

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 630-639.

## ***Arte Povera e scrittura scenica***

**Maria Teresa Roberto**

"Un teatro ascetico, in cui gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto"  
*Jerzy Grotowski in dialogo con Eugenio Barba* (1964)

"Autant d'hommes, autant de cris divers... Combien de ramages divers, combien de cris discordants dans la seule foret qu'on appelle société"  
Denis Diderot, *Satire première* (1773)

Il confronto con il teatro è iscritto nel processo eponimo dell'Arte Povera.

"Nulla accade" (sullo schermo, sulla tela, in una stanza): questo l'incipit del testo con cui Germano Celant accompagnò la mostra di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini alla Bertesca di Genova (27 settembre - 20 ottobre 1967). La descrizione accostava le opere e le installazioni degli artisti ai film di Andy Warhol e Thom Andersen e ai progetti scenici di Jerzy Grotowski e Mario Ricci: "Il cinema, il teatro e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente... Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, per approdare a un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski, ci piace chiamare povera"<sup>1</sup>.

Fin da quella enunciazione inaugurale, la formula critica dell'Arte Povera si è riferita a una costellazione di pratiche non rigidamente omologhe quanto alla struttura, ai procedimenti, ai materiali delle opere e alle loro relazioni con lo spazio, gli osservatori, le istituzioni. Indicarne i rapporti con la ricerca teatrale contemporanea può contribuire a ricontestualizzare quelle esperienze, che ebbero come sfondo la crisi politica e culturale del '68, uno di quei "momenti climaterici della storia" in cui "la realtà viene interpretata dalla cultura, ma anche la cultura viene messa alla prova dal suo confronto con la realtà", come ha scritto di recente Andrea Cortellessa ricostruendo la storia della rivista "Quindici"<sup>2</sup>.

In più, registrare le trasformazioni delle opere nel transito dagli spazi espositivi a quelli scenici, dal "teatro delle mostre" al teatro di strada o di ricerca, significa coglierne la qualità di oggetti ansiosi - "mobili, attivi, teatrali" -, capaci di modificare per slittamenti progressivi la grammatica e il significato della relazione con il riguardante<sup>3</sup>. Nel 1967 - per non accennare qui che a un esempio - Kounellis installò all'Attico di Roma la mostra intitolata "Giardino": rose ritagliate e fissate sulla tela bianca come collage fuori scala e una cornice di gabbie con uccelli vivi. L'anno successivo, al Teatro Gobetti di Torino, per i *Testimoni* di Tadeusz Rózewicz messi in scena da Carlo Quartucci, Kounellis riprese e dilatò quelle cornici animate, chiudendo la scena con una voliera, così che gridi e cinguettii evocassero la vitalità della natura, ma anche le disarmonie, le dissonanze, i conflitti che attraversavano in quei mesi le istituzioni e la società: "... ramages divers... cris discordants", come aveva annotato Diderot nel 1773, scegliendo le voci degli uccelli come metafora della complessità delle relazioni umane<sup>4</sup>.

Nel testo di Celant dell'autunno del 1967, i riferimenti alla scena contemporanea erano molteplici, e non solo attraverso le citazioni dei protagonisti del nuovo teatro; l'intera analisi era intessuta di metafore teatrali, dallo "spettatore apocalittico" allo spazio che, nel *Perimetro d'aria* di Emilio Prini, "diventa scena e platea insieme"<sup>5</sup>. Equiparando lo spettatore alla vittima sacrificale<sup>6</sup>, Celant aggiungeva un rimando ad Artaud, ma il riferimento centrale era al Teatro Laboratorio di Grotowski. L'annullamento del diaframma tra scena e platea e la ricerca di un'intensità assoluta per quanto riguardava la presenza in scena degli attori erano stati dal 1959 gli elementi distintivi del progetto sperimentale del regista polacco, a Opole e a Breslavia. La nozione di povertà era per lui sinonimo di distillazione, di eliminazione di ogni elemento superfluo al fine di rendere possibile un rapporto di comunicazione profonda tra attore e spettatore, ma era indice anche di una volontà di trasgressione fondata sull'esaltazione della percettività corporea<sup>7</sup>. Dopo una prima intervista pubblicata nel 1963 su "Sipario"<sup>8</sup>, il 1965 fu l'anno chiave per la conoscenza di Grotowski in Europa, con la rappresentazione a Parigi del *Principe costante* e con la pubblicazione di un insieme di testi da parte dell'attore e regista italiano Eugenio Barba<sup>9</sup>. "L'evoluzione del nostro Teatro Laboratorio - dichiarava Grotowski dialogando con Barba - si è svolta da un teatro ricco di mezzi - in cui venivano utilizzate continuamente le arti plastiche, luci e musica - nel senso di un teatro ascetico.. in cui gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto"<sup>10</sup>.

Il confronto stabilito da Celant con il metodo di Grotowski agiva su un doppio piano, quello dell'individuazione dei processi linguistici ("togliere... eliminare... ridurre ai minimi termini... impoverire i segni per ridurli ai loro archetipi") e quello della definizione del "luogo deputato" dell'Arte Povera (la "corporalità materica")<sup>11</sup>. Si trattava da una parte di aprire un confronto teorico e operativo tra arti visive, cinema e teatro, dall'altra di indicare l'autonomia e la specificità del percorso degli artisti italiani nei confronti delle proposte minimaliste<sup>12</sup>. La lezione di Grotowski assumeva quindi un ruolo di *exemplum*, cui qualche mese più tardi si aggiunse la citazione complementare, sul tema del rapporto arte-vita, del pensiero di Julian Beck, nell'epigrafe del testo per la mostra "Arte Povera" alla Galleria de' Foscherari, estesa a comprendere, nel febbraio del 1968, Giovanni Anselmo, Mario Ceroli, Mario Merz, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio a fianco dei sei artisti già presentati a Genova<sup>13</sup>.

Ma l'apertura di dialogo valeva in primo luogo nei confronti del teatro di ricerca italiano, che nel giugno del 1967 aveva messo a fuoco le sue potenzialità e le sue contraddizioni durante il convegno di Ivrea. Il rapporto tra letteratura, musica, arti sceniche aveva assunto un ruolo centrale per le neoavanguardie italiane fin dall'incontro fondativo del Gruppo 63 a Palermo, quando erano stati letti frammenti drammaturgici di Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Alberto Gozzi, Elio Pagliarani. E già allo scadere degli anni cinquanta avevano esordito Carmelo Bene e Quartucci, cui poi si affiancarono Mario Ricci, Giuliano Scabia, Leo De Berardinis, Luca Ronconi, Giancarlo Nanni, mentre dal 1964, il Living era stato una presenza ricorrente in Italia, con tutti i suoi spettacoli da *The Brig* ad *Antigone*. Questo intreccio di proposte era accompagnato dal sostegno critico e organizzativo di Edoardo Fadini, Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Roberto Lerici, che di quelle ricerche e tensioni furono anch'essi determinanti protagonisti<sup>14</sup>.

Nella stagione delle ideologie e dei sogni utopici, l'avanguardia teatrale italiana sperimentò l'interazione di parola, gesto, immagine e insieme il conflitto con le istituzioni, in un processo che coinvolse anche alcuni esponenti dell'Arte Povera.

La piattaforma di discussione preparata per il convegno di Ivrea prospettava due ipotesi di lavoro, quella del "teatro collettivo" (partecipato, politico, contestativo) e quella del "teatro-laboratorio" (sperimentale, critico, innovativo), ruotanti entrambe intorno all'idea che "il 'luogo teatrale' [fosse] allo stesso tempo il luogo della scena e della platea"<sup>15</sup>. Le scelte di Pistoletto e dello Zoo da una parte, di Kounellis e di Paolini dall'altra possono essere ricondotte alle due possibilità di

quello schema.

Lo Zoo, gruppo di collaborazione creativa che univa artisti poeti attori musicisti, si formò nella primavera del 1968<sup>16</sup>. Ma al Piper Club di Torino, la discoteca progettata da Pietro Derossi e Giorgio Ceretti, già nella serata del 6 marzo 1967, venticinque persone erano state invitate a indossare una maschera su cui era impressa l'immagine fotografica del volto di Pistoletto, e a far muovere e risuonare lamiere specchianti. "Le lastre - raccontò Tommaso Trini - hanno vibrato, schioccato, sternutito tra le vaste pareti alluminizzate del tempio torinese *beat...* Pistoletto ha impostato l'esecuzione secondo i due livelli fruitivi presenti nei suoi quadri, quello diretto e quello riflesso"<sup>17</sup>. La vocazione relazionale degli specchi di Pistoletto acquisiva così una esplicita valenza performativa, che venne ripresa dall'artista nella personale all'Attico nel febbraio del 1968, costruita come un set di sguardi e travestimenti<sup>18</sup>, mentre a dicembre del 1967, per "Con temp l'azione", la mostra curata da Daniela Palazzoli nelle tre gallerie torinesi Stein Sperone e Il Punto, l'artista aveva spostato il suo intervento all'esterno, facendo rotolare la *Palla di giornali* in una *dérive* disegnata tra le maglie dello spazio urbano.

La prima stagione dello Zoo si pose sotto l'insegna del teatro di strada, con l'elaborazione nell'estate del 1968 di *L'uomo ammaestrato*: "Una compagnia di guitti - spiegava una nota di scena - gira per le strade a mostrare un uomo che ha imparato a parlare, leggere, distinguere i colori, suonare la trombetta, a toccare e non mordere la testa del suo domatore"<sup>19</sup>. Il tema era quello dell'alienazione, reso attuale da Herbert Marcuse di *L'uomo a una dimensione* e qui ibridato con la tradizione popolare dei cantastorie. In ottobre *L'uomo ammaestrato* approdò ad Amalfi, alla rassegna "Arte povera più Azioni povere" che l'editore e collezionista Marcello Rumma organizzò negli Arsenali dell'Antica Repubblica, e che gli artisti invitati estesero alle strade e alla spiaggia del borgo marinaro<sup>20</sup>.

Ad Amalfi l'allestimento della mostra fu esso stesso un'azione: gli artisti installarono i loro lavori in configurazioni nuove, o attribuirono titoli inediti ai raggruppamenti di opere, o ancora le utilizzarono come punto di partenza per happening inattesi che coinvolsero anche il pubblico. Le fotografie del catalogo, peraltro diviso in sezioni diverse - *I personaggi. La mostra. Le opere. Le azioni. L'assemblea* -, documentarono esclusivamente situazioni mobili, trasformazioni, eventi, e Celant completò il ragionamento avviato un anno prima per la mostra di Genova: "Niente più oggetti finalmente, ma fatti e azioni che spongano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia di frantumazione... che permetta l'organizzazione di uno spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento e azione, tra dimensione psico-fisica e lavoro"<sup>21</sup>.

Il catalogo di Amalfi ospitava tra gli altri anche il contributo di Bartolucci. *Azioni povere su un teatro povero*<sup>22</sup>. Teorizzatore in Italia dei principi della scrittura scenica, tra il 1968 e il 1969 Bartolucci, in quanto membro del gruppo di direzione del Teatro Stabile di Torino, scelse Luca Ronconi e Ceroli per la realizzazione del *Riccardo III*, produsse *Orgia* di Pier Paolo Pasolini, ancora con struttura scenica di Ceroli, e affidò a Quartucci la regia dei *Testimoni*, un *collage* di testi di Różewicz in cui venne coinvolto Kounellis, e a Gualtiero Rizzi il *Bruto II* di Vittorio Alfieri con impianto scenico di Paolini<sup>23</sup>.

Quartucci, fin dagli esordi beckettiani particolarmente attento al rapporto con le arti visive, aveva da poco concluso la sua conflittuale collaborazione con lo Stabile di Genova<sup>24</sup>. I *Testimoni* furono l'atto finale del suo rapporto con le istituzioni, un progetto che allora venne letto come distruttivo non solo dalla critica tradizionalista ma dagli stessi protagonisti: "L'obiettivo è la violenza scatenata contro lo spettacolo stesso, la morte del teatro"<sup>25</sup>.

Ma i materiali di Kounellis, la sua "nomenclatura" come li definì Marisa Volpi<sup>26</sup>, contribuirono invece a fare dei *Testimoni* un saggio di scrittura scenica vitalmente contraddittorio: opacità inerte

della terra e del carbone in continuo movimento sui carrelli spostati dagli attori e musicalità assordante dei gridi degli uccelli che si sovrapponevano alle bande sonore registrate. "È questo il significato della cosa - commentò Quartucci -: né visivo, né teatrale, ma reale, biologico, fisiologico"<sup>27</sup>. Analogamente, tre anni dopo, Quartucci realizzò per il Teatro Comunale dell'Opera di Genova la regia di *Laborintus II* - musica di Luciano Berio su testo di Sanguineti, interventi scenici di Paolini<sup>28</sup>. Su uno schermo, dietro l'orchestra, era proiettato il film di un'azione girata in esterno, e gli attori cercavano i loro costumi in bauli disposti in scena, tra le file degli orchestrali. Registrazione ed esecuzione dal vivo, attori in cerca di identità fittizie e musicisti intenti a suonare: i singoli elementi del linguaggio teatrale venivano elencati e confrontati con il loro opposto. Nel filmato, un perimetro quadrato disegnato con il gesso sull'erba di un prato delimitava l'azione, così che la squadratura, elemento ricorrente nel lavoro di Paolini a partire dal *Disegno geometrico* del 1960, diventasse immagine del labirinto di Sanguineti, margine sottile di fronte al caos, ma anche forma chiusa in cui scomporre e riordinare quel caos<sup>29</sup>.

Mentre Pistoletto rinunciava programmaticamente a realizzare ed esporre nuove opere negli anni dello Zoo, Kounellis e Paolini attuavano la trasformazione della sostanza dei loro progetti (si trattasse di natura vivente o dei codici della rappresentazione prospettica) in "immagini-azioni", in elementi attivi di scrittura scenica<sup>30</sup>. Così, tra il 1968 e il 1971, il rispecchiamento con il teatro su cui era stata costruita la prima definizione di Arte Povera giunse nelle scelte degli artisti a esiti antitetici.

Nei decenni seguenti la tensione di complicità e antagonismo con lo spazio della teatralità si è trasformata in un rapporto di dialogo e di collaborazione, e Kounellis, Paolini e Pistoletto hanno in più occasioni liberamente sviluppato le ipotesi sceniche di quella prima stagione.

La fine dell'esperienza dello Zoo, nell'autunno del 1970, coincise con la realizzazione di due spettacoli che riprendevano situazioni, gesti, artifici sperimentati a partire da *L'uomo ammaestrato*, ma con una relazione più stringente con le fonti letterarie. Il titolo *Chi sei tu?* era una citazione da Lewis Carroll, mentre in *Bello e basta* (un'espressione ricorrente tra gli abitanti delle Cinque Terre dove il gruppo si era stabilito dal 1969) lunghi brani del *Giulio Cesare* di Shakespeare, e in particolare il monologo di Antonio, accompagnavano l'azione. "Uno dei più famosi pezzi di oratoria teatrale - scrisse Franco Quadri - arriva indifferentemente da una voce fuori campo, da un personaggio nascosto sotto le incredibili sembianze di un triangolo semovente, da un attore in costume, nudo, o in abiti di tutti i giorni... con appoggi che spaziano dal tono declamatorio-enfatico, all'ironico, al colloquiale, all'epico, al sussurrato, senza che le parole acquistino mai un senso; restano sempre semplici materiali"<sup>31</sup>. Documentato da una serie fotografica di Ugo Mulas, *Bello e basta* condensava in sé la storia dello Zoo, e insieme la concludeva<sup>32</sup>.

La ricerca di spazi non deputati e di una dimensione antropologica legata alla presenza di attori non professionisti è stata da allora una costante nelle attività teatrali di Pistoletto<sup>33</sup>. Nel settembre del 1978, protagonista di *I trombonauti* - ideati da Pistoletto e Lionello Gennero - fu l'intera comunità del borgo ligure di Corniglia, che con semplici gesti quotidiani e con l'accompagnamento delle improvvisazioni di Enrico Rava e del soprano Shuko Takahashi, rappresentò il tema del viaggio e del ritorno tra gli avvallamenti lunari e le impalcature metalliche delle cave di ghiaia di Trana.

Il rapporto di Pistoletto con gli abitanti di Corniglia, mantenutosi dal 1969 nel succedersi delle generazioni, ha poi caratterizzato un intero ciclo di esperienze a partire da *Opera Ah*, racconto della creazione del mondo messo in scena nella piazza centrale del paese nel 1979, e poi ampliato nelle diverse versioni di *Anno Uno*, da quella inaugurale del 1981 al Teatro Quirino di Roma ad *Anno Uno - Il Terzo Paradiso*, rappresentato al Regio di Torino nel 2009<sup>34</sup>. Tratto comune di questi spettacoli sono le sculture-architetture che i diversi personaggi reggono sul capo, semplici travi in *Opera Ah*, incastellature geometriche che suggeriscono profili di città in *Anno Uno*.

In una parentesi di questa continuità di epica corale, Pistoletto ha avuto modo di confrontarsi con la logica dell'assenza e della negazione. Nel 1977 il Teatro dell'Opera di Roma gli affidò la regia della prima rappresentazione assoluta di *Neither*; opera per soprano e orchestra nata dalla collaborazione tra il compositore minimalista Morton Feldman e Samuel Beckett. Dopo un incontro berlinese avvenuto nell'autunno del 1976, Beckett costruì un breve testo destinato a essere la trama vocale di una composizione di Feldman<sup>35</sup>. Pistoletto elaborò sei diverse soluzioni per ognuna delle sei serate in cui l'opera fu rappresentata a Roma, moltiplicando o concentrando i raggi luminosi e le superfici riflettenti, e istituendo relazioni di sdoppiamento tra la cantante al centro della scena e la figura speculare di Maria Pioppi, osservatrice immobile da uno dei palchi, così da proporre una traduzione scenica dell'andare e venire nell'ombra di un sé impenetrabile, catturato dall'antitesi senza uscita del "né l'uno né l'altro" beckettiano.

La storia teatrale di Carlo Quartucci dall'inizio degli anni sessanta è un'opera drammaturgica in più atti, un lavoro insieme pratico e teorico caratterizzato dalla volontà di rielaborare costantemente gli esiti di tutte le tappe precedenti<sup>36</sup>. Le già ricordate collaborazioni con Kounellis e Paolini tra il 1968 e il 1971 - dai *Testimoni* a *Laborintus* passando per il *Don Chisciotte* realizzato per la Rai nel 1970 - avevano portato a un'accumulazione di materiali sonori, filmici e fotografici. Nel luglio del 1971 tutto fu raccolto e caricato su un vecchio camion ridipinto di bianco, che iniziò dalla periferia torinese un viaggio in Italia destinato ad attraversare il decennio del decentramento e della politica di base. Camion fu uno spazio teatrale mobile e autofinanziato, un archivio viaggiante, un ciclo di spettacoli, azioni, dibattiti, una compagnia di attori, artisti, scrittori (Roberto Lerici, Alberto Gozzi, Edoardo Fadini tra tutti) in trasloco perenne, riuniti attorno a Quartucci e a Carla Tatò<sup>37</sup>. Dopo il 1980 Camion lasciò il passo alla Zattera di Babele, una seconda piattaforma mobile destinata ad accogliere quella che Quartucci ancora oggi definisce la drammaturgia delle arti, rapporto di circolarità e scambio tra parole, oggetti, corpi, proiezioni, fotografie, suoni, oltre che, nuovamente, processo di decostruzione e riuso di schegge di spettacoli precedenti.

Alla genealogia progressiva dei capitoli in cui si è articolata la vicenda della Zattera Kounellis e Paolini diedero un apporto costante, ma vi collaborarono anche Luciano Fabro, Mario Merz, Hermann Nitsch, Marina Abramovic, Gilbert & George, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Per Kirkeby, Nam June Paik, Marco Bagnoli, accompagnati da Rudi Fuchs e Germano Celant. Il Castello Colonna di Genazzano dal 1980, Documenta 7 a Kassel nel 1982, la 41. Biennale di Venezia nel 1984 e quella di Parigi l'anno successivo, *Ouverture* al Castello di Rivoli nel 1984, le Giornate delle Arti di Erice dal 1985 costituirono le tappe e gli snodi principali di questa esperienza, in un confronto incessantemente ripreso con testi teatrali di epoche diverse, ma in particolare con la *Pentesilea* di Kleist e i suoi non conciliabili conflitti<sup>38</sup>.

A Kassel nel 1982, su invito di Rudi Fuchs, la Zattera di Babele presentò *Opera-Suite. documenta 7*, un intervento complesso che comprendeva, in diversi luoghi e in diversi momenti della giornata, le *Scene di conversazione* elaborate da Quartucci e Paolini su musiche di Haydn e Mozart, la partitura scenica di *Funerale*, nata dall'incontro tra un testo di Lerici, un'immagine di Jannis Kounellis e le musiche di Giovanna Marini e ambientata in una fabbrica dismessa, e il confluire nello spazio dello Staatstheater di elementi tratti da *Didone*, *Scene di periferia*, *Platea*<sup>39</sup>.

Nel 1980 Paolini aveva ideato un fondale su cui erano rappresentate, in un gioco di ribaltamento speculare e di inversione di sguardi, le file di palchi e loggioni che delimitano la platea. L'occasione era stata fornita dall'approdo teatrale di *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer*, la versione di *Casa di bambola* di Ibsen che Quartucci aveva realizzato nel 1977 per la televisione italiana. Nel 1982 quel sipario divenne l'elemento centrale di *Platea*, progetto teatrale incentrato sul ruolo dello spettatore in attesa della rappresentazione. Sei personaggi omerici le cui iniziali sono l'acrostico di "platea" (Penelope/Carla Tatò, Laerte/Roberto Lerici, Anticlea/Joan Jonas, Telemaco/Yves Ollivier,

Eumeo/Antonio Manganaro, Antinoo/Lawrence Weiner) mettevano in scena l'assenza di eventi e parole. Il fondale di Nora Helmer si trasformava nel manto di Penelope, "involucro disabitato - come ha scritto Giulio Paolini - della stessa cavità teatrale", "clamore soffocato di ciò [del tutto] che non avviene"<sup>40</sup>.

Nella metamorfosi e nell'attivazione di *Platea* - sipario dipinto usato come costume di scena, immobilità che si mette in moto, vuoto che invade e riempie la scena - si concentra il senso del dialogo con il teatro che ha connotato fin dalle origini gli sviluppi dell'Arte Povera.

---

<sup>1</sup> G. Celant (a cura di), *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967, poi in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, pp. 30-32, ora ristampato in G. Celant, *Arte povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011 (cit. p. 30).

<sup>2</sup> A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 451-484 (cit. p. 452).

<sup>3</sup> Nel maggio del 1968 Plinio De Martiis organizzò alla Galleria La Tartaruga di Roma il "Teatro delle Mostre", chiedendo a venti artisti italiani di presentare un'installazione o un intervento performativo della durata di una sera. "Mobile, attiva, teatrale" è il titolo dell'ultimo capitolo nell'edizione italiana di *The Anxious Object* di Harald Rosenberg (H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano 1967, pp. 275-291).

<sup>4</sup> D. Diderot, *Satire première*, ora in D. Diderot, *Le Neveu de Rameau, satires, contes, et entretiens*, a cura di J. e A.-M. Chouillet, Le livre de Poche, Paris 1984, p. 112. Per la mostra all'Attico cfr. A. Boatto, *A rose is...*, in *Kounellis: il giardino, i giochi*, catalogo della mostra, Roma 1967, ora in *Jannis Kounellis*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra, Rimini 1983, pp. 50-53, e C. Gilman, *L'arte povera a Roma*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, MAXXI Mondadori Electa, Roma-Milano, 2010, pp. 43-73; per i materiali scenici per i *Testimoni*, M. Volpi, I *Testimoni' di Kounellis*, in "Flash Art", II, n. 9, novembre-dicembre 1968, n.p.

<sup>5</sup> Celant, *Arte povera Im-Spazio*, cit., p. 32.

<sup>6</sup> "La vittima designata al sacrificio è lo spettatore occhio+orecchio", *ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero* (1965), in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 19-32. Il testo era stato tradotto e pubblicato in francese nel maggio del 1966 nei "Cahiers Renaud-Barrault" e in inglese un anno più tardi in "Tulane Drama Review".

<sup>8</sup> T. Kudlinski, *Oltre il realismo verso i nuovi miti*, in "Sipario", nn. 208-209, agosto-settembre 1963, cui seguirono R. Grunberg, *Il Teatro Laboratorio di Opale ovvero il teatro come autoanalisi collettiva*, in "Sipario", nn. 232- 233, agosto-settembre 1965; L. Flaszen, *L'attore e il metodo di Grotowski*, in "Sipario", n. 240, aprile 1966; R. Planchon, *Storia e metafisica in Grotowski e nel Living Theatre* (intervista a cura di E. Copferman), in "Teatro", n. 1, primavera 1967.

<sup>9</sup> Formatosi in Polonia a fianco di Grotowski tra il 1961 e il 1964 e poi fondatore a Oslo dell'Odin Teatret, Barba tradusse e pubblicò nel 1965 la raccolta di testi e interviste *Alla ricerca del teatro perduto*.

<sup>10</sup> Il *Nuovo Testamento del teatro*, intervista di E. Barba a J. Grotowski (1964) in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965, pp. 83-166 (cit. p. 89), poi in Grotowski, *op. cit.*, pp. 33-62.

<sup>11</sup> Celant, *Arte povera Im-Spazio*, cit., pp. 30-32.

<sup>12</sup> In questa prospettiva, la controversia sul prevalere nell'Arte Povera del radicamento nella cultura italiana o dell'allineamento alle ricerche internazionali può essere superata a favore di una lettura più attenta alla specificità dei singoli apporti, nel momento in cui anche le tendenze minimaliste vengono lette non più come riflessi di categorie estetiche ma come insiemi di pratiche artistiche multiformi. Cfr. *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, catalogo della mostra, a cura di A. Goldstein, The Museum of Contemporary Art-The Mit Press Los Angeles-Cambridge, Mass.-London 2004.

<sup>13</sup> Cfr. G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968, poi in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, pp. 48-56, ora ristampato in G. Celant, *Arte povera. Storia...* cit. La citazione del *Living* era tratta da Julian Beck, *Incontro con il Living Theatre*, in "Il Verri", n. 25, gennaio 1968, e insisteva sul dell'io diviso, e sulla necessità di riunificare arte e vita.

---

<sup>14</sup> Per la documentazione e l'analisi della vicenda del nuovo teatro italiano cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, e M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

<sup>15</sup> G. Bartolucci, E. Capriolo, E. Fadini, F. Quadri, *Elementi di discussione per un Nuovo Teatro*, in "Teatro", n. 2, inverno 1967-1968, poi in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, a cura di M. Mussio, Lerici Editore, Roma 1968, pp. 252-256 (cit. p. 255).

<sup>16</sup> Di Zoo fecero parte accanto a Pistoletto, anche se non in modo continuativo, Vasco Are, Beppe Bergamasco, Carlo Colnaghi, Claudia Fiorelli, Lionello Gennero, Dennis Kaufman, Henry Martin, Gianni Milano, Nino Peluffo, Maria Pioppi, Tucci Russo, Dino Saudino, Guido Scategni, Mike Wotell. Per una ricostruzione analitica delle vicende dello Zoo cfr. M.T Roberto, *Davanti allo specchio, al di qua delle sbarre. Lo Zoo dagli antefatti a L'uomo nero, 1966/1970*, in M. Farano, M.C. Mundici, M.T Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, GAM-Fondazione Torino Musei, Torino 2005, pp. 8-41, e la cronologia curata da M. Farano nello stesso volume.

<sup>17</sup> Da una cronaca priva di titolo siglata t.t. (Tommaso Trini), in "Bit", n. 1, marzo 1967, p. 29. Per una descrizione d'epoca degli interni del Piper, cfr. P. Restany, *Breve storia dello stile Yé-yé*, in "Domus", n. 446, gennaio 1967, p. 40. Un'attenzione particolare al rapporto tra la ricerca artistica italiana alla fine degli anni sessanta e gli spazi - istituzionali e non - in cui essa si è sviluppata è in R. Lumley, *Spaces of Arte Povera*, in *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, a cura di R. Flood, F. Morris, Walker Art Center-Tate Modern, Minneapolis-London 2001, pp. 40-65.

<sup>18</sup> Cfr. M.T. Roberto, *Attraverso lo specchio...* cit., e C. Gilman, *Pistoletto's Staged Subjects*, in "October" 124, primavera 2008, pp. 53-74.

<sup>19</sup> Cit. in *Lo "Zoo" di M. Pistoletto*, a cura di G. Celant, in *Teatro all'aperto. Teatro fuori dei teatri*, in "Sipario", n. 291, luglio 1970, p. 19.

<sup>20</sup> Per una storia di questo progetto cfr. G. Lista, *Specificità e percorso dell'Arte Povera*, in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano 2011, pp. 157-204.

<sup>21</sup> G. Celant, *Azione povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte povera più Azioni povere*, Rumma Editore, Salerno 1969, pp. 12-15 (cit. p. 15).

<sup>22</sup> Ivi, pp. 57-62.

<sup>23</sup> Cfr. *Teatro Stabile di Torino. 1955-2005 gli spettacoli*, a cura P. Crivellaro, Centro Studi TST Torino 2006. Su Bartolucci cfr. L. Mango, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003; G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007.

<sup>24</sup> Cfr. G. Bartolucci, *Nuovo teatro con nuovi segni*, in "Marcatré", nn. 46-49, dicembre-gennaio 1968-1969, p. 232; L. Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in "Il castello di Elsinore", n. 61, XXIII, 2010, pp. 125-136, anche in "Turin D@ms Review", n. 32, gennaio 2010.

<sup>25</sup> E. Ladini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino 1976, p. 128. Il volume raccoglie immagini e documenti dell'attività registica di Quartucci in montaggio alternato con il racconto critico di Fadini.

<sup>26</sup> M. Volpi, *I 'Testimoni' di Kounellis*, cit.

<sup>27</sup> E. Ladini, C. Quartucci, *op. cit.*, p. 133.

<sup>28</sup> Sugli interventi scenici di Paolini cfr. i contributi di L. Cherubini in *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra, Charta, Milano 1997, e le schede a cura di M. Disch nella sezione *Scenografie* in [www.fondazione.paolini.it](http://www.fondazione.paolini.it).

<sup>29</sup> Cfr. E. Risso, *"Laborintus" di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni Editori, San Cesario di Lecce 2006.

<sup>30</sup> "Esiste una scrittura drammaturgica, una scrittura scenica? E in che consiste, su che risiede: è un accompagnamento della parola all'azione, o è un accompagnamento dell'immagine all'azione? O addirittura è parola-azione o immagine-azione?" (Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., p. 8).

<sup>31</sup> F. Quadri, *Arte e spettacolo. Le sperimentazioni di Pistoletto*, in "NAC", n. 3, dicembre 1970, p. 34.

<sup>32</sup> Una selezione di quelle immagini (*Lo Zoo Bello e basta. Fotografie Ugo Mulas*) fu pubblicata ad accompagnamento dell'articolo di H. Martin, *Uno Zoo non è una badia*, in "Data", I, n. 1, settembre 1971, pp. 60-62 e 63-66.

---

<sup>33</sup> Cfr. M.C. Mundici, *Vuoto e pieno, individuo e società*, in M. Farano, M.C. Mundici, M.T Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio*, cit., pp. 42-59, e la cronologia curata da Marco Farano nello stesso volume.

<sup>34</sup> Cfr. il dialogo tra Michelangelo Pistoletto e Andrea Bellini in A. Bellini, *Facing Pistoletto*, jrp/ringier, Zürich 2009.

<sup>35</sup> La prima pubblicazione di *Neither* avvenne sulle pagine del "Journal of Beckett Studies" nel 1979, mentre la versione italiana è stata pubblicata in S. Beckett, *Innes sun modo ancora*, traduzione e cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2008, e ripresa in Idem, *Racconti e prose brevi*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2010.

<sup>36</sup> Per una prospettiva recente, estesa fino al progetto in corso di TeatrArteria, cui Kounellis ha ancora una volta contribuito con il suo muro di coltelli, cfr. F. Perrelli, *Una nota su Carlo Quartucci e Carla Tatò*; D. Orecchia, *Fra ieri e oggi. Appunti per un discorso interrotto*, e il dossier *Edificio scenico "Sueña Quijano"*, in "Il castello di Elsinore", n. 61, XXIII, 2010, pp. 81-84, 85-106, 119-140, anche in "Turin D@ms Review", n. 32, gennaio 2010. Un archivio di immagini relative al rapporto tra Kounellis e il teatro è stato pubblicato nel numero inaugurale della nuova serie di "alfabeta" (luglio-agosto 2010).

<sup>37</sup> Cfr. E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel Camion*, cit.

<sup>38</sup> Cfr. *Rosenfest. Concerto per arti*, a cura di C. Quartucci, La Zattera di Babele, Roma 1986.

<sup>39</sup> Cfr. *Aria. Opera-Suite. documenta 7*, a cura di R. Fuchs, Dierichs, Kassel 1982.

<sup>40</sup> G. Paolini, *"Platea" è il tentativo...*, in *Giulio Paolini. Images/Index*, a cura di Id., catalogo della mostra, Nouveau Musée, Lyon 1984, pp. 142-143 (cit. p. 143). Per la bibliografia completa relativa a *Platea* cfr. la scheda di M. Disch nella sezione *Scenografie* in [www.fondazione.paolini.it](http://www.fondazione.paolini.it).