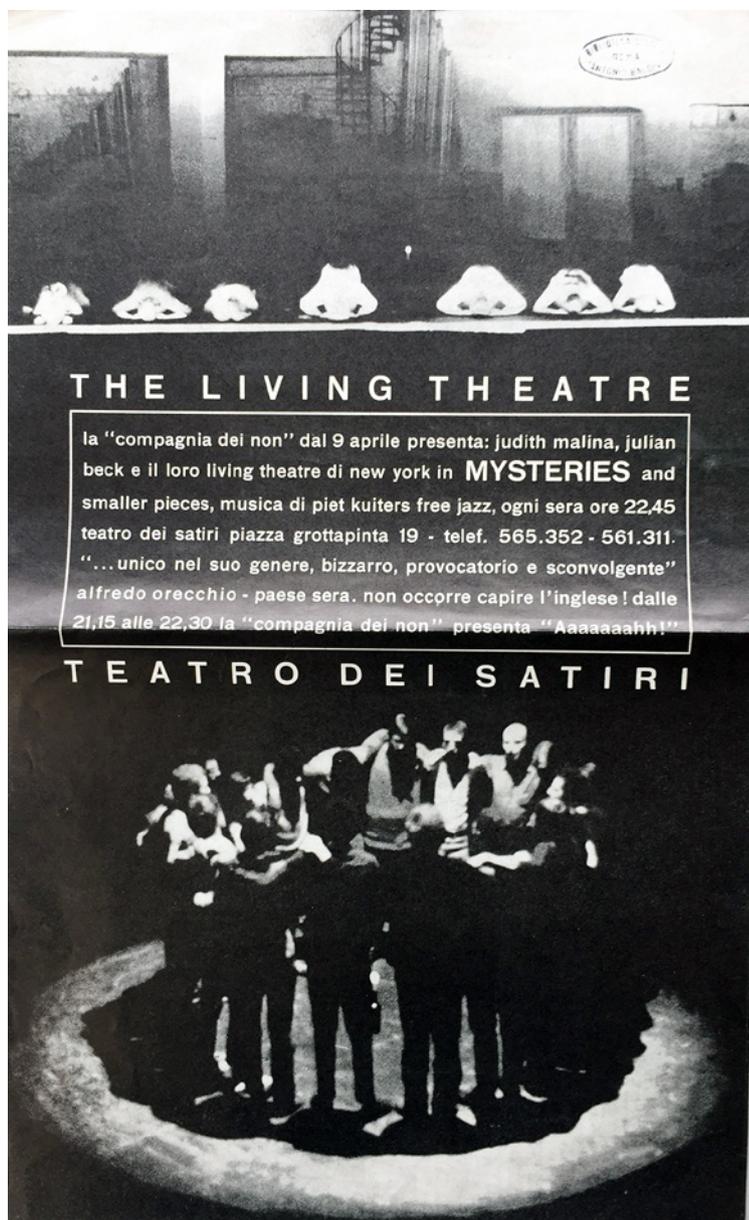


Figura 8. Manifesto del Living Theatre, *Mysteries and Smaller pieces*. 9 aprile 1965. Roma, Teatro dei Satiri. © Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Antonio Baldini, Roma



Figura 9. Pino Pascali, *Pentola*, parte del *Gruppo dei personaggi*. 1965. Fotografia dell'allestimento durante la mostra *Pino Pascali*, a cura di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1969. © Archivio Bio-Iconografico, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea, Roma

ferenza stampa presso la Libreria La Feltrinelli di via del Babuino, Roma. Proprio lì si svolse l'asta che vide partecipi i nomi più importanti della cultura italiana, fra artisti e scrittori come Carla Accardi, Afro, Nanni Balestrini, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Antonio Corpora, Mario Diacono, Alfredo Giuliani, Jannis Kounellis, Leoncillo, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Elio Pagliarani, Beverly Pepper, Achille Perilli, Goffredo Petrassi, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Piero Sadun, Antonio Sanfilippo, Toti Scialoja, Giulio Turcato, Emilio Villa e Giuseppe Ungaretti. Giovanni Carandente era il battitore dell'asta, che cercava di promuovere pitture, sculture, manoscritti, autografi e perfino gioielli, donazioni (in totale 30 elementi), dell'*establishment* artistico italiano, che consentirono di ottenere al gruppo teatrale quasi tre milioni di lire.²⁹ Come ricorda Furio Colombo, in un articolo che uscì pochi giorni dopo, fu un'asta insolita e improvvisata (1965, 19) e anche se Pascali non partecipò, risulta ugualmente un dato molto rilevante nel comprendere come il *Living* generasse molto interesse e come si auspicasse un loro trasferimento stabile a Roma, dopo le vicissitudini con il fisco americano. Chiaro segnale di stima e di fascinazione dunque, che si estendeva in vari rami della cultura e che colpì profondamente soprattutto il mondo artistico. Ugualmente, qualche anno prima, nel 1961, negli Stati Uniti fu organizzata un'asta a favore del *Living* e, anche in quel caso, la predominanza delle donazioni provenne da artisti. L'evento fu organizzato per permettere al gruppo di poter realizzare la sua prima tournée europea (che doveva iniziare a Roma nel giugno del 1961), in conseguenza del mancato finanziamento del Dipartimento di Stato. Realizzata a New York, all'asta parteciparono artisti e scrittori fra cui: Willem de Kooning, Franz Kline Robert Rauschenberg, Grace Hartigan, Louise Nevelson, Perera, Allen Ginsburg e Paul Goodman. Misero così in vendita dipinti e manoscritti, per un totale di

61 elementi, riuscendo a raggiungere la somma di ventunmila dollari.³⁰ La generosità di questi artisti può essere considerata presumibilmente il modello su cui si basarono successivamente gli artisti italiani per realizzare l'asta del 1965.

Le donazioni degli artisti americani ed europei, ci indicano come l'arte di avanguardia fosse molto attenta alla ricerca compiuta dal *Living* e allo stesso modo alle basi critiche su cui si basava il gruppo americano, ovvero il pensiero di Artaud. Il clima culturale italiano era così recettivo alle problematiche che circolavano intorno alle teorizzazioni sullo spazio, l'attore e l'azione che proprio nel giugno del 1965 un numero speciale di *Sipario* fu dedicato al Teatro della Crudeltà, dove fu ripubblicato il primo manifesto di Artaud, dove si afferma:³¹

noi aboliamo la scena e la sala, che sono sostituite da una specie di luogo unico senza divisioni, né barriere di alcun genere, che diventeranno il teatro stesso dell'azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra attore e spettatore perché lo spettatore, situato al centro dell'azione, sarà da esso circondato e coinvolto (1965, 10).

Affermazione quanto mai appropriata per le ricerche degli anni Sessanta, dove lo spazio scenico diviene spazio di 'accadimento' e di incontro tra autore e spettatore e il *Living* con la sua conturbante e bizzarra espressione rispecchiava queste nuove esigenze linguistiche condivise da vari settori dell'arte.

D'altro canto questa ricettività si andava a inserire su un terreno già fertile d'interesse degli artisti italiani verso forme d'arte più performative. I riferimenti alla base di *Requiescat* si completano pensando alle azioni messe in scena da due artisti italiani.

Fra i primi *happening* registrabili in Italia, quello di Manzoni: *Consumazione dell'arte Di-*

29 La ricostruzione dell'asta svolta a Roma, da parte di chi scrive, è stata possibile attraverso l'individuazione di tre articoli del marzo 1965: s.n., *Avanti*, 24 marzo 1965, 5; Furio Colombo, «Modugno finanzia i beatniks. Gli artisti romani organizzano un'asta a favore del Living Theatre» in *L'Espresso*, 4 aprile 1965, a. XI, nr. 14, 19 (il titolo si riferisce alla notizia riportata da Colombo, secondo cui Domenico Modugno comprò a questa asta un'opera di Ettore Colla); s.n. «Conferenza stampa per il Living Theatre» in *La Voce Repubblicana*, 25 marzo 1965; un breve accenno sulla presenza di Toti Scialoja all'asta è confermata da D'Amico 1999, 173.

30 La ricostruzione dell'asta svolta a New York nella prima metà del 1961 è stata possibile grazie al ritrovamento dell'opuscolo *The Living Theatre. Repertory 1961-2. 10th Anniversary*, Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Baldini, Roma.

31 Sul numero speciale di *Sipario*, dedicato al Teatro della Crudeltà, viene dedicata una intera sezione di approfondimento alla figura di Artaud e viene ripubblicato il suo primo manifesto *Il Teatro della Crudeltà* dell'ottobre del 1932, estrapolato da *Le Théâtre et son double*, ed. Gallimard, 1938, tradotto da Ettore Capriolo.

namica del pubblico. Divorare l'arte alla galleria Azimut (Milano) il 21 luglio 1960 e *Sculture Viventi* realizzate per la prima volta in pubblico a Roma nel 1961 (Perna 2017, 15); è stato riconosciuto un legame fra le azioni di Manzoni e quelle messe più tardi in campo da Renato Mambor e Pino Pascali (15). Per quanto concerne *Requiescat* in particolare viene individuato un similare gioco rituale, che lo *happening* di Torre Astura condivide con *Consumazione dell'arte. Dinamica del pubblico. Divorare l'arte* azione letta anche come messa in scena simbolica eucaristica, a partire dalla lettura critica di Emilio Villa (18). Sta di fatto la forte impressione che l'inedito approccio processuale di Manzoni possa aver generato nell'ambiente romano, facendo innescare l'esigenza di dare delle risposte a queste sollecitazioni e attivando l'interesse verso un nuovo approccio alla pratica artistica, fra cui si può iscrivere la versione originale di Pascali.

D'altronde l'opera dell'artista pugliese trova un esplicito precedente nell'azione realizzata nel 1960 da Jannis Kounellis nel suo studio (cf. Lancioni 2014, 47-8). Non ben documentata, se non tramite una sola foto di cui non si conosce l'autore, l'artista greco presenta un paramento analogo a quello che ritroveremo poi a Torre Astura. Nell'azione del 1960 Kounellis, avvolto da una sua tela, usata come costume, cantava leggendo i simboli presenti sui suoi dipinti appesi alla parete. Anche quest'azione è la messa in atto di un rito, i numeri, le lettere e i segni (che dominavano le sue pitture di quegli anni) prendevano una loro vita attraverso il suono verso un'immersione nel dipinto e una sua proiezione sonora all'esterno. Kounellis affermava così un'arte ancora inserita nella sua aura di sacralità, seppur nella ricerca di nuovi mezzi di rottura. Celant riconosce in quel paramento un costume ieratico, da sacerdote (1972, 34), ripreso dal celebre costume indossato da Hugo Ball durante l'esecuzione del poema *Karawane* al Cabaret Voltaire del 1916. Si tratterebbe quindi dell'affermazione d'appartenenza a una precisa cultura europea. La cultura dadaista viene colta come fondamento delle proprie ricerche e come un ponte già consolidato per andare oltre la pittura.

Riprendendo la domanda posta da Kaprow: «cosa fare ora»? L'artista americano invita a stupirci dello spazio, degli elementi della nostra vita quotidiana, dove gli oggetti di ogni tipo sono materiale per la nuova arte. Così la nuova generazione di artisti, non solo ci mostrerà il mondo che abbiamo sempre avuto e che abbiamo ignorato, ma riveleranno degli 'accadimenti' ed eventi senza precedenti [1958] (1993, 7-9). Anche Pascali rivela un accadimento, ma come Kounellis, il suo aprirsi al mondo comporta il portare con sé la propria storia culturale, un immaginario che i due amici di Accademia condividevano, tra la fascinazione per le sperimentazioni linguistiche d'oltreoceano e il dialogo con la storia.

4 Ritualità firmata. Identità e autorialità messe in scena

In uno spazio scenico e poi rituale così caratterizzato, diversi livelli si stratificano sull'iscrizione «Joseph Pascali fecit anno».

Posta su un finto monumento funebre, *décor* dell'azione, la firma non è elemento esterno all'opera atto conclusivo di affermazione dell'autore, ma è parte integrante dell'"oggetto-scenografia". Cosiffatta la firma, nel suo inserimento nell'azione interagisce con la corporeità dell'"attore-autore". Giovanni Carandente in una sua conferenza del 1959 incentrata su *Le arti figurative e la danza contemporanea*³² parte, come premessa del suo approfondimento, da Cesare Brandi e dai suoi *Dialoghi sulla scultura*, introducendo il nesso fra scultura come forma immobile e danza come successione di forme nel tempo e nello spazio. Questa diversa natura fra stasi e movimento è letteralmente riproposto nello *happening* di Pascali, pensato come un rituale determinato da un corpo in movimento e da una scultura che funge da scenario che ne illustra e ne esplicita i contenuti.

L'identità dell'autore è così doppiamente indagata: tramite la corporeità di Pascali che diventa lo strumento del celebrante, occupando lo spazio e ponendosi come protagonista dell'azione; e tramite l'oggetto scultoreo dove è apposta la firma, che attesta e identifica l'artefice dell'opera.

32 Giovanni Carandente, *Le arti figurative e la danza contemporanea*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2 febbraio 1959. Dattiloscritto conservato presso Archivio Bioiconografico e Fondi Storici GNAM, Roma. Conferenza parte della rassegna organizzata da Carandente dal 1955 al 1960: 12 dicembre 1955, *La pittura inglese dell'Ottocento* di G. Carandente; 4 marzo 1956, *Kandiskij* di G. Carandente; 20 gennaio 1957, *Giorgio Morandi* di G. Carandente; 17 febbraio 1957, *Giorgio Morandi* di G. Carandente; 7 dicembre 1958, *Il rinnovamento della scenografia al tempo dei Ballets russes* di Segej Diaghilev di G. Carandente; 11 gennaio 1959, *Le arti figurative e il teatro contemporaneo* di C. Lonzi; 20 febbraio 1959, *Le arti figurative e la danza contemporanea* di G. Carandente; 15 maggio 1960, *La Secessione* di G. Carandente.

La firma però non è autografa, è un'iscrizione in latino per di più posta su una lastra funeraria e all'interno di una cornice storica come quella di Torre Astura. A partire dallo scenario della mostra, pare che lo sfondo comune fra esposizione e opera sia la storia. Lo sguardo viene quindi puntato verso il proprio substrato culturale e la finta iscrizione acquista così valore di consacrazione della propria legittimazione come artista.

Pensiamo innanzitutto che il monumento funebre è per un Re che non ebbe immediata sepoltura, per di più lo stile a cui Pascali si è ispirato per realizzare la scenografia non riprende per nulla il vero monumento funebre di Corradino presente nella Chiesa del Carmine a Napoli, realizzato postumo nell'Ottocento. In maniera diacronica Pascali si vuole inserire in un momento precedente alla realizzazione del vero monumento per il Re, si legittima come il primo realizzatore, inserendosi in una definita linea genealogica storica e culturale.

Un groviglio di riferimenti e stimoli si intrecciano intorno a questa azione tra la grande fascinazione delle sperimentazioni processuali degli *happening* e del teatro di ricerca, come i raggiungimenti corporei e rituali del *Living*, sebbene questi nuovi strumenti linguistici vengano riportati all'interno di una precisa cultura europea, dai primordi del teatro alle azioni Dada (attraverso il tramite di Kounellis).

Non si deve però dimenticare che il tutto è filtrato da una visione ironica e giocosa, la struttura difatti è di legno e rivestita di panno felpato: è un finto monumento, come finto è il rito. L'iscrizione è una parodia e il rito una messa in scena.

Queste stratificazioni di significati intorno alla firma, al rilievo e all'azione parlano di autorialità: il rituale di morte messo in scena in maniera giocosa e allucinatoria porta con sé, tramite l'iscrizione, la volontà dell'artista di rimanere nella memoria, di iscriversi nella storia con un'identità culturalmente definita.

Bibliografia

Artaud, Antonin (1965). «Numero doppio dedicato al Teatro della Crudeltà». Capriolo, Ettore; Quadri, Franco (a cura di), *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*, 20(230), 8-11.

Biner, Pierre (1968). *Il "Living Theatre"*. Bari: DeDonato Editore. Trad. di Valerio Fantinel e Miro Silvera. Trad. di: *The Living Theatre*. Lausanne: Editions l'Age d'Home, La Cité.

Boatto, Alberto (1991). «Testimonianza su Pino Pascali». Sargentini, Fabio (a cura di), *Pascali performer = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria L'Attico, gennaio 1991). Roma: Associazione Culturale L'Attico.

Bovi, Arturo (1965). «Premio Nettuno 1965». *Il Messaggero*, 21 agosto.

Carandente, Giovanni (1999). «Che sia un disegno lungimirante». Lancioni, Daniela (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino; Londra: Umberto Allemandi e C., 14-6

Carandente, Giovanni (1959). *Le arti figurative e la danza contemporanea*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Archivio Bioiconografico e Fondi Storici della Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea.

Castoldi, Giustina; Columba, Paola; Casali, Tiziana (a cura di) (1995). *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-84*. Roma: Istituto Poligrafico Zecca dello Stato.

Celant, Germano (1972). «Intervista inedita a Jannis Kounellis». Celant, Germano (a cura di), *Jannis Kounellis = Catalogo della mostra* (Rimini, Musei Comunali, 16 luglio-30 settembre 1983). Milano: Mazzotta Editore, 34-5.

Colombo, Furio (1965). «Modugno finanzia i beatniks. Gli artisti romani organizzano un'asta a favore del *Living Theatre*». *L'Espresso*, 4 aprile, 11(14), 19.

Columba, Paola (1995). «L'avventura del Teatro Club». Castoldi, Giustina; Columba, Paola; Casali, Tiziana (a cura di), *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-84*. Roma: Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, XV-XXIII.

Corradino di Svevia (1965). *Corradino di Svevia, 1252-68 = Catalogo della mostra* (Torre Astura, Nettuno, 22 luglio 1965). Roma: Galleria la Sa lita

D'Amico, Fabrizio (a cura di) (1999). *Toti Scialoja. Opere 1955-63*. Milano: Skira.

D'Amico, Fabrizio (a cura di) (1987). *Pino Pascali 1935-68 = Catalogo della mostra* (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987-31 gennaio 1988). Milano: Arnoldo Mondadori; Roma: De Luca Editore.

D'Elia, Anna (a cura di) (2010). *Pino Pascali*. Milano: Electa Mondadori. Riedizione del volume D'Elia 1983. Bari: Laterza, 264-6..

De Vivo, Maria (2011). «Gabriella Drudi. La scrittura dell'arte», in Fiorino, Vinzia; Gissi, Ales-

- sandra (a cura di), «Plastiche», num. monogr., *Genesis*, 10(1), 203-16.
- Fagiolo, Maurizio (1965). «Mostra a soggetto alla Salita». *Avanti*, 2 novembre.
- Kaprow, Allan [1958] (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1-9.
- Lancioni, Daniela (a cura di) (1999a). *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino; London: Umberto Allemandi e C.
- Lancioni, Daniela (1999b). «Nota biografica». Lancioni, Daniela (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino; Londra: Umberto Allemandi e C., 65-7.
- Lancioni, Daniela (a cura di) (2003). *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo Faentino e gallerista d'avanguardia = In occasione della mostra* (Faenza, Galleria Comunale d'Arte, 28 settembre-7 gennaio 2003). Torino; Londra; Venezia: Umberto Allemandi e C.
- Lancioni, Daniela (2011). «Pino Pascali a Torre Astura». *Quaderni di scultura contemporanea*, 10, 9-18.
- Lancioni, Daniela (2014). «Perché Jannis Kourellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?». Gallo, Francesca (a cura di), *La performance in Italia. Temi, protagonisti, problemi. Ricerche di Storia dell'arte*, 114. Roma: Carocci Editore, 46-59.
- Lodolo, Claudia (2010). «Gli anni dell'Accademia». D'Elia (a cura di) 2010.
- Lonzi, Carla (2012). *Scritti sull'arte*. A cura di Lara Conte, Luara Iamurri, Vanessa Martini. Milano: Et al. Edizioni, 85-101
- Mauri, Fabio (1983). «Roma anni 60: riflusso o Storia? Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni. Anticipazioni e illuminazioni, successi e fallimenti in una rievocazione sul filo della memoria nella Roma del 1960». Christov-Bakargiev, Carolyn; Cossu, Marcella (a cura di), *Fabio Mauri: opere e azioni, 1954-94 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, 1994). Milano; Roma: Carte Segrete, 64-76
- Paparatti, Anna (1991). «Lettera a Pino». Sargentini, Fabio (a cura di), *Pascali performer = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria L'Attico gennaio 1991). Roma: Associazione Culturale L'Attico.
- Paparatti, Anna (2015). *Arte-Vita a Roma negli anni Sessanta e Settanta*. Roma: De Luca Editore d'Arte, 58-63
- Pascali, Pino. (1956-9a). *Le Origini della Sacra Rappresentazione* [tesina di Storia del teatro]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Pascali, Pino (1956-9b). *Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale* [tesina di Storia del teatro con il prof. Toti Scialoja]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Pascali, Pino (1956-9c). *Edward Gordon Craig*. [tesina di Storia del teatro]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Pascali, Pino (1959). *Tesi di laurea in storia del teatro su André Antoine* [tesi di laurea]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Perna, Raffaella (2017). *Piero Manzoni e Roma*. Milano: Electa.
- Pinto, Sandra (1969). *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*. Milano: D'Ars.
- Sargentini, Fabio (a cura di) (1991). *Pascali performer*. Roma: Associazione Culturale L'Attico.
- Simongini, Gabriele (2010). *Il segno didattico di Toti Scialoja*. D'Acchille, Tiziana; Damigella, Anna Maria; Simongini, Gabriele (a cura di), *Romaccademia: un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja = Catalogo della mostra* (Roma, Complesso del Vittoriano, 20 ottobre-21 novembre 2010). Roma: Gangemi editore, 207-9.
- Sontag, Susan (1962). «Happening. Un'arte di accostamento radicale». Sontag, Susan (1998), *Contro l'intepretazione*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 353-68. Trad. di Ettore Capriolo. Trad. di: *Against interpretation and other essays*. New York: Laurel, 1970.
- Tian, Renzo (1965). «Movimentata serata all'Eliseo. Spettacolo polemico del Living Theatre di New York». *Il Messaggero*, 87(71), 10.
- Vivaldi, Cesare (1965). «Catalogo 2». *Rivista della Galleria La Tartaruga*.

