

NICHOLAS CULLINAN

TOWARDS A POOR THEATER

Giulio Paolini's Scenographies in the 1970s

Prior to his involvement as a set designer for both television and theater—which arguably resulted in informing works such as his gathering together of an ensemble of thirty-two music stands displaying images of famous actors playing historical characters in *Apoteosi di Omero* (Apotheosis of Homer) of 1970–71 [ill. p. 665]—Giulio Paolini's interest in the phenomenology that foregrounds much of his later work began in the 1960s.¹ These include a series of investigations on

1. Giulio Paolini worked with Rai on several occasions, the first being the sets for *La fantastica storia di Don Chisciotte della Manca e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti con Ronzinante e l'Asino, animali veri* (The Fantastic Story of Don Quixote of La Mancha and his groom Sancho Panza, invented by Cervantes, reconstructed and performed in a television studio by a company of actors and musicians with Rocinante and the Donkey, as real animals) by Roberto Lerici, 1970.

paintings by artists such as Lorenzo Lotto, Diego Velázquez, Nicolas Poussin and Jean-Auguste-Dominique Ingres that use photographic reproductions to establish a *mise en abyme* of the viewer's gaze, and, by extension, that of the artist. For example, in 1967, Paolini made *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (Young Man Looking at Lorenzo Lotto), a 1:1 scale photographic inversion of Lotto's painting *Portrait of a Youth* of 1505, now in the Galleria degli Uffizi, Florence, in which the spatial, temporal and relational aspects of the original portrait painting are reversed simply by the title Paolini gives to his work. Now, in Paolini's version, the gaze no longer belongs to the artist (Lotto) painting the anonymous sitter (the youth), but vice versa. Paolini, who was twenty-seven when he made this work, was perhaps also invoking himself as the young man regarding Lotto in the new title ascribed to the image, and in the process collapsing time between when this exchange of gazes first produced the painting (1505), when Paolini's scrutiny of it produced a new work (1967), and of course, when the viewer looks at the work now. As Paolini commented on this work: "I wanted to restore the moment in which Lotto executed the painting, and transform, for a

It was directed by Carlo Quartucci, with music by Giorgio Gaslini. Rai aired the first of five episodes on April 10, 1970, and in 1971 Paolini was awarded the Telecamera d'oro (Golden Camera) for the set designs for this play. In 1970 he also collaborated on *Alessandro nelle Indie* (Alexander in the Indies) by Pietro Metastasio, directed by Vittorio Sermonti, produced by Rai, while further collaborations on Rai productions with Carlo Quartucci were the sets and costumes for *Finestra* (Window) by Massimo Bontempelli, 1971, and *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in "Casa di bambola" di Ibsen* (Nora Helmer's Last Show in "A Doll's House" by Ibsen) by Roberto Lerici and Carlo Quartucci, 1977–78 (broadcast in 1980), with music by Giovanna Marini.

moment, everyone who looks at the photographic reproduction into Lorenzo Lotto."² Furthermore, Paolini commented on this collapse of the roles: "I change my identity: from being a person in the guise of a painter, I become an author in the guise of a viewer."³ This reversal of gazes recalls the work of Paolini's fellow Arte Povera artist Giuseppe Penone, and his photographic documentation of his action *To Reverse One's Eyes* of 1970, consisting of wearing mirrored contact lenses to invert the scopic relationship by rendering himself blind and offering the viewer his sight instead, effectively turning his own eyes—of which a commonplace description is the "windows of the soul"—into mirrors instead. This consideration of spectatorship is completed by Paolini's pendant to *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, titled *Controfigura (critica del punto di vista)* (Stand-in: A Critique of the Viewpoint) of 1981, which uses photomontage to replace the eyes of the sitter in Lotto's portrait with the artist's own, so that the author of the artwork is now scrutinizing himself.

Even prior to *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, which I would argue is something of a breakthrough in Paolini's practice, he had already produced a series of works in the first half of the 1960s that examined both the obverse and reverse, recto and verso of a given painting or tableau, as part of a continuing examination of the relationship be-

2. Giulio Paolini in *Idem* (Turin: Giulio Einaudi, 1975), p. 29, quoted in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera* (London/New York: Phaidon, 1999), p. 133.

3. See Giulio Paolini: *To Be or Not to Be*, exh. cat., Whitechapel Art Gallery, London, July 19–September 14, 2014 (London: Whitechapel Art Gallery, 2014), p. 110.

tween painting and photographic reproductions, and of the support and stretcher of a painting as the subject of the work itself. This was part of a broader questioning of painting that was taking place in Italy and elsewhere in the early 1960s, not unlike Lucio Fontana's series of slashed canvases that opened up the picture plane and imparted a sculptural depth to an otherwise flat, planar surface or image.⁴ These include *E* of 1963, which consists of a photographic color reproduction of Bronzino's portrait of Eleanor of Toledo (1556) mounted on a Masonite panel with a collage on the reverse of a grid with the letter "E" drawn in.

Around 1967–68, however, Paolini began a series of works based on black and white photographic reproductions of old master paintings, of which *Young Man Looking at Lorenzo Lotto* was the first to question spectatorship and phenomenology, as well of course as the idea of "authorship," a concept that was then being questioned from a literary and post-structuralist perspective by Roland Barthes' essay "The Death of the Author," first published in *Aspen 5+6* in 1967, and continued and challenged by Michel Foucault in his text of 1969, "What Is an Author?"⁵ While there isn't scope in this essay to rehearse their two well-known respective arguments and positions, their concurrence with Paolini's grappling with similar philosophical questions and issues in the realm of the

4. For more on this subject, see *Recto/Verso*, exh. cat., Fondazione Prada, Milan, December 3, 2015–February 14, 2016 (Milan: Fondazione Prada, 2015).

5. Roland Barthes, "The Death of the Author," trans. Richard Howard, in *Aspen 5+6*, Brian O'Doherty (ed.), special issue on Minimalism, 1967. "What Is an Author?" was a lecture on literary theory given by Michel Foucault at the Collège de France on February 22, 1969.

visual arts, both old and new, is noteworthy. For example, here we should mention Paolini's *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* (The Last Painting by Diego Velázquez) of 1968, which examines a detail (now reversed and enlarged) of the reflection of King Philip IV and Queen Mariana of Spain in the mirror in the background of the painting of Velázquez' *Las Meninas* of 1656 as they sit for the painter, so we see them from his point of view. Paolini made this work the year after Michel Foucault's book *Les mots and les choses* (*The Order of Things*) of 1966 was published in Italian in 1967, which analyzed taxonomies and classifications of knowledge and contained an essay on Velázquez' *Las Meninas*.⁶

Paolini's *L'invenzione di Ingres* (The Invention of Ingres) of 1968 conflates and superimposes Raphael's *Self-Portrait* of 1504–06 with Ingres's *Self-Portrait* of Raphael of 1824, a visual and historical palimpsest which foregrounds (quite literally) the idea of copying and reproduction: here, the conflation of a copy (by Ingres) of an original (by Raphael) creates a third, and entirely original work (by Paolini). In terms of Paolini's analysis and dissection of the auratic presence of the original through photographic reproduction, we should remember that Walter Benjamin's essay *The Work of Art in the Era of its Mechanical Reproducibility* was translated into Italian and published in 1966.

Paolini's *Lo Studio* of 1968, like his *Last Painting by Diego Velázquez* from the same year, reproduces the detail of the painter (probably a self-portrait) in the center of Johannes

6. Originally published as *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966).

Vermeer's *The Art of Painting* (Kunsthistorisches Museum, Vienna) of 1665–68—also known variously as *The Allegory of Painting* or *Painter in his Studio*—doing just that, beginning to paint the female figure we see in the background of the studio in the painting, thus creating another *mise en abyme*, one that now analyses the relationship between painting and photography. A similar comparison to the one in Vermeer's painting was provided by Italo Calvino's perceptive and eloquent text on Paolini written in 1975, called *La Squadratura*, or "The Framing Up." As Calvino comments: "The works exhibited by the painter are not strictly paintings: they are moments in the relationship between whoever makes the painting, whoever looks at the painting and that material object which is the painting."⁷

Paolini's *Autoritratto* (Self-Portrait) of 1968 superimposes a 1:1 photographic reproduction of Poussin's self-portrait of 1650 onto another reproduction of the same self-portrait. As Paolini commented on this work: "It is futile and vain to invent something of one's own [...] if it can be discovered in the past." Compare this point of view to Donald Judd, who in a 1966 interview, published in 1968 (the same year as Paolini's work), declared that he was "totally uninterested in European art" and that it was "over": "We recognize that the world is ninety percent chance and accident. Earlier painting was saying that there's more order in the scheme of things than we admit now, like Poussin saying order underlines nature. Poussin's order is anthropomorphic. Now there are no preconceived notions."⁸

7. Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, cit., p. 260.

8. *Ivi*, p. 156.

Ingres's *Apotheosis of Homer* of 1827, now in the Louvre, is the reference for Paolini's installation of 1970–71, whose main components are a typescript with a list of forty-five characters from the news and history played by theatrical or film actors, with a commentary by the artist written in Italian, French and English, and thirty-two photographs (two of which in color) of some of the figures/actors cited.⁹ As Paolini puts it, "*Apotheosis of Homer* is a tribute to Ingres's painting, but it overturns the work's substance. Ingres depicted an assembly of historical figures in an allegorical scene. Here, according to the same screenplay, I have chosen every historical period, with characters interpreted by modern actors: Socrates, Leonardo, Alexander the Great, Rimbaud, in their theatrical or cinematographic representations. In order to underscore the discordance between the times, places and stories, the music stands (which invite us to become further interpreters) are neither univocal nor unidirectional: they are arranged without a center, without a particular point of reference."¹⁰

All of these works by Paolini must be set into the broader artistic and cultural context and developments in Italy in the 1960s and 1970s. *Arte Povera*, the group with which

9. A full description of the work is available on the artist's website (www.fondazionepaolini.org), which includes the fact that until the spring of 1972 the work was presented with its elements collected in an album and/or arranged on a table, whereas from May 1972 Paolini invested the installation with a theatrical nature that has remained the usual set-up for the work (the number of music stands and the use of the recording both depend on the exhibition itself).

10. Paolini interviewed by Arianna Di Genova, "Citazioni d'artista," in *Il Manifesto*, March 10, 1996.

he was affiliated, arose from the lively relationship between both collaborative and competing cities whose rivalry stretches back to the Renaissance and beyond. These urban centers were not those of the Papal States of Rome, the Republic of Venice or the princely city-state of Florence, but the automobile capital of the country—Turin (or “Fiat-ville” and “Fiat-nam” as it was variously known in the 1960s and 1970s), Milan, the epicenter of the *miracolo italiano*, and “Hollywood on the Tiber,” as Rome was often referred to in this period. Whereas the less cinematic city of Milan remained, along with Turin, the main artistic center in Italy with strong links to Paris, Rome on the other hand attracted American émigré artists, amongst them Robert Rauschenberg, Richard Serra, Robert Smithson and Cy Twombly, perhaps lured by lurid images of Cinecittà, such as those in Federico Fellini’s film *La Dolce Vita* of 1960 (deconstructed posters for which would subsequently be lacerated by Mimmo Rotella).¹¹ This was also very much a two-way dialogue—

11. For more on the Rome–New York axis, see Germano Celant (ed.), *Roma–New York, 1948–1964* (New York: Murray and Isabella Rayburn Foundation, 1993). Mimmo Rotella’s collages of Cinecittà posters were featured in “The Art of Assemblage” exhibition at the Museum of Modern Art in New York in 1961, which attempted to reconcile American artists with their European contemporaries under the unifying theme of the utilization of everyday materials, and again at the “New Realists” exhibition at the Sidney Janis Gallery in New York in 1962. See *Mimmo Rotella: Retrospective* (Nice: Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, 1999), p. 137. See also William Seitz, *The Art of Assemblage* (New York: The Museum of Modern Art, 1961). Lastly, the lure of cinematic images of Rome is nodded to in Jean-Luc Godard’s seminal Nouvelle Vague film of 1960, *A Bout de Souffle* (*Breathless*), in which Jean-Paul Belmondo tries to entice Jean Seberg away to Rome, simply referred to as “Cinecittà.”

for example, 1964 also saw the release of Sergio Leone’s “spaghetti Western” *Per un pugno di dollari* (*A Fistful of Dollars*). Hijacking this innately American genre, which had been banned under Mussolini but which flooded into Italy after the end of the Second World War, Leone turned his experience making “sword and sandals” films for American directors at Cinecittà in Rome into a guerrilla tactic of filmmaking, which appropriated and then exported back a distinctly Italian take on a very central strand of American identity.¹²

If the northern cities of Milan and Turin exemplified the industry propelling the Italian economic miracle, Rome was a city of spectacle.¹³ The 1950s in Rome drew international figures like Twombly, Rauschenberg and the curator James Johnson Sweeney, who would go on to promote Burri in America.¹⁴ Twombly’s arrival in the Eternal City was soon followed by visits from figures such as the Sonnabends, Willem de Kooning, Franz Kline and Mark Rothko. The burgeoning American expatriate community in Rome during the 1950s was perhaps enticed by Hollywood romances such as *Roman Holiday* (1953), which immortalized the Eternal City for an international audience.¹⁵

12. Christopher Frayling, *Once Upon A Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone* (New York: Harry N. Abrams, 2005).

13. See Maurizio Fagiolo dell’Arco, Claudia Terenzi (eds.), *Roma 1948–1959: Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* (Rome: Palazzo delle Esposizioni, 2002).

14. See Germano Celant (ed.), *op. cit.*

15. *Roman Holiday* was filmed on location and at the Cinecittà studios in Rome and released in August 1953. The film starred Gregory Peck and Audrey Hepburn, who won the Academy Award in 1954 for Best Actress.

The Piazza del Popolo group, active in Rome during the 1960s, was also a crucial precursor to Arte Povera, which explored the implications of a return to figuration after the Informale.¹⁶ The presence of the Rai television studios, which had been broadcasting since 1955, and Cinecittà, where both Michelangelo Antonioni and Federico Fellini created modern parables of life in the capital and where American studios came to “Hollywood on the Tiber” to recreate ancient Rome, cast a shadow on painting in Rome during the 1960s, giving the art scene a closer link to this “society of the spectacle.” Based around the twin focuses of Plinio De Martiis’s Galleria La Tartaruga, and the traditional meeting point for left-wing intellectuals, Caffé Rosati, both situated in Piazza del Popolo, those affiliated with the Piazza del Popolo group included Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardi, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Fabio Mauri, Mimmo Rotella, Pino Pascali, Mario Schifano, Cesare Tacchi and Giuseppe Uncini. Although marked by a new optimism engendered by the *miracolo italiano* of the late 1950s and early 1960s, the escalating anti-Americanism caused by such events as the Vietnam War can also be detected in the works of the group. As Carolyn Christov-Bakargiev observes: “Parallel to the rise of an ideology of austere morality and interest in collectivism, supported by the political left, Italy had decisively entered into the Western sphere, with rapid growth in consumerism and,

16. See Andrea Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo* (Florence: Maschietto Editore, 2004).

by the end of the 1950s, television, glossy magazines, Hollywood, and other media shaping public consciousness.”¹⁷

As Arte Povera emerged as the dominant tendency in the late 1960s, allusions to impoverishment and asceticism, which were so critical to Germano Celant’s characterizing of the emerging tendency in 1967, were echoed by Paolini’s comments in an interview with Carla Lonzi published in the periodical *Collage* in May 1967, in which he sought to pursue a “thought-out and manifest impoverishing” through his work and called for the necessity of “poverty” in art.¹⁸ Earlier that year, in February 1967, Ludwik Flaszen, co-founder of the Teatr Laboratorium of Wrocław, delivered the lecture “After the Avant-Garde” at the Congress of Young Writers in Paris, which illustrated the ideological principles of Jerzy Grotowski’s manifesto *Towards a Poor Theater*.¹⁹ Grotowski’s manifesto was translated into Italian and published as “Verso un teatro povero” in the first issue of the journal *Teatro* in September 1967, one month before Celant would draw upon the term for his exhibition at Genoa’s Galleria La Bertesca, “Arte Povera e Im-spazio.”²⁰

This theatrical element present in Arte Povera was therefore derived from developments in contemporary theater,

17. Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art before Arte Povera,” in *Zero to Infinity: Arte Povera 1962–1972*, exh. cat., Tate Modern, London, May 31–August 19, 2001 (London/Minneapolis: Tate Modern/Walker Art Center 2001) pp. 21–39: 33.

18. Carla Lonzi, “Giulio Paolini,” in *Collage*, no. 7, May 1967, pp. 47–49.

19. See Giovanni Lista, *Arte Povera* (Milan: 5 Continents, 2006), p. 106.

20. Jerzy Grotowski, “Verso un teatro povero,” trans. Giulia Fadini, with comments and testimonies by Ludwik Flaszen, Michael Kustov and Roger Planchon in *Teatro*, no. 1, spring/summer 1967, pp. 16–24.

stemming from Antonin Artaud's "Theater of Cruelty," made manifest by Judith Malina and Julian Beck's "Living Theater" (who were active in Italy during this time and whom Celant recalls seeing in Genoa in 1963; they were also influential on Pasolini) and of course, Grotowsky's "Poor Theater."²¹ Celant's adoption of the term *Arte Povera* drew explicitly on Grotowsky's concept, who staged many of his early performances in Italy in the 1960s, and settled permanently there in 1970. Grotowsky sought to impoverish theater by returning it to its original role as a cathartic and collective experience. As he said in 1965, "Theater must admit its limits. If it cannot be richer than film, then let it be poorer. If it cannot be as lavish as television, than let it be ascetic. If it cannot create an attraction on a technical level, then let it give up all artificial technique. All that is then left is a 'holy' actor in a poor theater."²² Celant's essay for the exhibition "Arte Povera—Im spazio" in September 1967 showed his debt to Grotowsky's aesthetic in his conceptualization of *Arte Povera*: "What has happened [...] the commonplace has entered the sphere of art. The insignificant has begun to exist—indeed, it has imposed itself. Physical presence and behavior have become art [...] Cinema, theater and the visual arts assert their authority as anti-presence [...] They eliminate from their inquiry all which may seem

21. See Germano Celant, *Arte Povera* (Milan: Electa, [1969] 1985), p. 22.

22. Jerzy Grotowsky, "The Theater's New Testament," in *Towards a Poor Theater* (Holstebro: Grotowsky and Odin Theatrets Forlag, 1968), pp. 32–33, 41–42. First published in Italian in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto* (Padua: Marsilio, 1965). See also Jerzy Grotowsky, *Per un teatro povero* (Rome: Bulzoni, 1970), cited in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, cit., p. 25.

mimetic reflection and representation or linguistic custom in order to attain a new kind of art, which, to borrow from the theater of Grotowsky, one may call 'poor.'"²³

Parallel to this were the films of Pier Paolo Pasolini, which provided a supposedly sacrilegious reinterpretation of *Il vangelo secondo Matteo* (*The Gospel According to Matthew*) in 1964, a contemporary take on the life of Saint Francis in *Uccellacci e uccellini* (*The Hawks and the Sparrows*) of 1966, a parody of bourgeois religious values in *Teorema* (*Theorem*) in 1968, and finally Marxist retellings of medieval tales, like Boccaccio's *Il Decameron* (*The Decameron*) of 1971, *I racconti di Canterbury* (*The Canterbury Tales*) from 1972, and lastly, *Il fiore delle Mille e una notte* (*Arabian Nights*) from 1974. Add to this the satirical mystery plays of Dario Fo, such as *Mistero buffo* (*The Comic Mysteries*) of 1969, which used this medieval form to deliver a harsh and very contemporary social critique of Italy, and the renunciation of capitalism for an idealized and ascetic medieval purity manifested itself both within and without *Arte Povera*.²⁴

23. Germano Celant, *Arte povera Im spazio* (Genoa: La Bertesca, 1967), cited in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, cit., pp. 220–221.

24. At the same time as *Arte Povera*'s engagement with medieval themes, the political playwright Dario Fo was adopting characters from the *Commedia dell'Arte* tradition, such as *Arlecchino* and the *giullare*, to find figures from the past with which to engage with the political present. For more on this see Joseph Farrell, "Dario Fo: Zanni and Giullare," in Christopher Cairns (ed.), *The Commedia dell'arte: From the Renaissance to Dario Fo* (Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1988), pp. 315–28, esp. p. 317. As Tony Mitchell writes: "A common misconception is that the theatrical traditions of farce and comedy in Fo's theater stem from the *commedia dell'arte*, but the *giullari* are essentially *precommedia*, the

Parallel to this were initiatives like the Deposito d'Arte Presente (Deposit of Current Art, or DDP), founded in Turin in 1967 by the collector Marcello Levi along with Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto and the gallerist Gian Enzo Sperone.²⁵ Located in an old factory, the DDP became an important place for many of the Arte Povera artists to meet and exhibit and was a lively venue for discussions and performances. It was here, in November 1968, that Pasolini was invited by the Teatro Stabile to premier his new play *Orgia* (*Orgy*), with a stage set designed by the artist Mario Ceroli, testifying to the interdisciplinary and reciprocal relationship between art, cinema and theater during this time.²⁶ And again it was Teatro Stabile that produced plays with set designs and costumes by Paolini, such as *Bruto II* by Vittorio Alfieri (1969) and *Atene Anno Zero* by Francesco Della Corte (1970).²⁷

popular, unofficial mouthpieces of the peasant population, while the performers of the *commedia* are regarded by Fo as the professional 'court jesters' officially recognized by the ruling class." Tony Mitchell, *Dario Fo, People's Court Jester* (London: Methuen, 1984), pp. 11–12.

25. See Robert Lumley's enlightening essay, "Arte Povera in Turin: The Intriguing Case of the Deposito d'Arte Presente," in *Marcello Levi: Portrait of a Collector. From Futurism to Arte Povera* (London: Estorick Collection of Modern Italian Art, 2005), pp. 89–107.

26. However, the artists of the DDP, feeling they had not been consulted about this event and practically evicted for it, retaliated by locking Pasolini in a room. After this event, many of them decided not to reinstall their works and the DDP closed shortly afterwards. *Ivi*, p. 100.

27. *Bruto II* (*Brutus II*) was directed by Gualtiero Rizzi and produced by the Teatro Stabile, Turin; the first performances took place in Turin, Teatro Gobetti, March 13, 14 and 16, 1969. *Atene Anno Zero* (*Athens Year Zero*), two acts adapted from Attic texts from the 4th century BC, directed by Renzo Giovampietro, music by Mikis Theodorakis, costumes by Giulio Paolini in collaboration with Angelo

Some of these interdisciplinary discussions can be traced back to the early 1950s, and the then dominant Italian cinematic style of *neo-realismo*, as developed in Roberto Rossellini's desolate *Roma, Città Aperta* (*Rome: Open City*) of 1945, Vittorio De Sica's harsh *Ladri di biciclette* (*Bicycle Thieves*) of 1948, and Luchino Visconti's *La terra trema* (*The Earth Trembles*), from the same year, which used a cast of villagers and fishermen from a Sicilian coastal town, speaking in native dialect with a distinctly Marxian overtone, was beginning to feel untrendy.²⁸ As Italy gradually emerged from the devastation of World War II, filmmakers like Roberto Rossellini instead turned their attention to questions of the psychology of modern life in postwar Italy and questions of history. As Rossellini commented in 1954, "You can't go on making films about heroism among the rubble forever."²⁹

Despite its engagement with the natural world, Arte Povera often had similar degrees of remove and artificiality as cinema from the 1960s and 1970s and had a dialectical relationship with the sort of Realism (with an emphatic capital "R") sponsored by the Italian Communist Party (Partito Comunista Italiano, or PCI) and exemplified by

Delle Piane, produced by the Teatro Stabile, Turin. In the same years, Paolini also collaborated with the Teatro Regio in Turin and Teatro Comunale dell'Opera in Genoa. For a complete list of Paolini's set designs, see Fondazione Giulio and Anna Paolini's website.

28. For more on this, see Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Continuum, 1983).

29. Maurice Scherer and François Truffaut, "Interview with Roberto Rossellini," in *Film Culture* 1 (1955), p. 12; originally published in *Cahiers du Cinema*, no. 37, 1954.

the paintings of Renato Guttuso.³⁰ Piero Gilardi may have made works aping riverbeds and plant forms, but they are always made of polystyrene; while Pino Pascali's irrigation channels were made from steel containers replete with artificially dyed water. A similar aesthetic is felt in Fellini's *Casanova* (1976), with its deliberate mannerism, where the water in the Venetian lagoon is substituted by a shaken plastic sheet as a riposte to the real landscapes of the Neo-Realists. The important exhibition held at L'Attico gallery in Rome in 1967, "Fuoco, Immagine, Acqua, Terra" (Fire, Image, Water, Earth), included works by Pascali and Kounellis that focused on materiality and the theatrical potential of the object.³¹ Kounellis exhibited *Senza titolo (Margherita di fuoco)* (Untitled [Daisy of Fire]), which saw a propane flame bellowing dramatically from a metal flower, while Pascali showed his *Pozzanghere* (Puddles) which employed water in shallow plastic containers and *Un metro cubo di terra* and *Due metri cubo di terra* (One Cubic Meter of Earth, and Two Cubic Meters of Earth), all of 1967, exploring the overlap between nature and artifice.

Michael Fried's dismissal of Minimalism's manipulative "stage presence" in his 1967 essay "Art and Objecthood" is well-known, but the inherently performative aspect of some post-minimalist sculpture such as Arte Povera is

30. Agnès van der Plaesten, *La Politique culturelle et artistique du PCI. Les arts plastiques, 1956-1973* (Florence: Doctorat de l'Institut Universitaire Européen, 1992). See also Lara Pucci, *Picturing the Worker: Guttuso, Visconti, De Santis and the Partito Comunista Italiano, c. 1944-1953*, Ph.D. thesis (London: Courtauld Institute of Art, 2007).

31. This was discussed in conversation with Fabio Sargentini, Rome, December 22, 2005. See also *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* (Rome: Galleria L'Attico, 1967).

less discussed.³² Consider the careful staging of Richard Serra's precarious *Props* series of iron slabs (1968-) and Giovanni Anselmo's *Torsione*, also of 1968, where a length of material is wrapped around an iron bar repeatedly, its folds so compressed and violent that it threatens to unravel at any moment. These works represent a battle against opposing forces, such as gravity and weight, movement and stasis.³³ Much post-minimalist sculpture gains agency and its potentive power through its static yet implicit threat to uncoil or fall apart before the viewer. This radical rethinking of the *tableau vivant*, with work that accrues significance through the promise of being reanimated in a perpetual theater of deferred possibility, could fruitfully be related to Giorgio Agamben's formulation of potentiality.³⁴ Arte Povera's theatricality of impoverishment is manifested by the fact that both Pascali and Kounellis

32. See Michael Fried, "Art and Objecthood," republished in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1968), pp. 116-147. Originally published in *Artforum*, vol. V, no. 10, June 1967, pp. 12-23.

33. However, as Benjamin Buchloh has observed, "What distinguishes Anselmo's work from that of his American peers [...] is first of all the choice of materials that articulate an extreme opposition of texture and tactility (i.e. fabric and steel). But it is also an opposition of temporalities, since the display of the fabric's intense torsion inevitably reminds the viewer of the history of Italian Baroque sculpture. At the same time the foregrounding of these forces makes the viewer recognize the conditions and materials that actually govern sculptural production in an age of industrial technology and scientific knowledge." Buchloh, in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism: 1945 To The Present* (London and New York: Thames and Hudson, 2004), pp. 512-513.

34. See Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, edited and translated by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press), 1999.

were taught by the artist and stage designer Toti Scialoja as evidenced by works such as Pascali's *Teatrino (Little Theater)* of 1964, Kounellis' subsequent work as a stage designer, along with Fabro and Paolini, and Pistoletto's radical street theater collective Lo Zoo. All of these artists sought to present, rather than represent, reality instead of realism, with the heavy freight of ideological and political baggage those concepts carried in postwar Italy. Not everyone sought to subscribe to this pauperist position, however. In 1960, the landmark first Italian industrial documentary was released. Directed by the emphatically communist filmmaker Joris Ivens, and assisted by Paolo Taviani, Valentino Orsini, and Tinto Brass, *L'Italia non è un paese povero (Italy Is Not a Poor Country)*, was commissioned by ENI (the Italian State Oil and Gas Company) and featured striking juxtapositions of images of modern and industrialized Italy emblemized by an oil refinery, Venetian children playing in the streets, and Lucanian peasants working in the fields.

Celant's framing of Arte Povera drew its political references not from the rhetoric of General Giáp and the ideas of Marshall McLuhan and Herbert Marcuse.³⁵ Contemporaneous with Celant's *Notes for a Guerrilla War* was Umberto Eco's essay *Per una guerriglia semiologica* ("Towards a Semiological Guerrilla Warfare"), given as a conference paper in 1967 and published the following year, which also invoked the theories recently popularized by the

35. Marcuse's *Eros and Civilisation* (London: Vintage Books, 1955) was translated and published as *Eros e civiltà*, trans. Lorenzo Bassi (Turin: Einaudi, 1964).

translation and publication the previous year of Marshall McLuhan's *Understanding Media* in Italy as *La comunicazione di massa*.³⁶ Like Celant, Eco also explored the revolutionary potential of a new society of the spectacle, under the homogeneous auspices of mass media, but polarized, rather than unified, by its geographical and economic schism: "In countries like Italy, where the TV message is developed by a centralized industrial Source and reaches simultaneously a northern industrial city and a remote rural village of the South, social settings divided by centuries of history, this phenomenon occurs daily."³⁷ Eco continued: "For a Milanese bank clerk a TV ad for a refrigerator represents a stimulus to buy, but for an unemployed peasant in Calabria the same image means the confirmation of a world of prosperity that doesn't belong to him and that he must conquer. This is why I believe TV advertising in depressed countries acts as a revolutionary message."³⁸ Umberto Eco's closing remarks revealed a certain optimism about the potential for social chance in "non-industrial forms of communication" to challenge this hegemony of the industrial and technological society as sowing the seeds of a future "communications guerrilla warfare."³⁹

36. Marshall McLuhan, *La comunicazione di massa*, trans. Giovanna Bettini (Florence: La Nuova Italia, 1966).

37. Umberto Eco, "Per una guerriglia semiologica," in *La Struttura assente* (Milan: Bompiani, 1968). Translated as "Towards A Semiological Guerrilla Warfare," in *Travels in Hyperreality*, trans. William Weaver (London/San Diego: Harcourt Brace, 1986), p. 140.

38. *Ivi*, p. 141.

39. *Ivi*, p. 143.

In 1973, Ettore Scola made a film called *Treviso-Torino: Viaggio nel Fiat-nam* (*Treviso-Turin: Voyage in Fiatnam*). Scola's low-budget feature—part drama, part documentary, and funded by Unitelefilm (the PCI's film collective)—followed the struggles of a migrant southern Italian laborer who relocates to Turin to work on the Fiat production line.⁴⁰ The plot and geographical journey of the film weren't new—indeed, by this time the trajectory of the protagonist was becoming a cliché after Visconti's similar *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco and His Brothers*, 1960)—and neither was the combination of narrative and newsreel footage, which Pasolini had done in his *Uccellacci e uccellini* (*The Hawks and the Sparrows*, 1966), intercutting his Marxist parable of the life of Saint Francis with documentary images of Palmiro Togliatti's funeral procession in Rome in 1964. What was striking about the film was the way it documented the transition from what had jokingly been referred to as “Fiat-ville” in the 1960s (as the Turin-based automobile company became the economic dynamo behind the *miracolo italiano*) to a city tinged with the apocalyptic imagery of Vietnam, as strikes and social dissent engulfed it. The film's title implied that Turin, the epicenter of Arte Povera, was now witnessing the conflation of the Italian car and the American war, as the political concerns of the Left in Italy became increasingly internalized and the focus shifted from the international implications of the Cold War to the national concern of a possible civil war during the “Anni di piombo,” or “Years of lead.”

40. For a review of the film, see Goffredo Fofi, “Qualche film,” *Quaderni Piacentini*, no. 50, July 1973, pp. 205–207.

NICHOLAS CULLINAN

PER UN TEATRO POVERO

Le scenografie di Giulio Paolini negli anni '70

L'interesse di Giulio Paolini a relazionarsi con opere d'arte del passato si manifestò in molti suoi lavori già a partire dagli anni '60, prima quindi del suo coinvolgimento come scenografo per il teatro e la televisione¹, collaborazioni

alla radice di opere come *Apoteosi di Omero* del 1970-71 (ill. p. 665), che comprendeva un gruppo di trentadue leggi con sopra esposte le immagini di attori famosi che interpretavano personaggi storici. Paolini eseguì una serie di ricer-

1. Paolini collaborò con la Rai in diverse occasioni, la prima delle quali per i materiali di scena di *La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia e del suo scudiero Sancio Panza*, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti con Ronzinante e l'Asino, animali veri di Roberto Lerici, del 1970, con la regia di Carlo Quartucci e le musiche di Giorgio Gaslini. Il 10 aprile 1970, la Rai trasmise il primo dei cinque episodi a livello nazionale e, nel 1971, Paolini fu premiato con la Telecamera d'oro per la scenografia. Sempre nel 1970, l'artista collaborò a *Alessandro nelle Indie* di Pietro Metastasio, diretto da Vittorio Sermoni e prodotto dalla Rai, e in seguito vi furono altre collaborazioni a produzioni Rai con Carlo Quartucci per i costumi e le scene di *Finestra* di Massimo Bontempelli, nel 1971, e di *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer* in "Casa di bambola" di Ibsen di Roberto Lerici e Carlo Quartucci, nel 1977-78 (andato in onda nel 1980), con le musiche di Giovanna Marini.

che su quadri di artisti come Lorenzo Lotto, Diego Velázquez, Nicolas Poussin e Jean-Auguste-Dominique Ingres, utilizzando riproduzioni fotografiche per stabilire una *mise en abyme* dello sguardo dell'osservatore, e, per estensione, di quello dell'artista. Per esempio, nel 1967, realizzò *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, un'inversione fotografica in scala uno a uno del dipinto di Lorenzo Lotto *Ritratto di giovane* del 1506 circa, oggi conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze, in cui gli aspetti spaziale, temporale e relazionale del ritratto originale vengono rovesciati semplicemente dal titolo che Paolini dà alla sua opera. Tuttavia, nella versione di Paolini, lo sguardo non appartiene più all'artista (Lotto) che dipinge l'anonimo modello (il giovane), ma è il contrario. Nel nuovo titolo attribuito all'immagine, Paolini – che all'epoca aveva ventisette anni – sta forse anche invocando se stesso come il giovane uomo che guarda Lotto, facendo contemporaneamente decadere il tempo trascorso fra il momento in cui questo scambio di sguardi ha prodotto per la prima volta il dipinto (1505), il momento in cui lo sguardo indagatore di Paolini ha creato una nuova opera (1967) e, naturalmente, il momento in cui l'osservatore guarda l'opera oggi. Come ha commentato l'artista stesso: "Mi piaceva [...] restaurare il momento in cui Lotto dipingeva questo quadro e

trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto".² Paolini commentò anche questa caduta dei ruoli: "[io] cambio identità: da spettatore travestito da pittore mi ritrovo autore travestito da spettatore".³ Questa inversione di sguardi ricorda l'opera dell'artista Giuseppe Penone, anche lui appartenente al gruppo dell'Arte Povera come Paolini, e la documentazione fotografica del suo *Rovesciare i propri occhi* del 1970, che consisteva nell'indossare lenti a contatto specchianti per invertire la relazione scopica rendendo se stesso cieco e offrendo invece la vista all'osservatore, trasformando così di fatto i propri occhi, comunemente ritenuti "finestre dell'anima", in specchi. Questa considerazione della spettatorialità è completata da Paolini in un'opera che fa da pendant al *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*: si tratta di *Contrafigura (critica del punto di vista)* del 1981, che usa il fotomontaggio per sostituire gli occhi del modello ritratto da Lotto con quelli dell'artista, in modo che adesso l'autore dell'opera sta osservando se stesso.

Ancor prima di *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, che a mio avviso rappresenta un punto di svolta nella sua pratica, Paolini aveva già prodotto a inizio anni '60 alcune opere in cui si esplorava il dritto e il rovescio, il verso e l'inverso di un certo dipinto o scena, nell'ambito

di un'indagine in corso sul rapporto tra pittura e riproduzioni fotografiche e sul supporto e telaio di un dipinto intesi come soggetto dell'opera stessa. Ciò s'inseriva a sua volta in una più ampia indagine sulla pittura che stava avvenendo, non solo in Italia, nei primi anni '60, per esempio con le tele tagliate di Lucio Fontana, che aprivano il piano pittorico e davano profondità scultorea a una superficie o a un'immagine altrimenti piatta.⁴ L'opera *E* di Paolini, del 1963, consiste in una riproduzione fotografica a colori del ritratto di Eleonora di Toledo eseguito dal Bronzino nel 1556, montata su un pannello di masonite e con un collage sul retro in cui la lettera *E* è inscritta all'interno di una trama.

Intorno al 1967-68, tuttavia, Paolini diede avvio a una serie di opere basate sulle riproduzioni fotografiche in bianco e nero di dipinti degli grandi maestri – tra queste, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* è la prima – in cui sono messe in discussione la spettatorialità e la fenomenologia, insieme ovviamente all'idea dell'"autorità" che era esaminata da una prospettiva letteraria e post-strutturalista nel saggio *La morte dell'autore*

di Roland Barthes, pubblicato per la prima volta su "Aspen 5+6" nel 1967, ma portata avanti e messa alla prova anche da Michel Foucault nel suo "Che cos'è un autore?" del 1969.⁵ Pur non potendo ripetere in questa sede le ben note posizioni dei due intellettuali francesi e i loro rispettivi argomenti, va comunque sottolineata la loro contemporaneità con l'approccio di Paolini e con questioni filosofiche e problemi simili emersi nel regno delle arti visive, sia nuove che vecchie. Per esempio, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* di Paolini, del 1968, prende in esame un particolare (ora rovesciato e ingrandito) dell'immagine riflessa nello specchio di re Filippo IV e regina, che erano ritratti sullo sfondo del dipinto di Velázquez *Las Meninas* del 1656 mentre sedevano come modelli per il pittore. In questo modo possiamo vederli dal suo punto di vista. Paolini realizzò quest'opera l'anno successivo alla pubblicazione in italiano del libro *Les Mots et les choses* di Michel Foucault del 1966, che analizzava le tassonomie e le classificazioni del sapere e comprendeva anche un saggio sulle *Meninas* di Velázquez.⁶

4. Per un approfondimento su questo tema, si veda *Recto/Verso*, catalogo della mostra (Fondazione Prada, Milano, 3 dicembre 2015–14 febbraio 2016), Fondazione Prada, Milano 2015.

5. Roland Barthes, "The Death of the Author", trad. Richard Howard, in "Aspen 5+6", Brian O'Doherty (a cura di), numero speciale sul Minimalismo, 1967; trad. it. "La morte dell'Autore", in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988. "Che cos'è un autore?" era una lezione sulla teoria letteraria tenuta da Michel Foucault al Collège de France il 22 febbraio del 1969.

6. Pubblicato originalmente come, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, trad. *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano 1967.

2. Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, p. 29.

3. Si veda Daniel F. Herrmann (a cura di), *Giulio Paolini: To Be or Not to Be*, catalogo della mostra (Whitechapel Art Gallery, Londra, 19 luglio–14 settembre 2014), Quodlibet, Macerata 2014, p. 110.

Nell'*Invenzione di Ingres*, del 1968, Paolini fonde e sovrappone l'*Autoritratto* di Raffaello del 1504-06 con l'*Autoritratto di Raffaello* realizzato da Ingres nel 1824, un palinsesto visivo e storico che mette in primo piano (quasi letteralmente) l'idea della copia e della riproduzione; qui, la fusione di una copia (Ingres) e di un originale (Raffaello) crea una terza opera interamente originale (Paolini). In termini di analisi e svisceramento della presenza auratica dell'originale attraverso la riproduzione fotografica, andrebbe anche ricordato che il saggio *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* (1936) di Walter Benjamin fu tradotto e pubblicato in italiano proprio in quel periodo, nel 1966.

Lo studio di Paolini, del 1968, al pari dell'*Ultimo quadro di Diego Velázquez* dello stesso anno, riproduce il particolare del pittore (probabilmente un autoritratto) che è al centro del dipinto di Johannes Vermeer, *Arte della pittura* del 1665-68 (conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, noto anche come *Allegoria della pittura* o *Pittore nel suo atelier*), e che sta iniziando a ritrarre la figura femminile visibile sullo sfondo dell'atelier. Così Paolini crea un'altra *mise en abyme*, che stavolta analizza il rapporto tra pittura e fotografia. Un paragone simile a quello nel dipinto di Vermeer è fornito dall'intuitivo ed eloquente testo di Italo Calvino su Paolini,

7. Italo Calvino, *La squadratura*, in Giulio Paolini, *Idem*, cit., p. VII.

8. Carolyn Christov-Bakargiev (a cura di), *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, p. 156.

La squadratura, del 1975. Come scrisse Calvino: "Le opere che espone il pittore non sono dei veri e propri quadri: sono momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro".⁷

Autoritratto di Paolini, del 1968, sovrappone un'altra riproduzione fotografica in scala uno a uno dell'autoritratto di Poussin del 1650 con un'altra riproduzione dello stesso autoritratto. Paolini stesso disse in merito a quest'opera: "è inutile e vano inventare qualcosa da sé [...] se possiamo scoprirlo nel passato". Donald Judd, in un'intervista del 1966 pubblicata nel 1968 (lo stesso anno in cui l'opera di Paolini dichiarava di essere "totalmente disinteressato all'arte europea" e che questa era "finita"), disse: "Riconosco che questo mondo è al novanta per cento caso e imprevisto. La pittura precedente diceva che c'è più ordine nello schema delle cose di quanto non ammettiamo oggi, come Poussin diceva che l'ordine è alla base della natura. L'ordine di Poussin è antropomorfo. Oggi invece non ci sono idee preconcrete".⁸

Apoteosi di Omero di Ingres, del 1827, oggi conservato al Louvre, è il punto di riferimento di Paolini per l'installazione del 1970-71 i cui principali componenti sono un dattiloscritto con una lista di quarantacinque personaggi dell'attualità e della storia interpretati da attori del cinema o del teatro, con un commento dell'artista scritto in italiano, francese e inglese, e trentadue fo-

tografie (tra cui due a colori) di alcuni tra i personaggi/attori citati.⁹ Per dirla con Paolini: "*Apoteosi di Omero* è un omaggio al quadro di Ingres, ma ne capovolge la sostanza. Ingres raffigurava un'assemblea di personaggi della storia in una scena allegorica. Qui, secondo la stessa sceneggiatura, ho scelto tutte le epoche, con i personaggi interpretati da attori della modernità: Socrate, Leonardo, Alessandro Magno, Rimbaud, nelle loro rappresentazioni teatrali o cinematografiche. Per sottolineare la discordanza dei tempi, dei luoghi e delle storie, i leggii (che ci invitano a diventare ulteriori interpreti) non hanno univocità né unidirezionalità, sono disposti senza un centro, senza un particolare punto di riferimento".¹⁰

Tutte queste opere di Paolini vanno collocate nel più ampio contesto artistico e culturale dell'Italia degli anni '60 e '70. Arte Povera, il gruppo del quale l'artista faceva parte, nacque dal vivace rapporto tra città in competizione e in collabora-

zione, la cui rivalità risaliva fino al Rinascimento e oltre. Non si trattava però dei centri urbani dello Stato Pontificio, della Repubblica di Venezia o della città-Stato di Firenze. Le città in questione erano Torino, capitale nazionale dell'automobile (o città della Fiat, o Fiat-nam, come viene variamente chiamata negli anni '60 e '70); Milano, epicentro del *miracolo italiano*; e Roma, la Hollywood sul Tevere, com'era spesso chiamata all'epoca. Nella poco cinematografica Milano, oltre che a Torino, gravitava il centro artistico principale dell'Italia, che aveva forti legami con Parigi. Roma, dal canto suo, attirava artisti emigrati americani quali Robert Rauschenberg, Richard Serra, Robert Smithson e Cy Twombly, forse attratti dalle sgargianti immagini di Cinecittà, come quelle di Federico Fellini nel film *La dolce vita* del 1960 (le cui locandine destrutturate e strappate sarebbero state poi usate da Mimmo Rotella).¹¹ Il dialogo, però, era reciproco. Nel 1964, per esempio, uscì sul grande scher-

9. Sul sito web dell'artista (www.fondazionepaolini.org) è disponibile una descrizione completa dell'opera. Fino alla primavera del 1972, fu presentata con i suoi elementi raccolti in un album e/o sistemati su un tavolo, mentre a partire dal maggio 1972 Paolini diede all'installazione una natura teatrale che da allora è rimasta la forma consueta di allestimento dell'opera (il numero di leggii e l'uso della registrazione dipendono entrambi dalle condizioni espositive).

10. Giulio Paolini intervistato da Arianna Di Genova, in "Il Manifesto", 10 marzo 1996.

11. Per saperne di più sull'asse Roma-New York, si veda Germano Celant e Anna Costantini (a cura di), *Roma-New York, 1948-1964*, Charta, Milano 1993. I collage di manifesti di Cinecittà realizzati da Mimmo Rotella furono esposti nella mostra "The Art of Assemblage" tenutasi al MoMA di New York nel 1961, che tentò di riconciliare gli artisti americani con i loro contemporanei europei sotto il tema unificatore dell'utilizzo di materiale quotidiano, e poi di nuovo nella mostra "New Realists" alla Sid-

mo lo *spaghetti western* di Sergio Leone *Per un pugno di dollari*. Appropriandosi del genere originario americano, che era stato vietato sotto Mussolini e che poi dilagò in Italia dopo la fine della Seconda guerra mondiale, Leone trasformò l'esperienza accumulata nel realizzare film di "spada e sandalo" al servizio di registi americani a Cinecittà (o la Hollywood sul Tevere, come fu poi chiamata) in una guerriglia tattica della cinematografia, che fece proprio e poi esportò un punto di vista nettamente italiano su un aspetto centralissimo dell'identità americana.¹²

Mentre le città settentrionali di Milano e Torino sono esempi dell'industria che dava impulso al miracolo economico italiano, Roma era una città di spettacolo.¹³ Gli anni '50 videro a Roma figure internazionali come Twombly, Rauschenberg e il curatore James Johnson Sweeney, che sarebbe poi andato

a promuovere Burri in America.¹⁴ L'arrivo di Twombly nella Città Eterna fu presto seguito da visite di personaggi come i Sonnabend, Willem de Kooning, Franz Kline e Mark Rothko. La fiorente comunità di espatrati americani negli anni '50 era stata forse attirata da storie d'amore hollywoodiane come *Vacanze romane* (1953), che immortalavano la Città Eterna per il pubblico internazionale.¹⁵

Il gruppo della Scuola di piazza del Popolo, attivo a Roma negli anni '60, fu anche un precursore fondamentale dell'Arte Povera, esplorando le implicazioni di un ritorno alla figurazione dopo l'arte informale.¹⁶ La presenza degli studi televisivi della Rai, che trasmetteva dal 1955, e di Cinecittà, dove Michelangelo Antonioni e Federico Fellini realizzarono moderne parabole di vita nella capitale e dove le case cinematografiche americane venivano per ricreare l'antica

ney Janis Gallery di New York nel 1962. Si veda Gilbert Perle (a cura di), *Mimmo Rotella: Retrospective*, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice 1999, p. 137. Si veda anche William Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York 1961. Infine, il fascino delle immagini cinematografiche di Roma è accennato nel film manifesto della Nouvelle Vague *Fino all'ultimo respiro* di Jean Luc Godard del 1960, dove il personaggio di Jean-Paul Belmondo cerca di convincere quello di Jean Seberg a fuggire con lui a Roma, chiamata semplicemente Cinecittà.

12. Christopher Frayling, *C'era una volta in Italia. Il cinema di Sergio Leone* (2005), Cineteca di Bologna, Bologna 2014.

13. Si veda Maurizio Fagiolo dell'Arco e Claudia Terenzi (a cura di), *Roma 1948-1959: Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Skira, Milano 2002.

14. Si veda Germano Celant e Anna Costantini (a cura di), *op. cit.*

15. *Vacanze romane* fu girato in parte in esterna e in parte negli studi di Cinecittà a Roma e uscì nell'agosto del 1953. Nel cast c'erano Gregory Peck e Audrey Hepburn, che vinse l'Oscar come migliore attrice nel 1954.

16. Si veda Andrea Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Maschietto Editore, Firenze 2004.

Roma, proiettano la loro ombra sulla pittura romana degli anni '60, stabilendo un legame più stretto tra la scena artistica e questa "società dello spettacolo". Ritrovandosi intorno a due punti focali, situati entrambi in piazza del Popolo – ovvero la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis e il Caffè Rosati, tradizionale ritrovo degli intellettuali di sinistra –, i protagonisti della Scuola di piazza del Popolo comprendevano tra le loro file: Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Jannis Kounellis, Sergio Lombardi, Francesco Lo Savio, Renato Mambro, Fabio Mauri, Mimmo Rotella, Pino Pascali, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Giuseppe Uncini. Pur essendo caratterizzato da un nuovo ottimismo derivante dal miracolo italiano di fine anni '50 e inizio anni '60, il crescente antiamericanismo causato da eventi come la guerra del Vietnam è riscontrabile nelle opere del gruppo. Come osserva Carolyn Christov-Bakargiev: "Parallelamente all'ascesa di un'ideologia di moralità austera e interesse per il collettivismo, supportata dalla sinistra politica, l'Italia era entrata in modo deciso nell'Occidente, con un rapido aumento del consumismo e con la tele-

visione, le riviste patinate, Hollywood, e altri media che, alla fine degli anni '50, plasmavano la coscienza pubblica".¹⁷

Quando l'Arte Povera emerse come tendenza dominante a fine anni '60, le allusioni all'impoverimento e all'ascetismo, fondamentali nella descrizione che ne fa Germano Celant nel 1967, riecheggiano nelle dichiarazioni di Paolini in un'intervista rilasciata a Carla Lonzi e pubblicata sul periodico *Collage* nel maggio 1967, secondo cui tramite la sua opera cercava di perseguire un "meditato e palese impoverimento" e di evocare il bisogno di "povertà" nell'arte.¹⁸ In precedenza, nel febbraio 1967, Ludwik Flaszen, co-fondatore del Teatr Laboratorium di Breslavia, aveva tenuto un intervento dal titolo *Dopo l'avanguardia* al Congresso dei Giovani Scrittori di Parigi, in cui aveva illustrato i principi ideologici del manifesto di Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*.¹⁹ Lo scritto di Grotowski fu tradotto in italiano e pubblicato sul primo numero della rivista *Teatro* nel settembre 1967, un mese prima che Celant vi attingesse per il titolo della sua mostra, *Arte Povera – Im spazio*, alla galleria La Bertesca di Genova.²⁰

17. Carolyn Christov-Bakargiev, *Thrust into the Whirlwind*, in Richard Flood e Frances Morris (a cura di), *Zero to Infinity. Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra, Tate Modern, Londra, 31 maggio-19 agosto, 2001), Tate Modern/Walker Art Center, Londra/Minneapolis 2001, pp. 21-39: 33.

18. Carla Lonzi, *Giulio Paolini*, in "Collage", n. 7, maggio 1967, pp. 47-49.

19. Si veda Giovanni Lista, *Arte Povera*, 5 Continents, Milano 2006, p. 106.

20. Jerzy Grotowski, *Verso un teatro povero*, con commenti e testimonianze di Ludwik Flaszen, Michael Kustov e Roger Planchon, in "Teatro", n. 1, primavera/estate 1967, pp. 16-24.

Questo elemento teatrale presente nell'Arte Povera derivava quindi dagli sviluppi nel teatro contemporaneo, originati a loro volta dal teatro della crudeltà di Antonin Artaud, messo in scena dal Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck (che furono attivi in Italia in quest'epoca, esercitando una certa influenza anche su Pasolini, e la cui performance è ricordata da Celant, che vi assistette a Genova nel 1963), e ovviamente dal Teatro Povero di Grotowski.²¹ L'adozione di Celant dell'espressione Arte Povera si rifà esplicitamente a Grotowski, che in Italia mise in scena molti suoi lavori negli anni '60 per poi stabilirvisi in modo permanente nel 1970. Grotowski cercava di impoverire il teatro restituendolo al suo ruolo originario di esperienza collettiva e catartica, come disse nel 1965: "Il teatro deve ammettere i suoi limiti. Se non può essere più ricco del cinema, che sia allora povero. Se non può essere prodigo come la televisione, che sia allora ascetico. Se non può costituire un'attrazione sul piano tecnico, che rinunci allora a qualsiasi tecnica esterna. Non ci rimane allora che un attore 'santo' in un teatro povero".²² Nel saggio scritto per la mostra "Arte Povera - Im

spazio" del settembre 1967, Celant si dichiarava debitore all'estetica di Grotowski per la propria concettualizzazione di Arte Povera: "Cosa sta succedendo? La banalità sale sul carro dell'arte. L'insignificante comincia a esistere, anzi si impone. La presenza fisica, il comportamento, nel loro essere ed esistere, sono arte. Il cinema, il teatro e le arti visive si pongono come antifunzione... Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica per approdare a un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski, ci piace chiamare 'povera'".²³

Parallelamente a tutto ciò, Pier Paolo Pasolini forniva con i suoi film una reinterpretazione apparentemente sacrilega del *Vangelo secondo Matteo* nel 1964, un approccio contemporaneo alla vita di san Francesco in *Uccellacci e uccellini* del 1966, una parodia dei valori religiosi borghesi in *Teorema* del 1968, e alcune riformulazioni marxiste di racconti medievali con *Il Decameron* boccalesco del 1971, *I racconti di Canterbury* del 1972 e *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974. Senza dimenticare poi le opere teatrali satiriche di Dario Fo, come *Mistero buffo*

21. Si veda Germano Celant, *Arte Povera*, Electa, Milano [1969] 1985, p. 22.

22. Jerzy Grotowski, *The Theatre's New Testament*, in *Id.*, *Towards a Poor Theatre*, Grotowsky and Odin Theatres Forlag, Holstebro 1968, pp. 32-33 e 41-42. Pubblicato per la prima volta in italiano in Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Padova 1965. Si veda anche Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 50.

23. Germano Celant, *Arte povera Im spazio*, Galleria La Bertesca, Genova 1967, citato in Germano Celant *et al.*, *Arte Povera in collezione*, Charta, Milano 2000, pp. 27-28.

del 1969, in cui si ricorreva a questa forma medievale per fornire una severa e molto contemporanea critica sociale dell'Italia. La rinuncia al capitalismo per una purezza medievale ascetica e idealizzata si manifesta sia all'interno che al di fuori dell'Arte Povera.²⁴

Il Deposito d'Arte Presente fu fondato a Torino nel 1967 dal collezionista Marcello Levi insieme a Piero Gilardi, a Michelangelo Pistoletto e al gallerista Gian Enzo Sperone.²⁵ Adibito in una fabbrica dismessa, il Deposito diventò un importante luogo di incontro ed esposi-

zione per molti artisti dell'Arte Povera, oltre che un vivace ritrovo per discussioni e performance. Proprio qui, nel novembre 1968, Pasolini fu invitato dal Teatro Stabile a tenere la prima della sua nuova opera teatrale *Orgia*, con le scenografie di Mario Ceroli, a testimonianza del rapporto reciproco e interdisciplinare tra arte, cinema e teatro di quegli anni.²⁶ E fu sempre il Teatro Stabile a mettere in scena opere con le scenografie e i costumi di Paolini, come *Bruto II* di Vittorio Alfieri, nel 1969, e *Atene Anno Zero* di Francesco Della Corte, nel 1970.²⁷

24. Contemporaneamente all'impegno dell'Arte Povera nei temi medievali, il drammaturgo politico Dario Fo adottò personaggi della tradizione della Commedia dell'arte, come Arlecchino e il giullare, ricorrendo a figure del passato con le quali dedicarsi alla politica del presente. Per saperne di più, si veda Joseph Farrell, "Dario Fo: Zanni and Giullare", in Christopher Cairns (a cura di), *The Commedia dell'arte: From the Renaissance to Dario Fo*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1988, pp. 315-328, in particolare p. 317. Come scrive Tony Mitchell: "È un comune malinteso che le tradizioni teatrali della farsa e della commedia nel teatro di Fo abbiano origine dalla Commedia dell'arte, ma i giullari sono essenzialmente pre-commedia, portavoce popolari e non ufficiali del popolo contadino, mentre i protagonisti della Commedia sono considerati da Fo come 'giullari di corte' professionisti riconosciuti ufficialmente dalla classe dirigente", in Tony Mitchell, *Dario Fo, People's Court Jester*, Methuen, London/New York 1984, pp. 11-12).

25. Si veda l'illuminante saggio di Robert Lumley, in Robert Lumley, Francesco Manacorda e Maria Centonze (a cura di), *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista. | Marcello Levi: Portrait of a Collector*, Hopefulmonster, Torino 2005, pp. 89-107.

26. Tuttavia, gli artisti del Deposito d'Arte Presente, non essendo stati consultati su questo evento e sentendosi praticamente sfrattati, si vendicarono chiudendo a chiave Pasolini in una stanza. In seguito a ciò, molti decisero di non reinstallare le proprie opere nel Deposito, che chiuse poco tempo dopo. Si veda Robert Lumley, *op. cit.*, p. 100.

27. *Bruto II* fu diretto da Gualtiero Rizzi e prodotto dal Teatro Stabile di Torino; la prima performance ebbe luogo al Teatro Gobetti di Torino, il 13, 14 e 16 marzo 1969. *Atene Anno Zero*, due atti adattati dai testi attici del IV secolo a.C., con la regia di Renzo Giovampietro, musiche di Mikis Theodorakis, costumi di Giulio Paolini in collaborazione con Angelo Delle Piane, prodotto dal Teatro Stabile di To-

Alcune di queste discussioni interdisciplinari possono essere fatte risalire ai primi anni '50, quando l'allora dominante stile cinematografico italiano del neo-realismo stava iniziando ad apparire superato, almeno per com'era stato espresso dal dolente *Roma, città aperta* di Roberto Rossellini del 1945, dal duro *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica del 1948, e da *La terra trema* di Luchino Visconti, dello stesso anno, nel quale era impiegato un cast di pescatori e abitanti di una cittadina costiera siciliana che parlava il dialetto locale, con un'implicazione nettamente marxista.²⁸ Mentre l'Italia emergeva a poco a poco dalla devastazione della Seconda guerra mondiale, registi come Roberto Rossellini rivolgevano la loro attenzione a questioni psicologiche della vita moderna del dopoguerra italiano e a questioni storiche. Come affermò Rossellini nel 1954: "Non puoi continuare a fare film sull'eroismo in mezzo alle macerie per sempre".²⁹

rino. Negli stessi anni, Paolini collaborò anche con il Teatro Regio di Torino e il Teatro Comunale dell'Opera di Genova. Per una lista completa delle scenografie di Paolini, si veda il sito web della Fondazione Giulio e Anna Paolini.

28. Per saperne di più, si veda Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Frederick Ungar Publishing, New York 1983.

29. Maurice Scherer e Francois Truffaut, *Interview with Roberto Rossellini*, in "Film Culture", n. 1, 1955, p. 12; originariamente pubblicato in "Cahiers du Cinema", n. 37, 1954.

30. Agnès van der Plaesten, *La Politique culturelle et artistique du PCI. Les arts plastiques, 1956-1973*, tesi di dottorato, Istituto universitario europeo, Firenze 1992. Si veda anche Lara Pucci, *Picturing the Worker: Guttuso, Visconti, De Santis and the Partito Comunista Italiano, c. 1944-1953*, tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, Londra 2007.

Nonostante l'impegno con il mondo naturale, spesso l'Arte Povera conobbe gradi di rimozione e artificialità simili a quelli del cinema degli anni '60 e '70, ed ebbe un rapporto dialettico con quel tipo di Realismo (con un'enfatica R maiuscola) promosso dal Partito comunista italiano ed esemplificato dai dipinti di Renato Guttuso.³⁰ Piero Gilardi può aver fatto opere che scimmiettano letti di fiume e forme vegetali, ma sempre realizzate in polistirene; mentre i canali d'irrigazione di Pino Pascali erano fatti con recipienti d'acciaio pieni di acqua tinta artificialmente. Un'estetica simile si avverte in *Casanova* (1976) di Federico Fellini, con il suo deliberato manierismo, dove l'acqua della laguna veneziana è sostituita da fogli di plastica agitati a mano, in risposta ai veri paesaggi dei neorealisti. L'importante mostra tenutasi nella galleria L'Attico a Roma nel 1967, dal titolo "Fuoco, Immagine, Acqua, Terra", comprendeva opere di Pascali e Kounellis che si

concentravano sulla materialità e sul potenziale teatrale dell'oggetto.³¹ Kounellis espose *Senza titolo (Margherita di fuoco)*, in cui una fiamma di propano fuoriusciva drammaticamente da un fiore di metallo. Pascali metteva in mostra *Pozzanghere*, in cui usava l'acqua in contenitori di plastica poco profondi, insieme a *1 metro cubo di terra* e a *2 metri cubi di terra*; entrambe le opere erano del 1967 ed esploravano la sovrapposizione tra natura e artificio.

L'abbandono da parte di Michael Fried della "presenza scenica" manipolatoria del Minimalismo nel suo *Arte e oggettualità* del 1967 è ben noto; meno discusso, invece, è l'aspetto intrinsecamente performativo di una certa scultura post-minimalista come l'Arte Povera.³² Consideriamo l'attenta messa in scena della precaria serie di lastre di

ferro *Props* (1968) di Richard Serra e di *Torsione* di Giovanni Anselmo, sempre del 1968, dove una striscia di materiale è avvolta ripetutamente intorno a una spranga di ferro, le pieghe così schiacciate e brutali da minacciare di cedere da un momento all'altro. Queste opere rappresentano una lotta contro forze opposte come la gravità e il peso, il movimento e la stasi.³³ Gran parte della scultura post-minimalista acquisisce rappresentanza, e quindi forza potenziale, attraverso la minaccia statica eppure implicita di srotolarsi o andare in pezzi davanti all'osservatore. Questo radicale ripensamento del *tableau vivant*, con l'opera che acquisisce valore tramite la promessa di essere rianimata in un perpetuo teatro di possibilità posticipata, può essere fruttuosamente rapportata con la definizione di poten-

31. Mi confrontai su questo tema in una conversazione con Fabio Sargentini a Roma, il 22 dicembre 2005. Si veda anche *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Galleria L'Attico, Roma 1967.

32. Si veda Michael Fried, *Art and Objecthood*, ripubblicato in Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York 1968, pp. 116-147. Originariamente pubblicato in "Artforum", vol. V, n. 10, giugno 1967, pp. 12-23.

33. Tuttavia, come ha osservato Benjamin Buchloh: "Ciò che distingue l'opera di Anselmo da quella dei suoi pari americani [...] è innanzitutto la scelta di materiali che articolano un'opposizione estrema di consistenza e tangibilità (per es. stoffa e acciaio). Ma è anche un'opposizione di temporalità, dal momento che l'esposizione dell'intensa torsione del tessuto ricorda inevitabilmente all'osservatore la storia della scultura barocca italiana. Allo stesso tempo il fatto di mettere in primo piano queste forze permette all'osservatore di riconoscere le condizioni e i materiali che realmente governano la produzione scultorea in un'epoca di tecnologia industriale e conoscenza scientifica" (Benjamin Buchloh, in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2004, pp. 512-513).

zialità di Giorgio Agamben.³⁴ La teatralità dell'impoverimento dell'Arte Povera è espressa dal fatto che Pascali e Kounellis furono entrambi allievi dell'artista e scenografo Toti Scialoja, com'è evidente per esempio in *Teatrino* di Pascali del 1964, nella successiva attività di scenografo di Jannis Kounellis, insieme a Luciano Fabro e Giulio Paolini, o nell'azione radicale del collettivo teatrale di strada Lo Zoo di Pistoletto. Tutti questi artisti cercarono di presentare, invece che di rappresentare, la realtà invece che il realismo, con il pesante carico ideologico e politico che questi concetti si portavano dietro nell'Italia del dopoguerra. Non tutti però aderirono a questa posizione pauperista. Nel 1960, uscì il primo epocale documentario industriale italiano. Diretto dal comunissimo regista Joris Ivens, assistito dai fratelli Paolo e Vittorio Taviani, Valentino Orsini e Tinto Brass, *L'Italia non è un paese povero* era stato commissionato dall'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) e mostrava straordinarie sovrapposizioni di immagini dell'Italia moderna e industrializzata, simboleggiata da una raffineria, da bambini veneziani che giocano per strada e contadini lucani che lavorano nei campi.

L'inquadramento dell'Arte Povera da parte di Celant non ricavava i propri riferimenti politici dalla retorica del generale Giap o dalle idee di Marshall McLuhan e Herbert Marcuse.³⁵ Contemporaneo ad *Appunti per una guerriglia* di Celant fu l'intervento di Umberto Eco *Per una guerriglia semiologica* – pronunciato in una conferenza del 1967 e pubblicato l'anno seguente – che invocava le stesse teorie rese da poco popolari dalla traduzione e pubblicazione in Italia del volume *La comunicazione di massa* di Marshall McLuhan, avvenuta l'anno prima.³⁶ Come Celant, anche Eco esplorava il potenziale rivoluzionario di una nuova società dello spettacolo, sotto gli auspici omogenei dei mass media, ma polarizzata, piuttosto che unificata, dallo scisma geografico ed economico: “In paesi come l'Italia, dove il messaggio televisivo viene elaborato da una Fonte industriale accentrata e arriva contemporaneamente una città industriale del Nord e in uno sperduto villaggio agricolo del Sud, in due circostanze sociologiche separate da secoli di storia, questo fenomeno si verifica giorno per giorno”.³⁷ Eco continuava: “Per un impiegato di banca di Milano la pubblicità televisiva di un frigorifero rappresenta lo stimolo all'acquisto, ma per un con-

tadino disoccupato della Calabria la stessa immagine significa la denuncia di un universo del benessere che non gli appartiene e che egli dovrà conquistare. È per questo che ritengo che nei paesi depressi anche la pubblicità televisiva funzioni come messaggio rivoluzionario”.³⁸ Le osservazioni conclusive di Eco rivelano un certo ottimismo sulla possibilità sociale che ‘forme non industriali di comunicazione’ [...] sfidino questa egemonia della società industriale e tecnologica gettando i semi di una “futura guerriglia della comunicazione”.³⁹

Nel 1973, Ettore Scola girò un film dal titolo *Trevico-Torino: Viaggio nel Fiat-nam*. La pellicola a budget ridotto un po' dramma e un po' documentario, finanziato dall'nitelefilm (la casa cinematografica del PCI) seguiva le lotte di un operaio meridionale che era emigrato a Torino per lavorare nella catena di montaggio della Fiat.⁴⁰ La trama e il viaggio geografico del film non erano nuovi all'epoca, infatti, il tragitto del protagonista stava diventando un cliché dopo il simile film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti e nemmeno

la combinazione tra immagini narrative e documentarie, che era stata già fatta da Pasolini nel suo *Uccellacci e uccellini* (1966) con un montaggio incrociato tra la parabola marxista della vita di san Francesco e le immagini documentarie del corteo funebre di Palmiro Togliatti a Roma nel 1964. Ciò che sorprende del film è il modo in cui documenta il passaggio da quella che negli anni '60 era considerata la città della Fiat (giacché l'industria automobilistica con sede a Torino era stata motore economico del miracolo italiano) a una città che si tinge dell'immaginario apocalittico del Vietnam, ingolfata dagli scioperi e dal dissenso sociale. Torino, epicentro dell'Arte Povera, stava ormai assistendo alla fusione tra l'auto italiana e la guerra americana implicata nel titolo del film, mentre le preoccupazioni politiche della sinistra italiana diventavano sempre più interiorizzate e l'attenzione si allontanava dalle implicazioni internazionali della guerra fredda per concentrarsi sul timore di una possibile guerra civile nazionale durante gli anni di piombo.

34. Si veda Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, traduzione e cura di Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford (CA) 1999.

35. Herbert Marcuse, *Eros e civiltà* (1955), Einaudi, Torino 1964.

36. Marshall McLuhan e Edmund Carpenter (a cura di), *La comunicazione di massa*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

37. Umberto Eco, *Per una guerriglia semiologica* (1967), in *Id.*, *Il costume di casa*, Bompiani, Milano 2012, p. 409.

38. *Ivi*, p. 410.

39. *Ivi*, p. 421.

40. Per una recensione del film, si veda Goffredo Fofi, *Qualche film*, in “Quaderni Piacentini”, n. 50, luglio 1973, pp. 205–207.