



PASOLINI
PASCALI
PAZIENZA

SEGNI
E DISEGNI
CORSARI

A CURA DI GIACINTO DI PIETRANTONIO

DESCRIZIONI DELLE OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI E DI ANDREA PAZIENZA
A CURA DI LINDA FOSSATI.

DESCRIZIONI DELLE OPERE DI PINO PASCALI
A CURA DI NICOLA ZITO.



Pier Paolo Pasolini

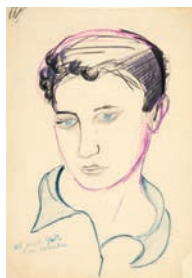
Al piccolo Giotto il suo Cimabue
(Ritratto di Angelo Dus), 1947
(exhibition copy)
Matita nera, matite e pastelli colorati,
inchiostro su carta bianca ingiallita
30,1 x 21,3 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Viesseux, PPP A-I-45 Firenze

Pier Paolo Pasolini

For little Giotto, from his Cimabue
(Portrait of Angelo Dus), 1947 (exhibition copy)
Black pencil, coloured pencils and
pastel crayons,
and ink on white yellowed paper
30,1 x 21,3 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Viesseux, PPP A-I-45 Florence

Pasolini realizza questo ritratto di Ninetto Davoli nel 1964. Con due pennarelli di colore rosso e nero, Pasolini ritrae Ninetto di profilo a mezzo busto. Ninetto, all'epoca diciannovenne, appare come uno scolaro molto più giovane della sua età. Tuttavia, al di sotto del contorno del volto tracciato con il pennarello rosso, si nota una secondo abbozzo, i cui lineamenti denotano una figura maschile più matura. Non è certo se Pasolini abbia intenzionalmente creato un doppio ritratto, legandosi alla tradizione ritrattistica rinascimentale, o se si tratti invece di un ripensamento in corso d'opera. Nondimeno, questo dettaglio del disegno permette di comprendere le diverse immagini e sentimenti che Pasolini proietta su Ninetto; un po' giovane innocente, un po' giovane adulto e, possibilmente, anche amante.

Pasolini made this portrait of Ninetto Davoli in 1964. Using two felt pens, one red and one black, the artist drew Ninetto in profile and in half bust. Ninetto, 19 at the time, is here depicted as a schoolboy of a much younger age. However, below the outline of the face traced with the red felt pen, a second sketch is visible, the features of which denote a more mature masculine figure. It is unclear whether Pasolini intentionally made a double portrait, harking back to the tradition of Renaissance portraiture, or whether he had second thoughts halfway through the process. In any case, this particular aspect of the drawing enables us to grasp the diverse images and feelings that Pasolini projected onto Ninetto—part innocent youth, part young adult, and possibly lover, too.



Pier Paolo Pasolini

Al piccolo Giotto il suo Cimabue
(Ritratto di Angelo Dus), 1947
(exhibition copy)
Matita nera, matite e pastelli colorati,
inchiostro su carta bianca ingiallita
30,1 x 21,3 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieuousseux, PPP A-I-45 Firenze

Pier Paolo Pasolini

For little Giotto, from his Cimabue
(Portrait of Angelo Dus), 1947
(exhibition copy)
Black pencil, coloured pencils and pastel
crayons, and ink on white yellowed paper
30,1 x 21,3 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieuousseux, PPP A-I-45 Florence

Nel 1944, per timore dei bombardamenti, Pasolini si trasferisce con la madre a Versuta, nella campagna friulana di Casarsa, suo paese natale. Durante questo periodo, insieme alla madre, egli fa scuola ai ragazzi del luogo e nel contempo ne realizza una serie di disegni e ritratti. Tra questi, il ritratto del giovane Angelo Dus, il quale figurerà nell'autobiografia pasoliniana *Quaderni Rossi*. Il titolo dell'opera, *Al piccolo Giotto il suo Cimabue*, assume la forma di una dedica del maestro al suo allievo e rivela, allo stesso tempo, una tensione amorosa che troverà definitiva espressione negli scritti *Atti Impuri* e *Amado Mio*. Angelo Dus viene rappresentato a mezzo busto, in posizione frontale con la testa leggermente inclinata verso sinistra. Con tre colori diversi, il nero, il viola e il blu, Pasolini restituisce un'immagine di Angelo dallo stile quasi neoclassico. Il volto di Angelo colpisce infatti per la sua giovane, armoniosa e idealizzata bellezza.

In 1944, fleeing the bombings, Pasolini and his mother moved to Versuta, a hamlet in countryside Friuli located near his mother's native village, Casarsa. During this period he and his mother provided teaching for the local youngsters, and Pasolini made portraits and drawings of some of the teenagers. One of these works is a portrait of the young Angelo Dus, who was to feature in Pasolini's autobiographical text *Quaderni Rossi* (*Red Notebooks*). The title of the work, *Al piccolo Giotto il suo Cimabue* ("For little Giotto, from his Cimabue"), takes the form of a dedication from master to pupil while at the same time revealing an amorous tension which was to find its definitive expression in the writings entitled *Atti Impuri* (*Impure Acts*) and *Amado Mio*. Angelo Dus is here represented in half bust, in a frontal position, with his head slightly tilted to the left. Using three colours (black, violet, and blue), Pasolini conveys an image of Angelo that is almost neoclassical in style. Angelo's face strikes the viewer through the harmonious and idealised beauty of its youth.



Pier Paolo Pasolini

Autoritratto, 1965 (exhibition copy)
 Pastello su carta
 32,6 x 24,4 cm
 Su concessione del
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-I-60
 Firenze

Pier Paolo Pasolini

Self-Portrait, 1965 (exhibition copy)
 Pastel on paper
 32,6 x 24,4 cm
 Courtesy
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-I-60
 Florence

In questo autoritratto monocoloro in arancione tenue, Pasolini si rappresenta ancora una volta frontalmente, con un taglio da fototessera, gli occhi fissi come se stesse guardando un obiettivo. Il volto appare stanco, provato dall'ulcera, con il viso magro dalle guance scavate, gli occhi segnati, la barba incolta e i capelli arruffati. Pasolini in questo disegno si rappresenta quasi come un'apparizione, impressione accentuata, oltre che dall'impiego di un colore pallido, dall'assenza del busto che restituisce l'immagine di una testa sospesa.

In this monochromatic faint-orange self-portrait, Pasolini once more drew himself in front view, using an ID-photograph framing, with a fixed look that seems directed towards the lens of a camera. His face bears a tired appearance, exhausted as it is by the illness: a skinny face, with hollowed cheeks, dark rings under the eyes, unkempt beard, and dishevelled hair. Here, Pasolini represented himself almost like an apparition, a feeling reinforced both by the use of a pale colour and by the lack of bust underneath the face, conveying the sense of a head suspended in the air.



Paolo Pasolini

Autoritratto, 1965 (exhibition copy)
 Pastello su carta
 32,6 x 24,4 cm
 Su concessione del
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-IV-2
 Firenze

Pier Paolo Pasolini

Self-Portrait, 1965 (exhibition copy)
 Pastel on paper
 32,6 x 24,4 cm
 Courtesy
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-IV-2
 Florence

Dei nove disegni della serie pasoliniana di *Autoritratti* del 1965, questo è l'unico tra quelli a taglio frontale in cui Pasolini impiega dei pastelli di differenti colori: nero, verde e rosso. Questa peculiarità sembra for-

nire all'opera l'aspetto di una copertina dell'intera raccolta; della serie è anche il più ricco di elementi, quali lo sfondo a rettangoli irregolari. La posa è frontale con il taglio tipico della fototessera, lo sguardo fermo come se stesse guardando in camera. Con tratti rapidi e decisi, Pasolini utilizza il pastello nero per delineare le parti del volto. Gli occhiali, che paiono scivolare verso la punta del naso, tagliano orizzontalmente lo sguardo, il quale risulta severo e cupo. I capelli arruffati e la barba incolta, così come i segni di stanchezza sotto gli occhi, denotano lo stato febbrile di Pasolini. Le note di colore, verde per delineare la camicia, rosso per lo sfondo, tuttavia sembrano voler evocare la presenza un'energia creativa che la malattia non è in grado di placare, ma bensì di stimolare.

Of the nine drawings that make up Pasolini's 1965 *Self-Portraits* series, this is the only frontal-view drawing for which the artist used pastel crayons of various colours—black, green, and red. Such a feature gives the impression that this self-portrait could work as a front cover for the whole collection. This drawing is also the richest in terms of elements, in particular thanks to the irregular rectangles that form the background. The pose is frontal, and the self-portrait uses the framing that is characteristic of ID photos, with a fixed gaze as though directed right into the camera. With quick and confident strokes, Pasolini used black pastel to delineate the parts of the face. The glasses, which seem to be slipping towards the tip of the nose, cut the gaze horizontally, giving it a grave and severe character. The dishevelled hair and unkempt beard, as well as the signs of tiredness visible under the eyes, denote the febrile state of the artist. The touches of colour—green for the outline of the shirt, and red for the background—nevertheless seem to evoke the presence of a creative energy that is not tamed, but rather enhanced, by the artist's illness.

**Pier Paolo Pasolini**

Autoritratto con la febbre, 1965
 exhibition copy)
 Pastello su carta
 32,6 x 24,4 cm
 Su concessione del
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-I-67
 Firenze

Pier Paolo Pasolini

Self-Portrait with a Fever, 1965
 exhibition copy)
 Pastel on paper
 32,6 x 24,4 cm
 Courtesy
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-I-67
 Florence

Tra la serie *Autoritratti* del 1965, *Autoritratto con la febbre* viene realizzato durante il momento più difficile della convalescenza di Pasolini. Dal titolo si apprende come Pasolini, in uno stato febbrile, abbia deciso di immortalare il momento di maggiore difficoltà in questo disegno dal taglio frontale. La posa e la composizione rimandando al formato della fototessera, così come lo sguardo fisso verso l'obiettivo. Il disegno è monocolore sul tono del giallo, come se fosse l'immagine fotografica in negativo. La potenza espressiva è riposta nello sguardo contornato dagli occhiali. Le guance scavate, la barba ed i capelli incolti testimoniano lo stato di malattia che progressivamente trasforma il volto di Pasolini. Un fascio intenso di luce gialla, proveniente da destra, irradia il lato destro del viso. Avvolto dalla luce, il volto di Pasolini pare lentamente scomparire, come consumato dalla malattia.

Of all the self-portraits of this 1965 series, this *Self-Portrait with a Fever* (*Autoritratto con la febbre*) was made during the most trying moment of Pasolini's convalescence. The title indicates that Pasolini, in a febrile state, decided to immortalise such a moment of huge hardship with this frontal-view drawing. The pose and the composition refer to the ID-photograph format, as does the fixed gaze directed towards the lens. It is a monochromatic drawing made in a yellow tone, as though it were actually the negative of the said photographic image. The expressive intensity is concentrated in the gaze, circled by the glasses. The hollowed cheeks and the dishevelled hair and beard bear witness to the illness which was gradually transforming Pasolini's face. An intense ray of yellow light, coming from the right, irradiates the right side of the face. Enveloped by light, Pasolini's face seems slowly to fade away, as though consumed by the illness the artist was suffering from.



Pier Paolo Pasolini

Autoritratto, 1965 (exhibition copy)
 Pastello su carta
 32,6 x 24,4 cm
 Su concessione del
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-I-60
 Firenze

Pier Paolo Pasolini

Self-Portrait, 1965 (exhibition copy)
 Pastel on paper
 32,6 x 24,4 cm
 Courtesy
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-I-60
 Florence

Questo autoritratto è tra i più realistici della serie *Autoritratti* del 1965. Rispetto agli altri otto, qui Pasolini dedica particolare attenzione a dettagli come il busto, i vestiti e la fisionomia del volto. La posa è frontale, così come lo sguardo fisso verso lo spettatore, e la composizione ricorda il taglio delle fototessere. Con una pastello rosso, Pasolini si rappresenta con il viso segnato dalla malattia, le guance scavate, gli occhi stanchi, la barba ed i capelli disordinati, restituendo un'immagine di sé estremamente reale ed umana.

This self-portrait is among the most realistic of the 1965 *Self-Portraits* series. By contrast with the other eight drawings, this one shows Pasolini dedicating particular attention to details—the bust, the clothes, and the physiognomy of the face. The pose is frontal, and the gaze fixed, as though the subject were directing his look towards the viewer. The composition is reminiscent of ID-photograph framing. Using a red pastel crayon, Pasolini represented himself with a face marked by illness—the cheeks are hollowed, the eyes tired, the beard and hair in disarray; the effect is to convey an image of himself that is extremely real and human.



Pier Paolo Pasolini

Laura tra alcuni corpi, 1967
 Pennarello su carta
 31 x 25 cm
 Su concessione del
 Centro Studi
 Archivio Pier Paolo Pasolini
 Fondazione Cineteca di Bologna

Pier Paolo Pasolini

Laura Among a Few Bodies, 1967
 Felt pen on paper
 31 x 25 cm
 Courtesy
 Centro Studi
 Archivio Pier Paolo Pasolini
 Fondazione Cineteca di Bologna

Laura tra alcuni corpi è uno dei sette bozzetti preparatori al dipinto

Bozzetto per un omaggio a Laura, del 1967. Laura Betti è una delle attrici più apprezzate dell'epoca ed una figura importante nella vita e nella carriera di Pasolini; tra i due si instaura infatti una profonda amicizia e una proficua collaborazione professionale. Ognuno dei bozzetti possiede un titolo differente, parole che Pasolini sembra voler utilizzare per esprimere una situazione di estraniamento rispetto alla scena rappresentata. In *Laura tra i corpi*, dell'attrice si ha evidenza solo grazie al titolo; non vi è infatti modo di riconoscerla nella composizione, in quanto indistinta rispetto agli altri corpi del disegno. Il taglio cinematografico di una scena ripresa dall'esterno e da lontano accentua ulteriormente questo senso di dispersione della figura di Laura. Laura Betti è in questo senso un ricordo, la memoria indecifrabile e sfuggibile della gioventù di Pasolini.

Laura tra alcuni corpi (Laura Among a Few Bodies) is one of the seven preparatory drawings for the painting *Bozzetto per un omaggio a Laura (Sketch for an Homage to Laura)*, from 1967. Laura Betti was one of the most respected actresses of the time, and an important figure in Pasolini's life and career. The two shared a deep friendship and developed a productive professional collaboration. Each of the preparatory drawings for the *Bozzetto...* bears a different title, each time using words which Pasolini seems to have chosen in order to express a form of estrangement from the scene represented. In the case of *Laura Among the Bodies*, only the title enables us to identify the actress—indeed it is impossible to recognise her in the composition, as she is not distinct from the other bodies which surround her. The cinematographic framing of this scene, which seems to be shot from outside and from afar, further emphasises the sense of dispersion of Laura's figure. In that sense, Laura is a memory, the indecipherable and fleeting recollection of Pasolini's youth.



Pier Paolo Pasolini

Bozzettone per un omaggio a Laura (...), 1967

Matita, olio, tempera, spray, pastello e carta su legno

130 x 208 cm

Su concessione del

Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini

Fondazione Cineteca di Bologna

Pier Paolo Pasolini

Big Sketch for an Homage to Laura (...), 1967

Pencil, oil, tempera, spray paint, pastel, and paper on wood

130 x 208 cm

Courtesy

Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini

Fondazione Cineteca di Bologna

Pasolini incontra Laura Betti intorno al 1958. All'epoca, Laura è un'artista di successo, riconosciuta per le sue doti di attrice e per il suo timbro vocale. Famosa anche per il suo carattere travolgente, felino, per il quale le viene dato il soprannome di "Giaguara". Tra Pasolini e la Betti si instaura immediatamente uno stretto rapporto di amicizia, oltre che un'intensa collaborazione professionale. A Laura, infatti, Pasolini affida cinque ruoli per i suoi film, tutti molto eterogenei, tra cui Desdemona in *Otello*, *La ricotta* e *La terra vista dalla luna*. *Bozzettone per un omaggio a Laura*, del 1967, rappresenta la prova pittorica pasoliniana più impegnata, a partire dalle grandi dimensioni del dipinto e dalla presenza di sette bozzetti preparatori. La sperimentazione di diversi materiali, caratteristica di tutto il corpo pittorico di Pasolini, trova in questo dipinto la sua maggiore espressione. Su una tavola di legno inchiodata ad una struttura di traversine, Pasolini utilizza matita, tempera ad olio, spray, pastello e il collage per realizzare la composizione. La scena ha un taglio cinematografico, in quanto ripresa dall'esterno. Laura, che pare quasi scomparire tra i corpi indistinti della composizione, acquisisce la sua individualità nella definizione del viso. Il volto è infatti realizzato per mezzo del collage, con un foglio di carta ovale applicato sulla tavola dove sono disegnati i tratti della donna. Segno di un sentimento di intensa amicizia, il dipinto verrà donato da Pasolini a Laura e sarà conservato nel salotto della dimora romana dell'attrice fino alla sua morte nel 2004.

Pasolini met Laura Betti around 1958. Laura was a successful artist at the time, celebrated for her talent as an actor and for the timbre of her voice. She was also famous for her passionate, feline personality, which had earned her the nickname “Giaguara” (“the Female Jaguar”). Pasolini and Laura Betti immediately initiated a close friendship, as well as an intense professional collaboration. The filmmaker gave her no less than five very different roles in his films—among which *Othello* (in which she plays Desdemona), *La ricotta* and *La terra vista dalla luna*. This 1967 work, *Bozzettone per un omaggio a Laura* (*Big Sketch for an Homage to Laura*), represents Pasolini’s most significant engagement with painting, an importance indicated by the large dimensions of the picture and the existence of seven preparatory sketches. Pasolini’s entire pictorial oeuvre is marked by experimentation with various materials and techniques; this aspect of his work finds its highest expression in this painting. To create this composition, Pasolini employed various techniques—pencil, oil, tempera, spray paint, pastel, and collage, on a wood panel he then nailed directly onto a thin crossbeam frame structure. The scene has a cinematographic framing, looking as though it were shot from outside. Laura, who seems almost to vanish among the indistinct bodies of the composition, acquires individuality through the outlines of her face, which was made using the technique of collage—an oval sheet of paper, with the woman’s features drawn on it, was applied onto the panel. Pasolini would later give the work to Laura as a token of their intense friendship; it was placed in the living room of the actress’s Roman home until her death in 2004.



Pier Paolo Pasolini

Laura tra amici una sera, 1967

Tecnica mista su carta

31 x 25 cm

Su concessione del
Centro Studi

Archivio Pier Paolo Pasolini

Fondazione Cineteca di Bologna

Pier Paolo Pasolini

Laura Among Friends One Evening, 1967

Mixed media on paper

31 x 25 cm

Courtesy

Centro Studi

Archivio Pier Paolo Pasolini

Fondazione Cineteca di Bologna

Per il dipinto *Bozzettone per un omaggio a Laura*, Pasolini realizza sette bozzetti preparatori, tra cui *Laura tra amici una sera*. Del gruppo, questo disegno è il più vicino alla tavola finale, sia per la presenza del

colore che per la commistione di materiali differenti, tempera e olio su un disegno a matita nera. Laura Betti è una grande amica di Pasolini, nonché una delle sue attrici preferite, che figurerà in cinque film del regista, tra cui *Otello*, *La ricotta* e *La terra vista dalla luna*. La composizione ha un taglio cinematografico, come scena ripresa dall'esterno e da lontano. La presenza della figura di Laura è riconoscibile poiché l'unica delle figure ad essere rivolta verso lo spettatore e ad essere priva di colore.

For the painting entitled *Bozzettone per un omaggio a Laura* (*Big Sketch for an Homage to Laura*), Pasolini made seven preparatory drawings, among which this *Laura tra amici una sera* (*Laura Among Friends One Evening*). Of the seven, this drawing is the closest to the final panel, thanks to the fact that the artist used colours and mixed media—tempera and oil over a black-pencil drawing. Laura Betti was a close friend of Pasolini's, as well as one of his favourite actresses; she was to feature in five of his films, among which *Othello*, *La ricotta* and *La terra vista dalla luna*. The composition has a cinematographic framing, giving the impression of a scene shot from outside and from afar. The presence of Laura is recognisable in that hers is the only figure to be looking towards the viewer and not to be coloured.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1974 (exhibition copy)
Pastello e china su carta
47,8 x 36 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-12
Firenze

Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1974 (exhibition copy)
Pastel and Indian ink on paper
47,8 x 36 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-12
Florence

Nei ritratti di Roberto Longhi datati 1974 Pasolini rappresenta il Maestro rimanendo fedele al modello fotografico, ovvero la copertina del cofanetto dell'edizione *I Meridiani* contenente l'opera di Longhi *Da Cimabue a Morandi*; tuttavia, il viso di Longhi è leggermente spostato in primo piano rispetto all'immagine riportata sul volume. Con una prima linea continua a china, Pasolini delinea i contorni del volto di Longhi, rappresentando minuziosamente alcuni dettagli, come l'occhio altamente espressivo, la bocca con un sorriso accennato e il naso

aquilino. Successivamente, Pasolini utilizza il pastello per accentuare il tratto del profilo, con una linea continua più spessa e sfumata, ma leggera. Pasolini restituisce così un'immagine di Longhi decisamente iconica e icastica.

In the 1974 portraits of Roberto Longhi, Pasolini's representation of the professor remains faithful to the model chosen by the artist, that is, the photograph displayed on the slipcase of Longhi's *Da Cimabue a Morandi* ["From Cimabue to Morandi"], published in the *I Meridiani* series. However, if we compare the portraits to their photographic model, we can note that Pasolini slightly displaced Longhi's face towards the foreground. Here the first, uninterrupted line, in Indian ink, traces the outlines of the face, with some details minutely drawn—the thoroughly expressive eye, the mouth and the marked smile, as well as the aquiline nose. Pasolini then used pastel to accentuate the outline of the profile, tracing one uninterrupted line that is paler and thicker, but light. Thanks to this, the artist manages to convey an image of Longhi that is decisively iconic and incisive.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
Gessetto bianco su carta
48 x 36 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-09
Firenze

Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
White chalk on paper
48 x 36 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-09
Florence

Non vi è volontà illustrativa in questo ritratto di Roberto Longhi, che Pasolini realizza nel 1975, utilizzando un gessetto bianco. Con un'unica linea decisa e continua Pasolini rappresenta il Maestro quasi fosse una figura mitologica, come la «maschera misteriosa» impressa sul viso di Roberto Longhi dalla cultura dell'epoca. Il profilo appare completamente deformato: il cappello viene reso con due tratti ondulati, così come la fronte e la guancia. Le forme del naso, dell'occhio e della bocca vengono esagerate a tal punto da risultare caricaturali. L'alterazione progressiva del modello fotografico, la fotografia di Roberto Longhi riportata sulla copertina del cofanetto dell'edizione /

Meridiani, visibile nei ritratti di Roberto Longhi datati 1975, pare assumere il carattere di un atto quasi performativo, in cui Pasolini compie un esercizio tecnico-teatrale dell'atto pittorico, in cui il modello è ogni volta ripreso ed ogni volta abbattuto a favore di una nuova esigenza espressiva.

This white-chalk portrait of Roberto Longhi, made by Pasolini in 1975, does not stem from a desire to illustrate. With one single line, confident and uninterrupted, Pasolini represented the professor as though he were a mythological figure, as the “mysterious mask” imprinted on Longhi’s face by the culture of the time. The profile is completely deformed: the hat is rendered in two wavy strokes, as are the forehead and the cheek. The shapes of the nose, eye, and mouth, are exaggerated in such a way that they appear caricatural. The gradual alteration of the original model (the photographic portrait of Roberto Longhi displayed on the slipcase cover of the *I Meridiani* edition of his book), evident in the 1975 portraits of Roberto Longhi, seems to become an almost performative act: through such a practice, Pasolini performs a painterly act that is both technical and theatrical, an act in which the model is, each time, picked up again, and, each time, dismissed in favour of a new expressive necessity.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1974 (exhibition copy)
Matita, pastello e acquerello su carta
48 x 36 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieuuseux, PPP A-VII-22
Firenze

Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1974 (exhibition copy)
Pencil, pastel, and watercolour on paper
48 x 36 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieuuseux, PPP A-VII-22
Florence

Con linee ritmate, in questo ritratto del 1974, Pasolini rimane fedele alla fotografia presa a modello, rappresentando Longhi nelle sue forme originali. Con un primo tratto a matita, Pasolini definisce i contorni del profilo, la fronte alta coperta dal cappello, il naso aquilino, l'occhio attento, la bocca semiaperta, la mano socchiusa ed appoggiata al mento. Da vicino, è possibile vedere come Pasolini abbia ripensato

più volte le linee del naso e della mano. Sovrapposto alla linea a matita, un secondo tratto in acquarello, più largo e sfumato, accentua il contorno del volto. Con il pastello nero, Pasolini torna a definire ulteriormente il particolare della mano in atto riflessivo e il cappello del Maestro. Accentrando il ritratto sul gesto della mano, controbilanciato nella composizione dal tratto marcato del cappello, Pasolini pare voler sottolineare l'aspetto intellettuale e sagace di Roberto Longhi.

In this 1974 portrait, using rhythmic lines, Pasolini remains faithful to the photograph he used as model; Longhi is represented with his original features. There is a first line, drawn with a pencil, which delineates the outlines of the profile, the high forehead with the hat on top, the aquiline nose, the attentive eye, the partially-open mouth, and the half-closed hand on which the chin rests. From close-up, one can see how Pasolini changed his mind several times when drawing the outlines of the nose and the hand. On top of the pencil line, a water-colour brushstroke, thicker and paler, accentuates the outline of the face. Pasolini used a black pastel crayon to delineate more clearly the detail of the hand, denoting the pensive attitude, as well as that of the professor's hat. Focusing the whole portrait on the hand's gesture, symmetrically positioned in the composition to the marked outline of the hat, Pasolini seems to highlight Roberto Longhi's sharp, intellectual appearance.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
 Pastello matita colorata su carta
 47,8 x 36 cm
 Su concessione del
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-II
 Firenze

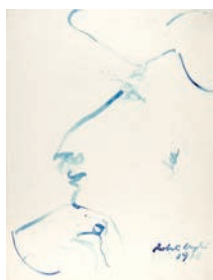
Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
 Pastel and coloured pencil on paper
 47,8 x 36 cm
 Courtesy
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-II
 Florence

I ritratti di Roberto Longhi, datati 1975, possono essere considerati come una seconda serie in cui il modello non è più la fotografia di Roberto Longhi riportata sulla copertina dell'edizione *I Meridiani*, come nel caso del gruppo di ritratti realizzati nel 1974, bensì quest'ultimi ne diventano la traccia. In questo ritratto, creato con un pastello ed una

matita di colore viola, il volto di Longhi appare largamente deformato, nonostante una parvenza della fisionomia originale del Maestro venga comunque restituita allo spettatore. Se nei disegni dell'anno precedente Pasolini rappresentava in modo iconico Roberto Longhi, qui è l'ironia più volte attribuitagli da Pasolini stesso ad emergere.

The portraits of Roberto Longhi that are dated 1975 can be considered a second series. In this group of drawings, the model is no longer the photographic portrait of Roberto Longhi displayed on the cover of the *I Meridiani* edition of Longhi's book, as was the case for the portraits made in 1974, but rather the 1974 works themselves, working as a trace of the original photographic model. In this portrait, made with violet pencil and pastel, Longhi's face appears largely deformed, although the drawing still conveys for the viewer the appearance of the professor's original physiognomy. Whereas in the 1974 series Pasolini represented Roberto Longhi in an iconic mode, here what stands out is first and foremost the irony of the professor, an irony that Pasolini often evoked when talking about Longhi.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
China su carta
48 x 36 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario G. P.
Vieuuseux, PPP A-VII-21
Firenze

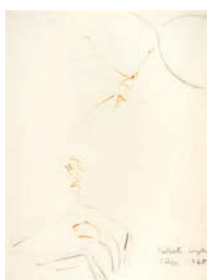
Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
Indian ink on paper
48 x 36 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieuuseux, PPP A-VII-21
Florence

Senza preliminari tracce a matita, Pasolini ritrae ancora una volta Roberto Longhi. In questo ritratto, il volto di Longhi si compone di poche linee fluide e decise sul tono del blu, realizzate a china. La fotografia di Longhi riportata sul cofanetto dell'edizioni *I Meridiani* contenente l'opera *Da Cimabue a Morandi*, il modello fotografico che Pasolini utilizza per il primo gruppo di ritratti del Maestro nel 1974, viene qui completamente disattesa. Confrontando questo disegno con i precedenti dello stesso soggetto, si può notare come Pasolini di volta in volta esaspera sempre più la fotografia originale, di cui questo ritratto conserva solamente la posa. In una sorta di atto performativo, Pasolini

rappresenta Longhi con la volontà di mostrarne le sfaccettature caratteriali da Pasolini più volte lodate: l'ironia senza precedenti, la viva curiosità e la singolare eloquenza.

Pasolini here drew Roberto Longhi once more, this time with no preparatory pencil sketch. In this portrait, Longhi's face is made up of only a few fluid and confident lines, traced in blue Indian ink. The photograph of Longhi displayed on the slipcase of the *I Meridiani* edition of his *Da Cimabue a Morandi* ["From Cimabue to Morandi"], which was the photographic model that Pasolini had chosen for the first series of portraits he made of the professor (in 1974), is here entirely left behind. A comparison with other, earlier drawings representing the same subject indicates just how much, from one portrait to the next, Pasolini increasingly exacerbated the original photograph, of which a portrait like this one retains the sole position of the face. In a sort of performative act, Pasolini represents Longhi in a way that puts forward the facets of the professor's personality that were so often praised by Pasolini himself—his incredible irony, lively inquisitiveness, and unique eloquence.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
China e pastello nero su carta
48 x 36 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-13
Firenze

Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1975 (exhibition copy)
Indian ink and black pastel on paper
48 x 36 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-13
Florence

Con linee sottili gialle e nere, Pasolini realizza questo ritratto di Roberto Longhi con china e pastello. Come per gli altri ritratti datati 1975, anche in questo caso Pasolini si allontana da una rappresentazione realistica del profilo di Roberto Longhi. Il viso del Maestro appare infatti deformato e il rapporto tra le parti del profilo ne restituiscono un'immagine innaturale. Se nel 1974, Pasolini ritrae Longhi affidandosi ad un modello fotografico, la fotografia di Longhi riportata sul cofanetto dell'edizioni *I Meridiani* contenente l'opera *Da Cimabue a Morandi*, qui il punto di riferimento non è più la fotografia, ma i ritratti prece-

denti. I disegni in cui Pasolini ritrae Roberto Longhi nel 1975 possono essere letti come il risultato di un atto performativo, in cui Pasolini rappresenta Longhi con la volontà di illuminarne ogni volta un tratto diverso del suo carattere e della sua figura culturale.

Pasolini made this portrait of Roberto Longhi using Indian ink and pastel, working with thin black and yellow lines. In this one as in all the other 1975 portraits of the professor, Pasolini veers away from a realistic representation of the subject's profile. The face of his former professor appears deformed here, and the relationship between the different parts of the profile builds up an image that no longer seems natural. Whereas in 1974 Pasolini relied on a photograph as model when depicting Longhi (the photograph displayed on the slipcase of Longhi's book *Da Cimabue a Morandi* ["From Cimabue to Morandi"], published in the *I Meridiani* series), here his point of reference is no longer that photograph, but rather the earlier portrait-series itself. The portraits of Roberto Longhi made by Pasolini in 1975 can be read as the result of a performative act: Pasolini represented Longhi with the desire to bring to light, each time, a different trait of the famous art historian's character and cultural figure.



Andrea Pazienza

Aficionados

(Supplemento al numero 8/9 di *Frigidaire*),
1981

Tecnica mista

27 x 20 cm

Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Pazienza

Aficionados

(supplement to No. 8-9 of *Frigidaire*),
1981

Mixed media

27 x 20 cm

Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Aficionados è un fumetto di Andrea Pazienza, pubblicato per la prima volta nel 1981 come allegato all'edizione estiva della rivista *Frigidaire*. *Aficionados* ha come protagonista il Tenente Stella e il Battaglione di cavalleria della Divisione "Littorio" a Touggourt in Algeria nel giugno del 1942. La missione della Divisione è quella di verificare la condizione di alcune oasi, ispezionare i pozzi e esaminare le piste di percorrenza. Improvvisamente, giunge l'ordine di marciare verso la città egiziana di El Alamein e, mentre il resto della truppa si dirige verso la città, il

Tenente Stella, il caporal maggiore D'Angelo e due soldati semplici continuano la ricognizione. Nel fumetto, Paziienza racconta le avventure e le gesta di questi personaggi alla ricerca di una nuova terra promessa. Con uno stile pulito ed essenziale, Paziienza accompagna i suoi disegni con lunghe ed esilaranti didascalie.

Aficionados is a comic strip by Andrea Paziienza which was published for the first time in 1981 as a supplement to the summer issue of the magazine *Frigidaire*. The protagonists of *Aficionados* are Lieutenant Stella and the cavalry battalion of the "Littorio" (*Lictorian*) division posted in Touggourt, Algeria in June 1942. The mission of this division is to survey the state of a few oases, inspect wells, and examine tracks. All of a sudden, the division receives the order to march towards the Egyptian city of El Alamein. While the rest of the troop leaves for Egypt, Lieutenant Stella, Corporal D'Angelo, and two privates continue the reconnaissance. Paziienza's comic strip tells the adventures and deeds of these characters in their quest for a new promised land. His polished and *ligne-claire* style drawings are accompanied by long, hilarious captions.



Pier Paolo Pasolini

Ninetto (Ritratto di Ninetto Davoli), 1964
(exhibition copy)
Pennarello e inchiostro su carta
28 x 22 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-1-57 Firenze

Pier Paolo Pasolini

Ninetto (Portrait of Ninetto Davoli), 1964
(exhibition copy)
Felt pen and ink on paper
28 x 22 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-1-57 Florence

In questo ritratto del 1964, Pasolini rappresenta Ninetto Davoli di tre quarti. Con un pennarello rosso, Pasolini definisce le parti del volto, lo sguardo allegro e rilassato, il naso sottile, la fronte bassa e il mento leggermente ingrassato. L'inchiostro nero è impiegato per i capelli ricci e arruffati e l'acne giovanile sulle guance, descritta da Pasolini nel saggio *Essere è naturale?*, i contorni di un volto in carne con la gola gonfia. E ancora, il sorriso innocente che stringe tra le labbra una sigaretta accesa ed infine il colletto della camicia. Pasolini restituisce un'immagine puerile dallo stile quasi fumettistico, dai tratti rapidi e

abbozzati ed un'espressività caricaturale. A simili esiti stilistici, giungeranno anche alcuni lavori pasoliniani successivi, tra cui alcuni disegni della serie *Autoritratti* del 1965.

In this 1964 portrait, Pasolini depicted Ninetto Davoli in three-quarter view. The artist used a red felt pen to delineate the parts of the face—the cheery and peaceful gaze, the slender nose, the low forehead, and the slightly corpulent chin. Black ink is used for the curly, unkempt hair, for the juvenile acne pimples on the cheeks (Pasolini described Ninetto's pimples in the essay entitled *Essere è naturale?* ["Is Being Natural?"]), and the outline of the chubby face and plump throat. Note also the innocent smile, holding a lit cigarette between the lips, and, finally, the shirt collar. Pasolini conveys a childlike image in a style reminiscent of comic-strip art, using quick, sketchy strokes, and giving the subject a caricatural expressiveness. Other works by Pasolini, made slightly later, were to achieve comparable stylistic results; among those works are some of the drawings from the 1965 series, *Self-Portraits*.



Pino Pascali

Carabiniere, 1964-65
Tecnica mista su carta
22 x 12 cm
Collezione dei Serafini

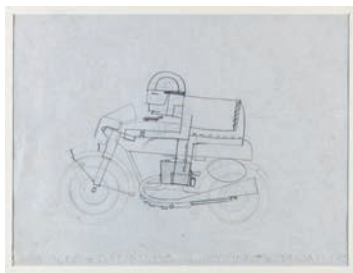
Pino Pascali

Carabiniere, 1964-5
Mixed media on paper
22 x 12 cm
Serafini collection

Il gioco, mescolato all'arte con un approccio che talvolta sembrerebbe "infantile", è uno dei cardini concettuali dell'intera produzione di Pino Pascali, che trova la prima forma di espressione proprio all'interno della produzione grafica finalizzata alla realizzazione di scenografie e personaggi (come il *Carabiniere*); nell'affascinante universo pascaliano, queste figure appartenenti alla vita di tutti i giorni, vengono ora rielaborate alla luce di questa peculiare attitudine ludico-artistica

Play mixed with art, in an approach that might sometimes appear "puerile" at first sight, is one of the conceptual cruxes of Pino Pascali's entire production. Such a dimension finds its main form of expression in the

artist's graphic output, directed towards making little stage sets and characters (such as this *Carabiniere* ["Carbineer," but also "Police Officer"]). In Pascali's fascinating universe, such figures belonging to everyday life are re-elaborated through this special, playful-artistic attitude.



Pino Pascali

Motociclista, 1963
Matita e china su carta
21 x 28 cm
Collezione
Fondazione Pino Pascali
Polignano a mare

Pino Pascali

Motorcyclist, 1963
Pencil and Indian ink on paper
21 x 28 cm
Collection
Fondazione Pino Pascali
Polignano a mare

Da sempre affascinato dall'idea della velocità, che rappresenta anche nelle forme grafiche di un treno (piuttosto che di un'automobile), Pascali è stato un autentico amante della motocicletta, mezzo con cui sfrecciava in maniera spericolata per le vie di Roma, e al quale l'artista ha dedicato alcuni bozzetti e studi, tra cui il geometrico e quasi robotico *Motociclista* del 1963, in cui parti meccaniche della moto sembrano diventare un tutt'uno con il corpo del centauro.

Pascali was always fascinated with the idea of speed, which he also represented in the graphic form of a train (rather than a car). He genuinely adored motorcycles, and liked to ride them at recklessly high speed through the streets of Rome. He dedicated several sketches and studies to motorcycles, among which this geometric and almost robot-like *Motorcyclist* from 1963. In this drawing, some of the mechanical parts of the vehicle become one with the centaur's body.

**Andrea Pazienza**

Retrovisore, 1976
Tecnica mista
43,5 x 70,5 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Pazienza

Rear-View Mirror, 1976
Mixed media
43,5 x 70,5 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Retrovisore è un disegno inedito. Il lavoro rappresenta un personaggio non identificato che siede all'interno della sua auto in corsa, ritratto di spalle, con il braccio fuori dal finestrino. Il suo volto diventa visibile grazie allo specchio retrovisore che ne restituisce un'immagine del viso a colori. L'espedito dello specchietto retrovisore è utilizzato in particolare nella fotografia, a partire dai lavori di Lee Friedlander e la sua fotografia *Route 9W New York* del 1969.

Retrovisore (*Rear-View Mirror*) is an unpublished drawing. It represents an unidentified character sitting in his car, in motion; the man is depicted from the back, with his arm extended out of the car window. The other side of the character's head is only visible to us thanks to the rear-view mirror, which reflects a colour image of his face. The representational device of the rear-view mirror is one that is often used in photography, especially since Lee Friedlander's photograph *Route 9W, New York*, from 1969.

**Pier Paolo Pasolini**

Laura Betti e Ninetto Davoli nei panni di Desdemona e Otello (...), 1967
Olio, tempera, spray, pastello e acquerello su carta
62 x 71 cm
Su concessione del
Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini
Fondazione Cineteca di Bologna

Pier Paolo Pasolini

Laura Betti and Ninetto Davoli as Desdemona and Othello (...), 1967
Oil, tempera, spray paint, pastel, and watercolour on paper
62 x 71 cm
Courtesy Centro Studi
Archivio Pier Paolo Pasolini
Fondazione Cineteca di Bologna

Nel 1967, Pasolini si trova a Roma per le riprese di *Che cosa sono le nuvole?* terza puntata del film *Capricci all'Italiana*. All'interno della commedia viene messo in scena il dramma di Otello, ripensato in chiave comica. I protagonisti sono delle marionette, che vivono anche al di

fuori della scena, con la consapevolezza delle menzogne e degli imbrogli a cui andranno incontro i loro personaggi durante il film. Gli interpreti dei due ruoli chiave dell'opera, Otello e Desdemona, sono Ninetto Davoli e Laura Betti. Laura e Ninetto sono due figure fondamentali per la vita e la carriera di Pasolini, a cui egli dedicherà diverse opere, tra cui una serie di ritratti di Ninetto e dei dipinti dedicati alla Betti. In *Laura Betti e Ninetto Davoli nei panni di Desdemona e Otello*, del 1974, Pasolini rappresenta i due amici con le fattezze dei due burattini del film. Essi sembrano sporgersi al di fuori di un ipotetico palco di scena, un luogo dove possono vivere il loro amore liberamente; non a caso, nella composizione vi è la presenza di un cuore rosso. Attraverso una mescolanza di diversi materiali, pastello, acquerello, spray e pittura ad olio, Pasolini crea un dipinto dallo stile fiabesco e dai volti surreali, che rimanda ai dipinti di Marc Chagall.

In 1967 Pasolini was in Rome, shooting *Che cosa sono le nuvole?* ("What Are the Clouds?"), the third segment of the anthology film *Capriccio all'Italiana* (*Caprice Italian Style*). The short film's plot revolves around the staging of a puppet adaptation of Shakespeare's *Othello*, rewritten as a comedy. The protagonists are all marionettes, who have an off-stage life of their own. Thanks to this, they know to what lies and tricks their characters will fall victim during the film. The two main roles, those of Othello and Desdemona, are played by Ninetto Davoli and Laura Betti. Laura and Ninetto were two essential figures in Pasolini's life and career, and the artist was to dedicate several works to them. Among those are a series of portraits of Ninetto and some paintings representing Laura. In the 1974 painting *Laura Betti e Ninetto Davoli nei panni di Desdemona e Otello* (literally "Laura Betti and Ninetto Davoli dressed as Desdemona and Othello"), Pasolini gave his two friends the features of the puppets from the film. They seem to be leaning out of a hypothetical stage, a place where they can love each other freely. Not coincidentally, the composition includes a red heart. By mixing various media (pastel, watercolour, spray paint, and oil), Pasolini created a painting in a fairy-tale style, with surreal-looking faces; the work recalls the pictures of Marc Chagall.

**Pino Pascali**

Zanzare, 1967
pastello su carta
27 x 20 cm
Collezione Aldo Columbo

Pino Pascali

Mosquitoes, 1967
Pastel on paper
27 x 20 cm
Collection Aldo Columbo

Questi studi di *Zanzare* vengono realizzati da Pascali per uno spot della Getto, ditta produttrice dell'insetticida che "Uccide una volta per tutte", per la quale l'artista aveva già realizzato un celebre *Carosello* nel 1963. Questi insetti, interessanti per la loro caratterizzazione segnica e alfabetica, con i corpi definiti da frecce e dal verso "ZZZZ", si distinguono anche per l'ironica antropizzazione delle loro espressioni e dei loro sguardi, "fumettisticamente" feroci e fastidiosi.

These studies of *Mosquitoes* were made by Pascali in the framework of his collaboration on a TV commercial for Getto, a company which manufactured an insecticide said to "Kill once and for all." The artist had already made a famous *Carosello* commercial for the same company in 1963. What makes these insects interesting is the way they play with signage systems and letters of the alphabet—the bodies of the mosquitoes are made up of arrows and of letters inscribing the call specific to their kind: "ZZZZ." Pascali's insects also stand out thanks to the ironic anthropomorphism of their facial expressions and looks, which make them fierce and pesty in a cartoon-like way.

**Andrea Pazienza**

Professori, 1973 circa
Pennarello su carta
49 x 69 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Pazienza

Professors, c. 1973
Felt pen on paper
49 x 69 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Andrea Pazienza si trasferisce a Pescara all'età di tredici anni e qui si iscrive al Liceo Artistico "Giuseppe Misticoni". Nel disegno *Professori* Pazienza ritrae gli insegnanti del suo liceo, rappresentandoli con il

corpo da uomini e il volto di diversi animali. Tra i personaggi, si riconoscono Sandro Visca e Albano Paolinelli, rispettivamente professori della sezione Accademia e di Figura e Ornato disegnato. Tra Pazienza Visca e Paolinelli si instaura sin da subito un rapporto di intensa amicizia. Sandro Visca compare in molti fumetti e disegni di Pazienza, tra cui *Pentothal* e *Verde Matematico*. Visca, inoltre, con i suoi baffi neri e il mento pronunciato, pare aver ispirato il personaggio del Tenente Stella in *Aficionados*. Nonostante il rapporto quasi paterno che Pazienza intrattiene con Paolinelli, quest'ultimo compare unicamente in una tavola inizialmente inedita di *Pentothal*.

Andrea Pazienza moved to Pescara at the age of 13, and enrolled at the city's *liceo artistico* (fine-arts high school) "Giuseppe Misticoni." In *Professori* (*Professors*), Pazienza depicted the teachers of the school, giving them human bodies and the faces of various animals. A few of the young artist's professors are recognisable among these characters, in particular Sandro Visca and Albano Paolinelli, who taught, respectively, in the Fine-Arts and in the Figure-and-Ornamentation sections. Pazienza immediately established a relationship of intense friendship with Visca and Paolinelli. The former was to reappear in numerous comic strips and drawings by Pazienza, among which *Pentothal* and *Verde Matematico*. What is more, Visca's black moustache and prominent chin seem to have inspired the character of Lieutenant Stella in *Aficionados*. As for Paolinelli, despite being an almost fatherly figure for the artist, he only appears in one (initially unpublished) plate of *Pentothal*.



Pier Paolo Pasolini

Autoritratto, 1965 (exhibition copy)
 Pastello e penna biro su carta
 32,6 x 24,4 cm
 Su concessione del
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieuuseux, PPP A-VI-26
 Firenze

Pier Paolo Pasolini

Self-Portrait, 1965 (exhibition copy)
 Pastel and ball-point pen on paper
 32,6 x 24,4 cm
 Courtesy
 Gabinetto Scientifico Letterario
 G. P. Vieuuseux, PPP A-VI-26
 Florence

Tra i nove disegni che compongono la serie *Autoritratti* del 1965, in questo disegno ed un secondo Pasolini abbandona la posa frontale

e rappresenta sé stesso di tre quarti, con il viso rivolto in opposte direzioni. Qui, il volto di Pasolini è ruotato verso destra, ma lo sguardo rimane fisso sullo spettatore, così come il taglio da fototessera è quello adottato per tutti i ritratti. Pasolini utilizza due materiali e due colori, una biro viola e un pastello nero. Con la penna definisce i contorni del volto, il naso e gli occhiali e le pupille; il pastello nero è utilizzato per definire i capelli disordinati con un tratto marcato. Più leggere le linee della barba e degli occhi segnati dalla malattia. Ne risulta una composizione dai tratti astratti e fumettistici, accentuati anche dalla mancanza del busto e dalla conseguente sospensione della testa al centro del foglio.

Of the nine drawings that make up the 1965 *Self-Portraits* series, this and one other are the only ones in which Pasolini gave up the frontal view in favour of a representation of himself in three quarters. His face is turned in one direction in one drawing, and in the other in the second drawing. Here, Pasolini's face is turned towards the right, but the eyes remain fastened on the viewer, while the ID-like framing is the one that was also chosen by the artist for all the other portraits of the series. Pasolini used two media and two colours—a violet ball-point pen and a black pastel crayon. He used the pen to trace the outlines of the face, the nose, as well as the glasses and pupils; the black pastel crayon served to draw the untidy hair with a heavy stroke. Lighter strokes are used for the contours of the beard, as well as those of the eyes marked by illness. The general effect is of an abstract and cartoon-like composition, an impression reinforced by the lack of bust, resulting in the suspension of the head at the centre of the sheet.



Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1974(exhibition copy)
Matita, pastello e acquerello su carta
48 x 36 cm
Su concessione del
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-10
Firenze

Pier Paolo Pasolini

Roberto Longhi, 1974(exhibition copy)
Pencil, pastel, and watercolour on paper
48 x 36 cm
Courtesy
Gabinetto Scientifico Letterario
G. P. Vieusseux, PPP A-VIII-10
Florence

Matita, pastello e acquerello sono i materiali utilizzati da Pasolini per

questo ritratto di Roberto Longhi, datato 1974. Rispetto alla fotografia che Pasolini utilizza come modello, la copertina del cofanetto dell'edizione *I Meridiani* contenente l'opera di Longhi *Da Cimabue a Morandi*, nel ritratto un certo grado di astrazione trasforma il volto di Longhi in senso espressivo. Il tratto a matita delinea i contorni base del volto, dunque la fronte alta ed il capello, il naso aquilino, l'orecchio e la bocca. Successivamente, prima con l'acquarello e poi con il pastello Pasolini accentua alcune parti del disegno. Con una linea leggera e sfumata in acquarello, Pasolini ripassa le linee degli occhi, del naso, della fronte e della bocca. Tratti irregolari e marcati a pastello, infine, definiscono le linee del profilo e la mano socchiusa in gesto di riflessione.

The techniques used for this portrait of Roberto Longhi, dated 1974, are pencil, pastel, and watercolour. Compared to the photograph Pasolini used as model (the slipcase cover of Longhi's *Da Cimabue a Morandi* ["From Cimabue to Morandi"], published in the *I Meridiani* series), the portrait goes one step further in the direction of abstraction, conferring Longhi's face a higher degree of expressiveness. The line drawn in pencil traces the outlines of the face—the high forehead and the hat, the aquiline nose, the ear, and the mouth. Then, using first watercolour and then pastel, Pasolini accentuated some parts of the drawing. He traced over the lines of the eyes, nose, forehead and mouth with a light, pale line of watercolour. Finally, he used a pastel crayon to add marked, irregular strokes, which render more precise the lines of the profile and the hand, half-closed in a gesture indicating reflection.



Andrea Paziienza

Senza titolo, 1976
Tecnica mista
99 x 68 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

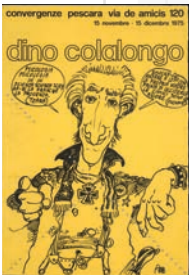
Andrea Paziienza

No Title, 1976
Mixed media
99 x 68 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Quest'opera del 1976 non è mai stata pubblicata né direttamente de-

scritta da Andrea Paziienza. I personaggi ritratti non sono noti. Il disegno è molto accurato e ricco di particolari e la composizione è complessa. In alto, un uomo è schiacciato a terra da un'altra figura, di cui si vedono solo le caviglie e i piedi. Come sfondo, una città e la cupola di una chiesa. Un personaggio non identificato in primo piano guarda lo spettatore con uno sguardo che trasmette inquietudine. Si può supporre che la complessa simbologia di questo disegno sia una critica al potere temporale della Chiesa.

This 1976 work was never published or referred to publicly by Andrea Paziienza. The characters represented cannot be identified. It is a highly precise drawing, with numerous details and a complex composition. At the top of the picture is a man crushed to the ground by another figure, of which only the ankles and feet are visible. In the background, there is a city with a church dome. In the foreground, an unidentified character is looking at the viewer, his gaze full of concern. One can conjecture that the complex symbolism of this drawing amounts to a critique levelled at the temporal power of the Catholic Church.



Andrea Paziienza

Colalongo, 1975
Pennarello su cartone
64 x 44 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

Colalongo, 1975
Felt pen on cardboard
64 x 44 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

In questo disegno, Paziienza utilizza come supporto la pubblicità di una mostra dell'artista Dino Colalongo al *Centro di incontro e formazione "Convergenze", Laboratorio Comune d'Arte*. Il personaggio ritratto è Peppino D'Emilio, curatore, poeta e storico fondatore e direttore di "Convergenze". "Convergenze" è uno spazio espositivo e centro culturale attivo a Pescara tra il 1973 e 1981, con cui Paziienza collabora dal 1973, partecipando a diverse collettive e personali. Tra le mostre, si ricorda la mostra collettiva *Dalla Pop(ular) Art all'Arte Popolare* del 1973 e la personale *Storia di una Convergenza* del 1975. In questo disegno, le vignette riportano delle frasi fittizie attribuite da Paziienza a Tristan

Tzara e Marcel Duchamp, due artisti fondamentali per sua la formazione artistica.

In this drawing, Paziienza uses as a base the advertisement poster for an exhibition by artist Dino Colalongo at the artists' collective *Centro di incontro e formazione "Convergenze," Laboratorio Comune d'Arte*. The character represented by Paziienza is the curator, poet, and historian Peppino D'Emilio, who was the founder and director of "Convergenze." "Convergenze" was an exhibition space and cultural centre active in Pescara between 1973 and 1981, with which Paziienza collaborated from 1973 onwards, taking part in various group shows as well as personal shows. Among the former was *Dalla Pop(ular) Art all'Arte Popolare* ("From Pop(ular) Art to an Art of the People") in 1973, and among the latter *Storia di una Convergenza* ("Story of a Convergence") in 1975. In this drawing, the speech bubbles display fictional statements that Paziienza attributes to Tristan Tzara and Marcel Duchamp, two figures who were central to his own development as an artist.



Andrea Paziienza

Senza titolo, anni 80
Pennarello su carta
32 x 23 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

No Title, 1980s
Felt pen on paper
32 x 23 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Questo disegno è un bozzetto per una serie di illustrazioni pubblicate sulla rivista *Frizzer*. Paziienza ritrae Wolfgang Amadeus Mozart, con la tipica pettinatura delle acconciature nobiliari del diciottesimo secolo, che ride sguaiatamente. Sul disegno, Paziienza annota una serie di nomi di amici e numeri di telefono. Spicca una dedica a Vincenzo Sparagna nell'angolo a destra. Vincenzo Sparagna è stato il fondatore e direttore della rivista *Frigidaire*, di cui Paziienza è cofondatore. Il disegno viene realizzato su un foglio tipico degli album da disegno utilizzati nelle scuole; vi è il riquadro prestampato e lo spazio per indicare classe, sezione, numero di tavola, data e alunno. Nella sezione alunno compare un nome, Paolo Caratenuto Patrizia ed una via, Via della Fornaci 87. Nell'angolo inferiore sinistro, sono visibili le vocali "a è

i ò ó u”, probabilmente non frutto di Andrea Paziienza e che potrebbero riferirsi al sistema di notazione musicale nordeuropeo, che utilizza le vocali per indicare le note.

This drawing is a sketch for a series of illustrations published in *Frizzer* magazine. Paziienza portrays Wolfgang Amadeus Mozart, with the typical hairstyle of the eighteenth-century noble hairstyles, who laughs rudely. On the drawing, Paziienza notes a series of names of friends and telephone numbers. A dedication to Vincenzo Sparagna stands out in the right corner. Vincenzo Sparagna was the founder and director of the magazine *Frigidaire*, of which Paziienza is co-founder. The drawing is made on a sheet typical of sketchbooks used in schools; there is the pre-printed box and the space to indicate class, section, board number, date and pupil. A name appears in the pupil section, Paolo Caratenuto Patrizia and a street, Via della Fornaci 87. In the lower left corner, the vowels “a è i ò ó u” are visible, probably not the result of Andrea Paziienza and which could refer to the system of Northern European music notation, which uses vowels to indicate notes.



Andrea Paziienza

Convergenze, anni 70
Pennarello su carta
68 x 72,5 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

Convergenze, 1970s
Felt pen on paper
68 x 72,5 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Il disegno *Convergenze* è un'immagine inedita in cui Paziienza rappresenta un workshop allo storico spazio espositivo pescarese *Centro di incontro e formazione "Convergenze"*, Laboratorio Comune d'Arte, fondato da Peppino D'Emilio nel 1973 e con cui Paziienza collabora ed espone durante gli anni in cui vive a Pescara. Lo spazio rimarrà attivo fino al 1981. Sicuramente riconoscibile è Peppino D'Emilio, al centro del disegno, appoggiato ad una colonna, con i capelli bianchi e il naso importante ed aquilino, già comparso in diversi lavori di Paziienza, come il disegno *Dino Colalongo* del 1975. Per quel che riguarda

gli altri personaggi si riconoscono, da sinistra verso destra Armando Misticoni sul monopattino, sopra di lui Sandro Visca, di fianco Paziienza nei panni di Superman. Ancora, la figura più piccola e nera è Piergiorgio D'Angelo, in piedi sul barattolo e le mani in tasca Albano Paolinelli. Sopra la testa di Peppino d'Emilio, la Signora Nora e di fianco Dino Colalongo. Attraverso questa immagine, in cui non vi sono spazi vuoti e le figure occupano in modo caotico l'intero foglio, è possibile percepire il fermento culturale e creativo che distingueva "Convergenze" come un laboratorio di idee artistiche, politiche e filosofiche.

Convergenze is an unpublished drawing in which Paziienza represented a workshop taking place at the Pescara exhibition space *Centro di incontro e formazione "Convergenze," Laboratorio Comune d'Arte*, founded by Peppino D'Emilio in 1973, an artistic association with which Paziienza collaborated and where he showed his work during his Pescara years. The collective was to remain active until 1981. Peppino D'Emilio is easily recognisable: he is the figure with white hair and a prominent, aquiline nose at the centre of the drawing, leaning against a column. D'Emilio already featured in other works by Paziienza, such as *Dino Colalongo*, from 1975. As for the other characters, we can identify, from left to right, Armando Misticoni on a scooter; on top of him, Sandro Visca; and next to him Paziienza himself, dressed as Superman. The smaller, black figure is Piergiorgio D'Angelo, and standing on the tin can with his hands in his pockets is Albano Paolinelli. Above Peppino D'Emilio's head is *signora* Nora, and next to them Dino Colalongo. The image entails blank spaces, and the figures occupy the space of the sheet in a chaotic way, giving us a glimpse into the cultural and creative effervescence characteristic of "Convergenze" as a laboratory for artistic, political, and philosophical ideas.

**Andrea Pazienza**

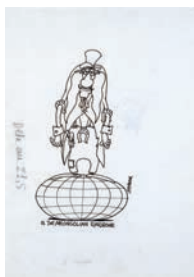
Morte Tamburini, 1986
Pennarello su carta
20 x 28 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Pazienza

Death Tamburini, 1986
Felt pen on paper
20 x 28 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Morte Tamburini è un disegno pubblicato sulla rivista *Frigidaire* nel 1986, anno di morte di Stefano Tamburini. Tamburini è stato fondatore, insieme a Massimo Mattaioli, Filippo Scòzzari e Pazienza, della rivista *Cannibale*, nel 1977 e di *Frigidaire*, 1980. *Cannibale* è una rivista sperimentale di fumetti per adulti, di cui verranno pubblicati otto numeri, fino al 1979. Nel disegno viene rappresentato Ranxerox, celebre personaggio inventato da Tamburini, disperato per la morte del suo creatore, di cui tiene un ritratto tra le gambe piegate. Ranxerox, tuttavia, è qui rappresentato con uno stile vicino a quella di Tanino Liberatore, anch'egli grande amico di Pazienza, a cui Tamburini, dal 1980, aveva affidato di disegnare il personaggio da lui creato. Nella parte sinistra, il volto di Filippo Scòzzari che osserva con tristezza la scena.

Morte Tamburini (lit. "Death Tamburini") was published in the magazine *Frigidaire* in 1986, the year when Stefano Tamburini died. Along with Massimo Mattaioli, Filippo Scòzzari, and Pazienza, Tamburini was a co-founder of the magazine *Cannibale*, in 1977, and of *Frigidaire*, in 1980. *Cannibale* was an experimental journal of comic strips for adults; eight issues came out, between 1977 and 1979. On this drawing, we see Ranxerox, a famous character invented by Tamburini, here shown in a state of despair caused by his creator's death; between his folded legs, he is holding a portrait of Tamburini. Ranxerox, however, is represented here in a style of drawing close to that of Tannino Liberatore, another close friend of Pazienza's whom, since 1980, Tamburini had entrusted with the task of drawing the character he had created. On the left, Pazienza represented a bereaved Filippo Scòzzari, looking at the scene.

**Andrea Pazienza**

Mongolian Syndrome, 1986
Pennarello su carta
46 x 32 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Pazienza

Mongolian Syndrome, 1986
Felt pen on paper
46 x 32 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Mongolian Syndrome è un disegno pubblicato per la prima volta nel 1986 in *Frigidaire* numero 65 e ripubblicato varie volte in altre pubblicazioni di Andrea Pazienza, come ad esempio *Satira 1978-1988*. L'opera rappresenta un personaggio non identificato dall'aspetto estraneo che sta in piedi su un emisfero. Al di sotto, la scritta "IS THE MONGOLIAN SYNDROME", che si riferisce alla campagna pubblicitaria per l'abbonamento alle riviste *Frigidaire* e *Frizzer*. La campagna di promozione prende il nome de "L'Orda d'Oro" con un riferimento all'omonimo esercito mongolo che, nel XIII, dilagò conquistando la Cina e gran parte dei territori confinanti verso occidente. L'idea di questo nome e questa allusione era che si arrivasse a vendere tantissimi abbonamenti, dunque ad un dilagare delle due riviste. Sul retro di questo disegno, Pazienza ha disegnato con uno stile caricaturale Vincenzo Sparagna, storico fondatore di *Frigidaire*. Sparagna viene rappresentato come se fosse un elicottero, come indicato dalla scritta firmata da Sparagna stesso: "Disegno di Andrea Pazienza dell'Orda D'Oro e sul retro ritratto di Vincenzo Sparagna come elicottero". Ancora sul retro, Sparagna ha rappresentato uno schizzo di copertina di *Frigidaire*.

The drawing entitled *Mongolian Syndrome* was first published in 1986 in *Frigidaire*, No. 65, and then reprinted in numerous publications by Andrea Pazienza, for instance *Satira 1978-1988*. An unidentified and strange-looking character is standing on a hemisphere. Underneath, Pazienza placed a sign reading "IS THE MONGOLIAN SYNDROME," a reference to an advertisement campaign encouraging people to subscribe to the magazines *Frigidaire* and *Frizzer*. This campaign was called "L'Orda d'Oro" ("The Golden Horde"), alluding to the Mongol army which, in the 13th Century, conquered China as well as large adjacent territories, rapidly spreading towards the West. The name and allusion came from the idea of the two magazines getting such

a high number of subscription requests that they would themselves take over large territories. On the back of the drawing, Paziienza drew a caricature of Vincenzo Sparagna, one of the founders of *Frigidaire*. Sparagna is represented as a helicopter, as indicated by the inscription (signed by Sparagna): “A Drawing by Andrea Paziienza of the Golden Horde, with on the Back a Portrait of Vincenzo Sparagna as a Helicopter.” Also on the back, Sparagna made a little drawing representing the cover of *Frigidaire*.



Andrea Paziienza

Paziembran, 1975
Pennarello su foglio trasparente
50 x 69 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

Paziembran, 1975
Felt pen on transparent sheet
50 x 69 cm
Collezione Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Nel saggio *Il corpo è per l'artista* Paziienza scrive: «Il corpo è per l'artista un Teatro di operazioni, l'ambito di una ricerca, un modello sempre a portata di mano e a buon mercato [...] il veicolo dell'Arte e le altre arti. [...] Quando disegno il mio corpo, io disegno o il mio antenato Arcadio Paz, o un corpo degradato, o migliorato, o flamenchizzato, o insensualito, ma sempre il mio corpo [...] Belle ho le mani.» In questo ritratto del 1975, quando Paziienza ha diciannove anni, egli si ritrae come per anticipare i personaggi dei suoi futuri fumetti, *Paziembran*. Il nome è anche un esplicito riferimento a Rembrandt, ai quali ritratti ed autoritratti Paziienza si ispira. Gli occhi scrutatori, i capelli ricci e corvini, la camicia nera con il colletto sollevato restituiscono un'immagine di Paziienza al contempo rappresentativa e idealizzata. In primo piano, le mani dell'artista, che egli sostiene essere la sua parte del corpo preferita.

In the essay entitled *The Body Is for the Artist*, Paziienza wrote: “The body is, for the artist, a Theatre of Operations, a model that is always at hand and at a good price [...], the vehicle of Art and of the other arts. [...] When I draw my own body, I either draw my ancestor Arcadio Paz, or a body which is degraded, or improved, or flamencoed,

or sensualised, but my own body still. [...] Beautiful are my hands.” In this 1975 self-portrait, made when Paziienza was 19 years old, he drew himself as though foreshadowing the characters of his yet-to-come comic strips, as “Paziembran.” The title is also an explicit reference to Rembrandt, from whose self-portraits Paziienza draws inspiration here. The scrutinising eyes, the curly, jet-black hair, the black shirt with its collar lifted convey an image of Paziienza that is both representative and idealised. In the foreground are the artist’s hands, which he said was his favourite part of the body.



Andrea Paziienza

End, 1982
Pennarello su carta
12 x 12,5 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

End, 1982
Felt pen on paper
12 x 12,5 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Il disegno *End* viene pubblicato per la prima volta sul numero 14 di *Frigidaire*, nel 1982. Per questo numero della rivista, Paziienza aveva disegnato il calendario venduto insieme al giornale; il disegno rappresenta probabilmente l'ultima pagina ed indica la fine dell'anno. *End* compare in numerose altre pubblicazioni, sempre alla fine, tra cui *Satira 1978 – 1988*, *Tuttopaziienza volume 8*, *Amore Mio – Storie 1981 – 1983*, *La Biblioteca di Repubblica – L'Espresso 2016*.

This drawing, *End*, was published for the first time in the fourteenth issue of *Frigidaire*, in 1982. For the same issue of the periodical, Paziienza had also designed a calendar which was sold along with the magazine. The drawing probably featured on the last page of the calendar, corresponding also to the end of the year. *End* later appeared in a great number of other publications, and each time was placed at the end of the volume—among those, *Satira 1978-1988* and *Tutto Paziienza, Vol. 8: Amore Mio – Storie 1981-1983*, as well as the edition by *La Biblioteca di Repubblica – L'Espresso 2016*.



Andrea Pazienza

Figaro, 1976
Pennarelli colorati su cartoncino
100 x 70 cm
Per gentile concessione di
Rita Fabiani D'Emilio

Andrea Pazienza

Figaro, 1976
Coloured felt pens on cardboard
100 x 70 cm
With kind permission of
Rita Fabiani D'Emilio

Prima di affermarsi come fumettista, Andrea Pazienza è stato un pittore molto attivo. Durante gli anni pescaresi, spesi al Liceo artistico “Giuseppe Misticoni” e presso il *Centro di incontro e formazione “Convergenze”*, *Laboratorio Comune d'Arte*, Pazienza produce circa centocinquanta quadri, dagli esordi al 1976, per la maggior parte realizzati con pennarelli su carta. Come per la futura produzione fumettistica, anche nella pittura Pazienza crea opere di unicità stilistica e ricche di riferimenti, non solo alla storia dell'arte, ma anche alla letteratura e alla musica. *Figaro* è un ritratto del 1976, in cui Pazienza rappresenta il protagonista dell'opera *Il Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini. L'allusione a Rossini è duplice: oltre a Figaro, compare anche una gazza, riconoscibile per la macchia bianca sul petto, probabilmente un rimando all'opera rossiniana *La Gazza Ladra*. In alto, una scritta in corsivo recita: “Figaro aveva gli occhi celesti” ed infatti Pazienza rappresenta Figaro con gli occhi blu intenso, che guardano dritto verso lo spettatore. Lo stesso colore domina la tavola nello sfondo e nelle ombre. Nella parte inferiore, compaiono altre figure che donano alla composizione l'aspetto di un collage dadaista. Pazienza, infatti, guarda al dadaismo e alla sua sprezzante ironia, visibile anche nelle scritte al fondo del dipinto: “dadadadentro” e “Il Dada è tratto”.

Before establishing himself as a comic-strip artist, Andrea Pazienza was a prolific painter. During his Pescara years, which he spent at the *liceo artistico* (fine-arts high school) “Giuseppe Misticoni” while also being a member of the artists' collective *Centro di incontro e formazione “Convergenze”*, *Laboratorio Comune d'Arte*, Pazienza made around 150 pictures (between his arrival in Pescara and 1976), most of them made with felt pens on paper. As with his comic-strip works to come, Pazienza's paintings are characterised both by their unity of style and by their reference to the history of art as well as to literature and music. *Figaro*, a portrait drawn by Pazienza in 1976, represents the pro-

tagonist of Gioachino Rossini's *The Barber of Seville*. There is, in fact, a double reference to Rossini here: in addition to Figaro, we also find a magpie (recognisable by the white spot on its chest), probably alluding to another opera by Rossini, *The Thieving Magpie*. Across the top part of the picture, a sign in italics reads "*Figaro aveva gli occhi celesti,*" "Figaro had sky-blue eyes." And indeed Paziienza represented Figaro with intense blue eyes, his gaze directed straight towards the viewer. The same colour is dominant in the background and in the shades. In the bottom part feature other figures which give the composition the aspect of a Dadaist collage. Paziienza is here looking back to Dadaism and its biting irony, an irony also visible in the signs placed in the background of the picture: "*dadadadentro*" ("dadafrominside") and "*Il Dada è tratto*" ("The Dada Is Cast"). [In Italian, the word "Dada" is close to "dado," dice, hence the pun on Julius Caesar's famous words, "The die is cast (*Il dado è tratto*).]" (Translator's note.)]



Andrea Paziienza

Nuvole, 1973
Tecnica mista
69 x 99 cm
Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

Clouds, 1973
Mixed media
69 x 99 cm
Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Il disegno *Nuvole* del 1976 rappresenta un paesaggio di fantasia. Oltre l'orizzonte, Paziienza rappresenta le nuvole che danno il titolo al lavoro, le quali prendono la forma di un volto umano con la lingua di fuori in un gesto sprezzante. In primo piano, un semi-uomo che ricorda vagamente il personaggio di Zanardi, in particolare per il naso importante. Il secondo personaggio sembra essere un'appropriazione del personaggio di Snoopy di Charles M. Schulz, che Paziienza veste con una divisa militare. Il paesaggio qui rappresentato verrà riproposto da Paziienza nei fumetti degli anni Ottanta.

Nuvole (*Clouds*), drawn by Paziienza in 1976, displays a fantasy landscape. Beyond the horizon, Paziienza represented the *Clouds* that give the work its title. Those form the shape of a human face sticking out

its tongue in a disdainful gesture. In the foreground is a sort of half-man, a figure which calls to mind the character of Zanardi, in particular because of the prominent nose. The second character appears to be a reinterpretation of Charles M. Schulz's Snoopy, here dressed by Paziienza in a military uniform. The landscape represented in this drawing was used again by Paziienza in his 1980s comic strips.



Andrea Paziienza

Progetto di un quadro non riuscito,
1973

Pennarello su carta
69 x 99 cm

Collezione Paolo Pompa
e Nicoletta Perfetti

Andrea Paziienza

*Project for a Painting
Which Did Not Succeed,* 1973

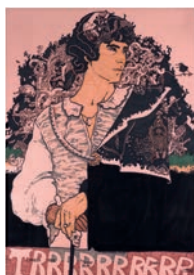
Felt pen on paper
69 x 99 cm

Collection Paolo Pompa
and Nicoletta Perfetti

Prima di affermarsi come fumettista, Andrea Paziienza è stato un pittore molto attivo con un corpus di circa centocinquanta opere. La sua attività pittorica è compresa tra gli esordi e il 1976. I lavori pittorici di Paziienza sono unici nel loro genere ed anticipano le attitudini e gli interessi della sua produzione successiva. Aspetto fondamentale rimane il disegno, che Paziienza definisce “il dono della natura”. *Progetto di un quadro non riuscito* è un disegno preparatorio, inedito, di un quadro che non verrà mai realizzato da Paziienza. Colpisce la complessità della composizione, in cui sono rappresentati animali mitologici e figure umane. Al centro del disegno, è possibile vedere un ritratto di donna, che Paziienza ha successivamente cancellato.

Before becoming famous as a cartoonist, Andrea Paziienza was a very productive painter, with an oeuvre comprising around 150 works. His painterly output was produced between his arrival in Pescara and 1976. Paziienza's painterly works are one of a kind and foreshadow the inclinations and interests that characterise his later production. Drawing, defined by Paziienza “a gift of nature,” is a central aspect in these works. *Progetto di un quadro non riuscito* (*Project for a Painting Which Did Not Succeed*) is an unpublished preparatory drawing for a picture that Paziienza would never make. What is striking is the complexity of the composition, representing mythological animals and human fig-

ures. The portrait of a woman can be made out at the centre of the drawing, but this portrait was later crossed out by the artist.



Andrea Pazienza

Autoritratto, 1975
Pennarelli colorati su cartoncino
100 x 70 cm
Per gentile concessione di
Rita Fabiani D'Emilio

Andrea Pazienza

Autoritratto, 1975
Coloured felt pens on cardboard
100 x 70 cm
With kind permission of
Rita Fabiani D'Emilio

Autoritratto è un dipinto di Andrea Pazienza, datato 1975, facente parte del corpus di opere pittoriche giovanili che segnano gli anni in cui Pazienza vive a Pescara, studiando al Liceo artistico “Giuseppe Misticoni” e dove collabora con il *Centro di incontro e formazione “Convergenze”*, *Laboratorio Comune d'Arte*. Quest'opera è realizzata, come la maggior parte dei dipinti di Pazienza, con pennarelli colorati su carta. Come per i fumetti, Pazienza unisce nelle sue opere pittoriche l'unicità di stile e il dialogo con la tradizione della storia dell'arte, ma anche della letteratura, della musica e della filosofia. In *Autoritratto*, Pazienza rappresenta sé stesso riprendendo la posa tipica della tradizione ritrattistica dell'età moderna. In piedi, con la testa e lo sguardo rivolto lateralmente e la mano appoggiata al bastone, Pazienza si ritrae nei panni di un uomo nobile; il guanto è infatti simbolo di nobiltà, così come l'anello con la perla. Una simbologia più pregnante e di difficile comprensione caratterizza i disegni sullo sfondo, sul mantello e sui capelli. Riferimenti ai temi romantici della morte e della decadenza, come gli scheletri di animali, il teschio decorativo sul bastone e la scritta sul fondo della tavola “L'orrenda sorte”, si uniscono ad immagini di vita e amore quali l'albero della vita su quello che sembra uno stemma sulla piega del mantello. O ancora, sulla sinistra, cupido che scaglia una delle sue frecce, le foglie della vegetazione che assumono la forma di piccoli cuori. Pazienza disegna anche una serie di animali tra cui spiccano due camaleonti. È possibile che il camaleonte simboleggi la versatilità e la capacità di adattamento che caratterizza tutta la produzione artistica di Pazienza, che spazia dai dipinti, ai fumetti, alle copertine di dischi, sino ai videoclip e ai manifesti cine-

matografici, ma soprattutto al suo camaleontico segno.

Self-Portrait, drawn by Paziienza in 1975, is part of the artist's early pictorial works, characteristic of his Pescara years, when he was studying at the *liceo artistico* (fine-arts high school) "Giuseppe Misticoni" and collaborating with the artists' collective *Centro di incontro e formazione "Convergenze," Laboratorio Comune d'Arte*. Like most of Paziienza's pictures, it is made with coloured felt pens on paper. The artist's pictorial works, as his comic-strip works to come, combine a certain unity of style and a dialogue with tradition—the history of art, but also of literature, music, and philosophy. In this *Self-Portrait*, Paziienza adopts a pose typical of the tradition of modern portraiture. He is standing, with his head and gaze turned to the side, and the hands resting on a cane. Paziienza represented himself as an aristocrat: the glove symbolises nobility, as do the ring and the pearl. As for the drawings that occupy the background, coat, and hair, they are characterised by a symbolism both richer and less easy to fathom. Reference to the romantic imagery of death and decadence (the animal skeletons, the decorative skull on the pommel of the cane, and the inscription on the background of the plate: "*L'orrenda sorte*" ["The dreadful fate"]), is intertwined with images related to life and love, in particular the tree of life on what looks like a coat of arms, drawn on the fold of the coat. Also part of such imagery is the Cupid figure firing an arrow on the left, with the heart-shaped leaves of the vegetation around. Paziienza also drew a number of animals, among which two chameleons stand out. The latter may be intended as a symbol of the versatility and ability to adapt which are characteristic of Paziienza's whole artistic production, ranging from painting to comic strips, but also disc sleeves, videos, film posters; the animal is, above all, a symbol of the artist's chameleonic sign.

**Pino Pascali**

Tre cuochi (Spot Cirio), 1964
Matita e pastello su carta
14 x 20 cm
Collezione
Fondazione Pino Pascali
Polignano a mare

Pino Pascali

Three Cooks (Cirio Commercial), 1964
Pencil and pastel on paper
14 x 20 cm
Collection
Fondazione Pino Pascali
Polignano a mare

Sono diversi i Caroselli realizzati dalla Lodolofilm per la Cirio, storica industria alimentare campana che deve la sua notorietà anche all'apporto artistico di Pino Pascali, autore intorno alla metà degli anni Sessanta di una serie di personaggi animati (come i *Tre cuochi*) o anche attraverso l'utilizzo della macchina fotografica, come nel celebre spot del 1965, prodotto a partire dalla serie di scatti realizzati dall'artista tra Napoli, Capri, Ischia e Roma, poi assemblati con immagini di performance di Pascali in veste di O' Pazzariello, maschera tipica della cultura partenopea.

The Lodolofilm studios made several *Carosello* commercials for Cirio, a famous food-industry company from Campania which owes part of its notoriety to Pino Pascali's artistic contribution—for instance, the series of animated characters (among which these *Three Cooks*) that the artist created in the mid-1960s. Other works made by Pascali in the framework of this collaboration with Cirio include a famous commercial from 1965 which was created using a number of photographs he took in Naples, Capri, Ischia, and Rome that were then put together with images of performances where Pascali dresses up as the Pazzariello, a famous masked character typical of Neapolitan culture.

**Pino Pascali**

Pio e Signore (Spot FF.SS), 1962
Matita e pastello su carta
20 x 27 cm
Collezione
Fondazione Pino Pascali
Polignano a mare

Pino Pascali

Pio with Ladies (FF.SS [Ferrovie dello Stato] Commercial), 1962
Pencil and pastel on paper
20 x 27 cm
Collection Fondazione Pino Pascali
Polignano a mare

Questo gruppo di quattro personaggi costituisce uno dei tanti studi

realizzati da Pascali per i Caroselli commissionati alla Lodolofilm dalle Ferrovie dello Stato. Tra questi, uno dei più celebri è quello del 1962 per la promozione delle nuove cuccette, un cartoon che si basa sulla “minimizzazione” degli ambienti ferroviari, utilizzando la carta millimetrata, e sull’uso ironico della parola “posizione”, adoperata per descrivere una condizione reale (legata al sonno), ma allo stesso tempo uno stato sociale altolocato.

This group of four characters is one of the numerous studies made by Pascali for the *Carosello* commercials that were commissioned to the Lodolofilm studios by the Italian state railways, “Ferrovie dello Stato.” Among those commercials, one of the most famous is the 1962 film advertising the Ferrovie’s new train berths. This cartoon plays on the “minimisation” of railway spaces, using graph paper, and on the ironic use of the word “posizione” (*position*), meaning both the real, spatial *position* (with regard to sleep, as the commercial was about berths) and high-up *social position* (status).



Pino Pascali

Pastore, mucca e pecora
(*Studio di personaggi*), 1964-67
Matita e pastello su carta
20 x 27 cm
Collezione Fondazione Pino Pascali
Polignano a Mare

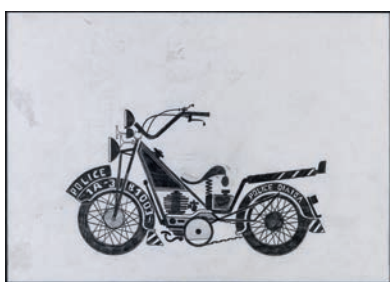
Pino Pascali

Shepherd, Cow, and Sheep
(*Studies of Characters*), 1964-7
Pencil and pastel on paper
20 x 27 cm
Collection Fondazione Pino Pascali
Polignano a Mare

Una vasta parte della produzione grafica di Pino Pascali rientra nei cosiddetti *Studi di personaggi*. Di questo gruppo assortito fanno parte bifolchi, bambini, spazzacamini, signori inglesi accompagnati dai loro cani, gangster, spaventapasseri, carabinieri e animali vari, come mucche o pecore. Queste immagini, ideate senza il pretesto di una commissione lavorativa, sono il frutto della libera immaginazione dell’artista, sempre intento non solo ad analizzare nuove figure, ma anche a sperimentare tecniche nuove, sempre diverse e spesso combinate in maniera inedita.

A large part of Pino Pascali’s graphic production consists in the so-

called *Studies of Characters*. This varied group of drawings comprises bumpkins, children, chimney sweeps, English gentlemen accompanied by their dogs, gangsters, scarecrows, policemen, and various types of animals such as cows and sheep. These images, created without the pretext of a commission, are the fruit of the artist's free imagination, always analysing new figures, and experimenting new techniques that he would often mix and combine in innovative ways.



Pino Pascali

Motocicletta, 1964
Matita e china su carta
21 x 28 cm
Collezione
Fondazione Pino Pascali
Polignano a Mare

Pino Pascali

Motorcycle, 1964
Pencil and Indian ink on paper
21 x 28 cm
Collection
Fondazione Pino Pascali
Polignano a Mare

La motocicletta, soggetto così caratterizzante del modo pascaliano di intendere la vita, viene inoltre riprodotto in alcuni studi preparatori per il *Carosello*, tra cui spicca una *Motocicletta* della polizia americana realizzata per i *Killers*, serie grafica animata inizialmente creata per l'Algida e – in seguito alla sua bocciatura – mai ufficialmente trasmessa in televisione durante gli anni Sessanta.

The motorcycle, emblematic of Pascali's way of apprehending life, also appears in several preparatory drawings for a *Carosello* commercial, among which we find this American-police *Motorcycle*. This work was made for the *Killers* series, an animated series originally made by Pascali for an Algida advert which, because it was turned down by the commissioners, never officially aired on television in the 1960s.



Pino Pascali

Mitra e pistola, 1961
Tecnica mista su carta
20,5 x 26,5 cm
Collezione
Fondazione Pino Pascali
Polignano a Mare

Pino Pascali

Machine Gun and Pistol, 1961
Mixed media on paper
20,5 x 26,5 cm
Collection
Fondazione Pino Pascali
Polignano a Mare

Nel 1965 Pino Pascali crea il ciclo delle *Armi*, una serie di riproduzioni su scala naturale di cannoni, bombe, missili, mitragliatori, realizzate assemblando pezzi di metallo recuperati da discariche e sfasciacarrozze. Quelle di Pascali sono “armi” verosimili che, private della loro funzione originaria e della loro pericolosità, diventano oggetti d’arte legati strettamente ai giochi e all’infanzia dell’artista – figlio di un militare – e rappresentano il frutto di uno studio approfondito delle forme (*Mitra e pistola* del 1961) quanto di una sperimentazione delle tecniche e dei materiali, molto vicine a quelle dell’Arte Povera.

In 1965, Pino Pascali created a cycle of sculptures entitled *Armi* (“Weaponry”), a series of one-to-one scale reproductions of cannons, bombs, missiles, and machine-guns made by assembling pieces of metal he collected from landfill sites and scrapyards. Pascali’s “weapons” are realistic but deprived of their original functions and dangerousness, becoming art objects tightly bound to the artist’s childhood and toys (Pascali’s father was in the military). They are the fruit of an in-depth study of forms (as can be seen in *Machine Gun and Pistol*, from 1961) as well as of an experimentation on techniques and materials, which are very close to those of the Arte Povera movement.



Pino Pascali

Gemello Kisler (Spot Algida), 1965
China e pastello nero su carta
12,5 x 10,5 cm
Collezione dei Serafini

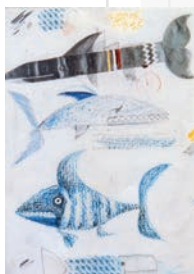
Pino Pascali

Kisler Twin (Algida Commercial), 1965
Indian ink and black pastel on paper
12,5 x 10,5 cm
Serafini collection

Nel 1959 l’Algida commissiona sedici Caroselli alla Lodolofilm; dopo le prime serie, per pubblicizzare il Cornetto Algida, la scelta ricadde su *I Killers*, una banda di gangster degli anni Trenta. Il primo personaggio

ideato da Pascali è Al Cafone, al quale se ne aggiunsero molti altri; il clima del cartone, ispirato al mondo della malavita e non propriamente adatto a un pubblico televisivo, spinge però il committente a rifiutare la proposta. Nonostante questo, Pascali continuerà ininterrottamente, per tutta la sua vita, a lavorare su questo cortometraggio.

In 1959, Lodolofilm received a commission for sixteen short *Carosello* commercials from the ice-cream company Algida. After a few shorts aired, *The Killers* (a group of 1930s gangsters) were chosen to promote the Algida Cone. The first character Pascali invented was Al Cafone ["Al-the-Chav"], soon followed by a lot of others. But the atmosphere of the cartoon, inspired by the world of crime and not really adapted to a TV audience, lead the client to decline the proposal. In spite of this refusal from Algida, Pascali would go on working on this short film continuously for the rest of his life.



Pino Pascali

Pesci, 1967
Pastello su carta
27 x 21 cm
Collezione Aldo Columbo

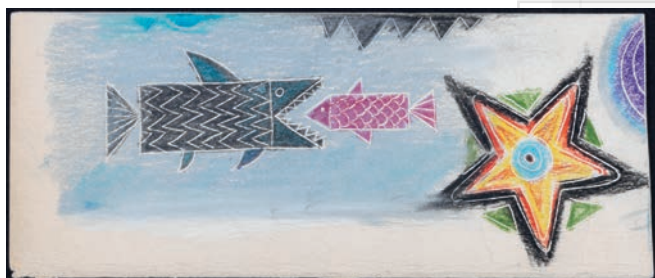
Pino Pascali

Fish, 1967
Pastel on paper
27 x 21 cm
Collection Aldo Columbo

Per tutti gli anni '60 Pascali continuerà a portare avanti studi grafici sugli animali marini (pesci e mammiferi); questo costante esercizio, utile per definire un personale approccio descrittivo della Natura e propedeutico per quella che sarà la produzione delle cosiddette "finte sculture", si concretizza in una serie di immagini in cui vengono mescolate suggestioni formali legate al primitivismo e alla mitologia, ma anche al New Dada e alla Pop Art.

Throughout the 1960s, Pascali continued to make graphic studies of sea animals (both fish and mammals). Such a regular practice was useful in terms of defining the artist's personal approach to describing nature and also served as a propaedeutic for the "fake sculpture"

series (*finte sculture*). It materialised in a series of images which mix formal suggestions linked to primitivism and mythology, as well as New Dada and Pop Art.



Pino Pascali

Pesci, 1964
Tecnica mista
su cartone
8,5 x 20 cm
Collezione dei Serafini

Pino Pascali

Fish, 1964
Mixed media
on cardboard
8,5 x 20 cm
Serafini collection

Nell'immaginario universo reinventato da Pascali, un posto di primo piano è occupato dal mare, una dimensione naturale particolarmente amata e strettamente legata alle origini mediterranee e pugliesi dell'artista, che nell'habitat marino trova una fonte d'ispirazione che lo porta a creare disegni di *Pesci* (ma anche di cetacei), che rappresentano una particolare trasfigurazione concettuale e fantastica della Natura, sempre al centro delle sue dinamiche creative.

In the fanciful universe reinvented by Pascali, the sea is absolutely central. This natural dimension is an object of particular interest for the artist, and is closely linked to his Mediterranean, Apulian origins. In the sea as environment, Pascali found a source of inspiration which brought him to make drawings of *Fish* (as well as, sometimes, cetaceans). Those represent a form of conceptual and fantastic transfiguration of Nature, which was always at the centre of Pascali's creative process.

**Pino Pascali**

Donnine, 1962-63
Matita e pastello su carta
26,2 x 35 cm
Collezione dei Serafini

Pino Pascali

Little Women, 1962-3
Pencil and pastel on paper
26,2 x 35 cm
Serafini collection

Il mondo della pubblicità offre a Pascali continui spunti creativi, dai quali si lascia influenzare anche dopo la conclusione del lavoro su commissione. In particolare, dell'universo patinato legato alla televisione – ma intrecciato strettamente alla sfera domestica e quotidiana – è la figura femminile ad attrarre maggiormente l'attenzione dell'artista, che concepisce una galleria di personaggi, le *Donnine* come anche le *Mignotte*, le *Casalinghe*, le *Sirene*, che si contraddistinguono per il loro vivace cromatismo, oltre che per le forme geometrizzate dei corpi, una caratteristica comune a molte produzioni grafiche pascaliane.

The world of advertisement was for Pascali a continuous incentive for creativity, and some trails he went on exploring even after he had finished the commissioned works. In the glossy world of television, closely linked in this case to the everyday sphere of the home, it was especially the feminine figure that drew the artist's attention. He invented a whole gallery of characters, the *Donnine* ("little women"), as well as others such as the *Mignotte* ("Whores"), the *Casalinghe* ("Housewives"), and the *Sirene* ("Mermaids"). All these characters stand out thanks to their bright colours as well as their geometric body shapes – the latter being a feature common to numerous graphic works by Pascali.

FONDAZIONE
MUSEO
PINOPASCALI



sferaedizioni