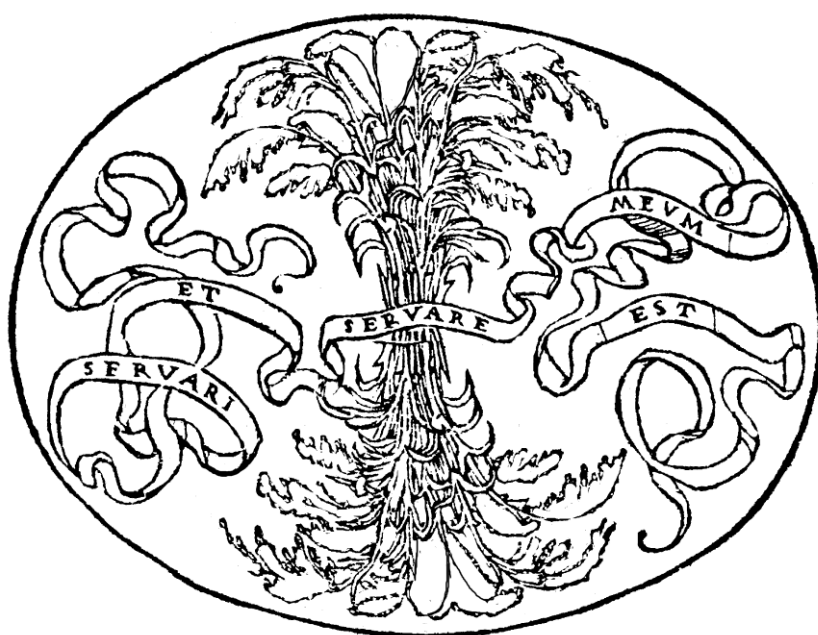


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 27/2021



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

ROMINA ORIGLIA	p. 1
Nuove aggiunte sulla carrozza romana dalla corrispondenza con il ministro francese Hugues de Lionne (1661-1671)	
ANDREA LANZAFAME	p. 19
«Il fantastico attraverso una presenza “critica”». Jannis Kounellis, <i>Boogie-Woogie</i> , 1971	
ALESSANDRA ACOCELLA	p. 68
«Progetti di archivio»: premesse e genesi del CID/Arti Visive di Prato tra gli anni Settanta e Ottanta	
 ARTE & LINGUA	
ANTONIO VINCIGUERRA	p. 93
Osservazioni linguistiche intorno alle <i>Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri</i> (1692) di Carlo Celano	
LUCIANA SALIBRA	p. 118
Una guida dello zio Enrico Mauceri: <i>Siracusa</i> 1908	

«IL FANTASTICO ATTRAVERSO UNA PRESENZA “CRITICA”». JANNIS KOUNELLIS, *BOOGIE-WOOGIE*, 1971

1. «*huit ânes déguisés en homme*»

Jannis Kounellis présente “Boogie Woogie” (1971). L’action, qui prévoit la présence sur la scène de huit ânes déguisés en homme, est accompagnée par un musicien au piano. Durée de l’action: 30 minutes à peu près¹.

Boogie-Woogie è un’opera inedita² che Jannis Kounellis intendeva presentare alla Biennale di Parigi del 1971³, dopo il mancato debutto al Festival Internazionale del Teatro di Belgrado⁴.

L’azione doveva prevedere la presenza in scena di otto asini travestiti da uomini, accompagnati da un brano musicale – purtroppo ignoto – eseguito da un pianista. Riprogrammata in occasione della mostra francese⁵, *Boogie-Woogie* non verrà eseguita nemmeno a Parigi nonostante la presenza di Kounellis sia documentata da alcune fotografie⁶. Le laconiche informazioni trasmesse dall’entourage di Achille Bonito Oliva agli uffici della rassegna parigina con estremo ritardo avevano generato nei francesi perplessità sino allo scherno sulla fattibilità del progetto: tra le carte organizzative della manifestazione, un appunto sciolto risalente a meno di una settimana dall’inaugurazione lascia emergere difficoltà di budget imputabili a una gestione poco oculata da parte del commissario italiano, nonché la più pragmatica difficoltà di reperimento degli asini da posizionare in scena, commentata con un sardonico «très simple»⁷.

¹ Lettera inviata da Achille Bonito Oliva a Georges Boudaille, Roma, 29 luglio 1971 (Archives de la Critique d’Art, d’ora in poi ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Correspondance avec commissaire général A. Bonito Oliva*).

² *Boogie-Woogie* è indicata come performance inedita anche sulla scheda dell’opera inviata da Achille Bonito Oliva a Parigi. Scheda redatta da Achille Bonito Oliva e Jannis Kounellis, Roma, 8 luglio 1971 (ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Participation*).

³ 7^e BIENNALE DE PARIS 1971.

⁴ A Belgrado, a seguito di difficoltà organizzative, Kounellis aveva ripiegato su un’azione in cui un pianista suonava un frammento del Nabucco di Giuseppe Verdi, con la mano sinistra dipinta di blu, verde, giallo, viola e rosso. Cfr. JANNIS KOUNELLIS 1983, p. 190. La presenza di un accompagnamento musicale pianistico rimanda alla celebre esecuzione romana del Nabucco in *Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/70*. L’artista aveva già dipinto la propria mano con gli stessi colori in occasione di *Omaggio a Morris Louis*, performance presentata a Monaco nel maggio del 1971 di cui è presente una testimonianza fotografica nel catalogo della partecipazione italiana della Biennale di Parigi del 1971. Lo stesso *fil rouge* lega *Omaggio a Morris Louis*, la performance di Belgrado e la successiva mostra *Le stanze* presso L’Attico nel dicembre 1974, durante la quale Kounellis dipingerà dei medesimi colori le pareti della galleria romana.

⁵ L’organizzazione di *Persona* e della partecipazione italiana alla settima biennale parigina doveva essersi svolta parallelamente, probabilmente per il rapido susseguirsi delle due manifestazioni; va evidenziato a tal proposito che la partecipazione degli artisti italiani a Parigi è già segnalata all’interno del catalogo del BITEF. Partecipano a entrambe le rassegne Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Emilio Prini. Assenti a Parigi Mario Merz e Michelangelo Pistoletto, mentre Mimma Pisani sostituirà Vettor Pisani.

⁶ CAPPELLETTI 2020. L’articolo include una fotografia di Claudio Abate che testimonia la presenza di Jannis Kounellis alla biennale. Una conversazione personale con Massimo Piersanti, presente a sua volta alla biennale in qualità di fotografo, ha confermato la mancata esecuzione di *Boogie-Woogie*. Risulta comunque strano che, una volta *in loco*, Kounellis abbia deciso di non realizzare nessun contributo.

⁷ «18/9/71 – M. Oliva a dépensé bcp [sic] d’argent pour faire un catalogue de 120 pages. N’a plus d’argent pour le spectacle Kounellis [sic] – Kounellis [sic] vient à ses frais: il faut qu’il trouve à Paris 8 ânes et 8 hommes – très simple (quelques gents [?]). Un pianiste – peu de répétines [?] Demanderà de l’argent à Dalla Pozza –». Appunto sciolto anonimo (ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Correspondance avec commissaire général A. Bonito Oliva*).

Da allora *Boogie-Woogie* è stata dimenticata: la mancata esecuzione ne ha determinato l'espunzione da qualunque successiva cronologia. Ma l'ostinazione con cui l'artista aveva tentato di realizzare l'azione nel 1971 giustifica un'indagine a partire dalle superstiti evidenze documentarie del progetto, comunque significative: i dieci bozzetti pubblicati sul catalogo di *Persona*⁸ e i documenti redatti per l'organizzazione della biennale parigina, che opportunamente integrati permettono di reinserire l'opera nel percorso poetico di Kounellis, qualificandola come uno snodo saliente nel dibattito sulle arti visive degli anni Settanta per possibili suggestioni iconografiche e significati che avrebbe assunto nell'orizzonte culturale di quegli anni.

2. «Dopo la scenografia». Prime incursioni teatrali di Kounellis

Il contesto previsto per la presentazione di *Boogie-Woogie* permette di rimarcare un dato fondamentale, ovvero la sua natura teatrale: inizialmente concepita per un festival di teatro internazionale, anche in Francia l'azione era stata inclusa nella sezione *Spectacles*, come puntualizza la scheda informativa inviata da Kounellis e Bonito Oliva agli organizzatori⁹. Il catalogo della biennale conferma tale evidenza sottraendo Kounellis, insieme a Giulio Paolini, al meno caratterizzante spazio riservato alle *Interventions*, che accoglieva gli artisti italiani precedentemente coinvolti nelle esperienze dell'Arte Povera.

I lavori realizzati per il teatro da Kounellis¹⁰ sono sempre stati considerati a margine della sua produzione artistica, nonostante le evidenze di una continuità che non giustifica tale scissione¹¹. Riferendosi retrospettivamente ai dodici cavalli vivi presentati a Roma nel 1969¹², l'artista avrebbe puntualizzato che «la galleria deve essere considerata una cavità drammatica, teatrale»¹³. I concetti di teatralità e drammaticità saranno costantemente ribaditi nelle sue dichiarazioni, evidenziando un crescente interesse nei confronti delle possibilità offerte dalle arti sceniche, accolte progressivamente nel corso degli anni Sessanta. All'altezza cronologica del 1969 la convergenza di palcoscenico e atelier, delineatasi a partire dalla medesima urgenza espressiva, si sarebbe tradotta nel concreto superamento di categorie e specificità troppo stringenti:

In sostanza, ho cominciato a pensare più che per il teatro 'con' il teatro, con un certo tipo di teatro che porta avanti per conto proprio una ricerca su un nuovo spazio, eliminando personaggi e situazioni letterarie. Non si tratta di far uscire dallo studio delle idee per il teatro ma di uscire dallo studio, scartando, ad esempio, la descrittività del 'pop' e scegliendo al contrario il fantastico attraverso una presenza 'critica'¹⁴.

⁸ *PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.

⁹ Nella scheda informativa inviata da artista e curatore della sezione nazionale agli organizzatori, l'attestazione prestampata viene corretta manualmente con l'indicazione «théâtre». La *fiche* presenta la medesima informazione in corrispondenza del campo «Destination», e un'ulteriore annotazione: «N.B. Nous n'avons pas reçu les formulaires pour le théâtre». Cfr. scheda redatta da Achille Bonito Oliva e Jannis Kounellis, Roma, 8 luglio 1971 (ACA, Rennes, fondo *Biennale de Paris 1971*, serie *Italie 1971*, sottoserie *Participation*).

¹⁰ Per l'unica mostra incentrata sui lavori realizzati da Kounellis specificamente per il teatro, si rimanda a *KOUNELLIS* 1984. Si rimanda inoltre a *JANNIS KOUNELLIS* 2019, catalogo in edizione italiana e inglese della più recente retrospettiva dedicata all'artista, a cura di Germano Celant.

¹¹ Va segnalato che alcuni contributi recenti stanno tentando, negli ultimissimi anni, di oltrepassare tale limitante metodologia. Si rimanda in particolare a *BÄTZNER* 2019, che costruisce un discorso unitario attorno ai più celebri lavori performativi di Kounellis, includendo alcune collaborazioni teatrali e puntualizzando la continuità della sua produzione.

¹² Per una riflessione sull'opera e sulla sua ricezione a partire dalla documentazione fotografica realizzata da Claudio Abate, si rimanda a *VIVA* 2017.

¹³ *WHITE* 1993, p. 62.

¹⁴ *MOSCATI* 1969a, p. 14.

Tali riflessioni chiudono l'intervista rilasciata da Kounellis alla rivista di settore «Sipario», che nell'aprile 1969 lanciava un'inchiesta sui *Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico. Dopo la scenografia*, raccogliendo i pareri dell'artista e dei colleghi Eduardo Arroyo, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Paolo Scheggi (Fig. 1). Le interviste rappresentano un segnale parlante circa il generale interesse degli artisti nei confronti delle discipline dello spettacolo¹⁵, declinato attraverso posizioni talvolta distanti tra loro. Le dichiarazioni di Arroyo, ad esempio, fanno da controcanto a ogni sentore di sperimentalismo:

In realtà io continuo a credere nella scena tradizionale, nel ruolo degli attori-attori e degli spettatori-spettatori, così come continuo a fare quadri a olio mentre i miei colleghi usano materia plastica, perspex, lamiera, macchinette, motorini, tubi, stracci, sabbia, ortaggi eccetera. L'importante è quello che si dice, non il mezzo, non il materiale attraverso cui si esprime l'idea¹⁶.

Noto per una pittura figurativa di contestazione, Arroyo era attivo in quegli anni a Parigi, e veniva interrogato sulla collaborazione all'allestimento di *Off Limits* con Klaus Grüber al Piccolo Teatro di Milano. La scenografia da lui concepita, «un'ironizzazione dell'era tecnologica e della civiltà dei consumi»¹⁷, risultava ancorata a posizioni tradizionali. Secondo l'artista: «tutte le esperienze di avanguardia fatte in campo scenografico in questi ultimi anni mi sembrano inutili e gratuite e facili, anche se magari divertenti (come può essere divertente portare in scena cento cavalli o cento zebre)»¹⁸, difendendo la posizione di pittore *engagé* non a proprio agio con le nuove tendenze di superamento della pittura, giudicate opinabili espedienti ludici.

Diametralmente opposte le opinioni di Pistoletto e Kounellis, quegli stessi che, derisi da Arroyo, avrebbero portato in scena cavalli e utilizzato stracci e lamiera. Per il primo, reduce dalle esperienze con *Lo Zoo*, «il problema è piuttosto di partecipazione viva, di non decorazione»¹⁹, nella misura in cui «non si deve più decorare una chiesa che non ha più religione, una messa che non ha più significato»²⁰: portando l'arte alla vita, per Pistoletto il teatro risultava indissolubile dalla realtà del vissuto (Fig. 2). Anche Jannis Kounellis, che aveva da poco realizzato la scenografia de *I testimoni* per Carlo Quartucci, ribadiva posizioni non dissimili. L'artista si serviva dell'esempio di Ceroli per imbastire un confronto oppositivo con il proprio lavoro; se le realizzazioni per il teatro del collega correavano il rischio «di trasformarsi o comunque di farsi assorbire dalla logica della scenografia»²¹ apparendo puramente funzionali al contesto di destinazione, Kounellis optava per soluzioni che

non integrano, pretendono uno spazio proprio e, insieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la finzione del luogo teatrale quanto a rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta. Inoltre, questi materiali danno volutamente 'fastidio' all'attore, lo obbligano a guardarsi intorno, a 'difendersi', a cancellare ciò che in lui appartiene alla tradizione del bel recitare²².

Veniva così scardinata l'idea di una scenografia asservita all'azione scenica, a favore del *modus operandi* «assolutamente antiscenografico, c'è la stessa differenza tra il naturale e il

¹⁵ Per una panoramica sul rapporto tra gli artisti dell'Arte Povera e il teatro, si rimanda a SATRE 2018.

¹⁶ Dichiarazione di Arroyo riportata in RUSCONI 1969, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ BOURSIER 1969, p. 17.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Dichiarazione di Jannis Kounellis in MOSCATI 1969a, p. 14.

²² *Ivi*, p. 13.

naturalista»²³ chiamato in causa dall’artista riferendosi al lavoro parallelamente concepito per lo spazio espositivo.

Kounellis aveva scoperto il teatro di Quartucci nel 1965, assistendo assieme a Pino Pascali e Giulio Paolini al Festival di Beckett a Prima Porta. Si trattava di un laboratorio sperimentale incentrato sulla messa in scena di spettacoli in un luogo periferico e sgangherato della capitale, di fronte a un pubblico di operai e contadini del quartiere²⁴. Se i riferimenti imprescindibili consistevano nella riscoperta di Antonin Artaud e nelle esperienze del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski e del Living Theatre, Quartucci manifestava al contempo una viva curiosità nei confronti delle arti figurative, dalle avanguardie storiche sino alla pittura informale, prestando particolare attenzione alle nuove proposte che arrivavano dall’America. È noto l’utilizzo di diapositive con opere di Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Jim Dine, proiettate per accompagnare alcune letture sceniche assieme agli esperimenti sonori di John Cage²⁵. Le pratiche ibride e innovative del regista miravano allo scardinamento del convenzionale prodotto teatrale: sotto il segno di tale logica, il suo ‘teatro contro’ incrociava gli orizzonti di artisti come Kounellis e Paolini²⁶. Nella volontà del regista di trovare una dimensione nuova alla rappresentazione, Kounellis avrebbe individuato una solida comunione d’intenti, sulla base della quale avviare un discorso comune.

Non si trattava della prima incursione nell’universo teatrale per Kounellis, che già nel 1966 aveva realizzato le scenografie e i costumi per *A(lter) A(ction)* di Mario Diacono, Egisto Macchi e Rino Sudano, prevista anche nella biennale parigina del 1967²⁷ (Fig. 3). Basata su un componimento poetico di Diacono ispirato alle lettere di Artaud, la *pièce* veniva presentata in catalogo da Giuseppe Bartolucci come «la plus ouverte et la plus novatrice», apprezzandone «la réduction des éléments techniques et la proposition de nouveaux matériaux»²⁸.

Kounellis chiariva che l’evocazione di Artaud, esplicita sin dal titolo dell’opera, era riattualizzata nell’ottica di una «allusion au rapport d’incommunicabilité qui, à l’époque de Artaud, avait éclaté entre ce dernier et la Société de l’époque; rapport qui, *mutatis mutandis*, peut être reposé aujourd’hui par un personnage symbolique du type de AA et la société contemporaine»²⁹.

Le criticità di tale rapporto, che poteva esser letto nella più specifica dicotomia artista-società, venivano messe in scena sovvertendo la consueta funzione degli apparati scenografici; l’obiettivo era quello di far risaltare l’azione e di sollecitare il pubblico, catturandolo all’interno dell’allestimento e del flusso degli eventi. Ne risultava secondo l’artista «une espèce de *happening* tout en s’appuyant sur une structure scénique qui a pour fonction d’être le reflet multiple des mouvements», tesa a innescare l’«interruption de l’action scénique par un motif de perturbation sensitive, alors qu’autrefois cette interruption n’était que d’ordre imaginaire»³⁰.

²³ VOLPI 1993, p. 33.

²⁴ ORECCHIA 2020, pp. 72-82.

²⁵ Ivi, p. 67.

²⁶ In ORECCHIA 2020, ampio studio dedicato a Quartucci e alle sue collaborazioni con gli artisti, si rende conto anche delle occasioni di incontro tra il regista e Paolini tra fine anni Sessanta e anni Settanta. Si rimanda inoltre a DE PINTO 2020.

²⁷ Eseguita dalla Compagnia del Teatro Musicale da Camera di Roma, la *pièce* debutta al Teatro Olimpico di Roma nel giugno del 1966 dove viene replicata nel novembre dello stesso anno. Rappresentata per l’ultima volta in Italia a Grosseto nel gennaio 1967, viene infine riproposta a Monaco nella primavera del 1968. È plausibile che l’opera sia stata eseguita anche a Parigi in concomitanza della biennale del 1967; sebbene non siano state rintracciate recensioni, *A(lter) A(ction)* è segnalata in catalogo. Gli Archives de la Critique d’Art di Rennes conservano una fotografia, probabilmente legata al processo editoriale per la realizzazione del volume. Cfr. 5^E BIENNALE DE PARIS 1967. Per *A(lter) A(ction)* si rimanda a TORTORA 1998 e SALZA 2018.

²⁸ BARTOLUCCI 1967.

²⁹ KOUNELLIS 1967.

³⁰ *Ibidem*.

La stampa descriveva la scenografia come una «gabbia ideale di un cassone d’imballaggio gonfio all’interno d’otri di plastica saturi di palloncini (la scenografia di Kounellis ha un timbro visionario anche se tocca una laida, stanca materia di consumo nell’affresco dei rotocalchi a miriadi)»³¹: l’artista aveva scelto di tappezzare di specchi la scena affinché il pubblico potesse riflettervisi, e di rinchiudere Frederic Rzewski, nei panni di attore protagonista, all’interno di un box.

Appare evidente che la partita giocata da Kounellis si svolgeva parallelamente su due fronti, inscindibili e complementari: gli esiti teatrali trovavano una stretta rispondenza nel discorso portato avanti attraverso il coevo lavoro in galleria. Così, i confini tra azione teatrale e happening, galleria e teatro, artista e performer andavano assottigliandosi, mentre il pubblico diveniva parte integrante dell’evento.

A(lter) A(ction) si pone come ideale pendant della prima personale di Kounellis presso L’Attico, *Il giardino. I giuochi*, del 1967. Alberto Boatto rintracciava in «questa concatenazione di fiori», le *Rose*, «le cose moltiplicate all’infinito da specchi che si fronteggiano. Ogni rosa non è la rosa, rimanda ad altro [...] rosa intima, mentale e favolosa», legandole poi all’«idea della ripetizione come fenomeno speculare» dei *‘Giuochi’*, in cui «il principio dello spaesamento, già avviato nell’entourage dei fiori, trova egualmente una realizzazione esplicita»³². Per l’occasione, l’artista si era presentato all’interno di una «costruzione in legno a forma di cassa aperta sul davanti ed abitabile, lo specchio sulle pareti interne», e anche in questo caso la superficie riflettente, «catturando l’immagine dello spettatore, lo compromette nell’evento che si svolge nella cassa»³³.

L’allineamento tra lavoro teatrale e in galleria perdura durante la collaborazione con Quartucci, avviata a partire dal 1968 per la realizzazione de *I testimoni*. La dimensione laboratoriale e decostruttiva del teatro di Quartucci poteva esprimersi coerentemente mediante la poetica di Kounellis, che

non finirebbe più dall’inondare lo spazio teatrale di elementi vivi e di materiali poveri perché aspira, tende continuamente a far morire questo spazio teatrale nelle sue abitudini e nelle sue costanti di ambientazione scenica, fiducioso che quegli uccelli, quelle pietre, quelle piante possano essere di conforto e di disturbo al tempo stesso per gli attori, i quali dovranno far riferimento ed essere soggetti a tutto quel che di vivo e di povero li circonda³⁴.

L’artista continuava a servirsi degli elementi antiscenografici della propria simbologia personale che, strappati agli spazi espositivi, perturbavano il palcoscenico. Erano previsti «sacchi di terra da concimare»³⁵, «farfalle volanti 30-40 per ogni sera»³⁶, «120 uccelli [che] cinguettano allegramente»³⁷; è noto poi che «Kounellis ha fatto dipingere i muri di bianco e ha aperto una finestra che dà sui tetti del teatro e da cui entra il freddo di fuori»³⁸, e che fossero presenti dei carrelli sopra i quali gli attori sarebbero rimasti perennemente in balia di un movimento casuale e incontrollato. Kounellis e Quartucci tentavano così di infrangere i parametri codificati del testo e dell’azione teatrale; le recensioni coeve avevano correttamente

³¹ BUSSOTTI 1967.

³² BOATTO 1967a, p.n.n.

³³ *Ibidem*. Sono inoltre note alcune azioni coeve, realizzate nell’atelier dell’artista, in cui Kounellis abitava una cassa lignea aperta da un lato, dando le spalle al pubblico e osservandone il riflesso mediante uno specchietto incollato alla parete di fondo della struttura in corrispondenza dell’altezza del proprio sguardo. L’azione sarà poi ripetuta alla Galerie Sonnabend di New York nel 1972. Cfr. RISALITI 2020, pp. 59-73.

³⁴ BARTOLUCCI 1968, p. 222.

³⁵ QUARTUCCI 1969a, p. 11.

³⁶ *Ivi*, p. 10.

³⁷ *Ivi*, p. 11.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

sottolineato l'intento di «distruggere, mandare a pezzi, annientare il teatro»³⁹. L'irruzione di tale universo immaginario che popolava di materiali inconsueti il palcoscenico appariva spiazzante e audace persino agli occhi del regista, che aveva commentato la presenza in scena di una montagna di carbone con preoccupazione: «I primi giorni tu ti spaventavi perché ti trovavi con questa montagna di carbone e cominciavi a dire Che fai? Un attore con questa cosa di carbone che fa per due ore?»⁴⁰. Tali espedienti si facevano portatori per gli autori di un significato «né visivo, né teatrale, ma reale, biologico, fisiologico»⁴¹, sottendendo un vitalismo che poteva prevedere persino di «portare dentro il teatro gli uccelli... mi piaceva come fatto [...] Io credo che l'attore doveva avere la stessa libertà degli uccelli»⁴².

La collaborazione con Kounellis aveva permesso a Quartucci di aggiornarsi sull'attualità artistica del momento. In un foglio di annotazioni pubblicato su «Sipario» (Fig. 4), che contiene anche scambi con Kounellis, il regista spiega che «si parte da una mentalità di spettacolo e mai da un testo teatrale»⁴³, legandosi al saggio di Alberto Boatto del 1967 *Lo spazio dello spettacolo*, che accompagnava la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*⁴⁴. Gli scritti di Boatto di quel giro di anni rappresentavano per Quartucci una risorsa da cui attingere a piene mani, come testimoniano altri riferimenti presenti nello stesso documento che citano dichiarazioni di celebri *pop artists* americani estrapolate dai testi del critico. Così, «sono per l'arte della banana spiacciata sedendoci sopra Oldenburg»⁴⁵ sancisce l'ironico superamento dello spirito pop di Claes Oldenburg, la cui dichiarazione «sono per l'arte delle banane spiaccicate sedendoci sopra» era riportata all'interno di *Pop art in U.S.A.*⁴⁶; mentre in «l'environment che stringe l'individuo e lo colpisce continuamente di stimoli e di segnali che hanno la forza di scariche elettriche e di *uppercut*»⁴⁷ viene citata una dichiarazione di James Rosenquist desunta da un articolo apparso su «Marcatré» nel 1965⁴⁸.

Gli elementi di disturbo scenico e la mobilità degli attori si collocano entro il solco dei lavori di sperimentazione teatrale di Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, sui quali lo stesso Boatto si era soffermato nel suo volume del 1967 parlando degli happening, individuando nell'«identità di mondo-quadro vivente»⁴⁹ il fulcro comune della poetica dei due americani. Quando nel 1964 la compagnia di Cunningham aveva portato a La Fenice di Venezia *Story*, «Rauschenberg aveva chiesto ad alcuni macchinisti di muoversi sullo sfondo, spingendo scope e trasportando attrezzi»⁵⁰; lo stesso espediente veniva riproposto da Kounellis e Quartucci avallando la tesi di Boatto, che definiva i risultati raggiunti in ambito performativo da Rauschenberg, Cage e Cunningham «formativi per la definitiva presa di coscienza di tutta una generazione di artisti»⁵¹.

Boatto presentava gli happening come «la scoperta e il consapevole sfruttamento delle possibilità produttrici di eventi che hanno gli oggetti e gli ambienti ordinari»⁵², sottolineando che «la priorità accordata al luogo materiale in confronto al comportamento umano»

³⁹ DE MONTICELLI 1968.

⁴⁰ QUARTUCCI 1969b, p. 27.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Dichiarazione di Jannis Kounellis *ivi*, p. 29.

⁴³ QUARTUCCI 1969a, p. 11.

⁴⁴ BOATTO 1967b, p.n.n.

⁴⁵ QUARTUCCI 1969a, p. 10.

⁴⁶ BOATTO 1967c, p. 263. La dichiarazione è tratta dal catalogo della mostra *Environments Situations Spaces*, tenutasi nella galleria newyorkese di Martha Jackson nel 1961.

⁴⁷ QUARTUCCI 1969a, p. 11.

⁴⁸ BOATTO 1965, p. 294.

⁴⁹ BOATTO 1967c, p. 34.

⁵⁰ TOMKINS 2008, p. 20. Per un resoconto del tour europeo del 1964 di Cunningham e della sua compagnia, si rimanda a CUNNINGHAM 1995.

⁵¹ BOATTO 1967c, p. 34.

⁵² *Ibidem*.

confermava «l'origine plastica di questo teatro», somigliante «maggiormente ad un assemblage che ad una normale scenografia»⁵³. Agli artisti dell'avanguardia americana veniva tributato il merito di esser «riusciti a buttare all'aria i termini di quel rapporto stabilito per tradizione, e adesso universalmente deprecato, che ha sempre posto un salto tra le faccende della vita e quelle dell'arte»⁵⁴. Il critico citava nelle ultime pagine del libro «il greco Kounellis»⁵⁵ annoverandolo tra i giovani italiani più attenti all'arte d'oltreoceano, e, a distanza di qualche anno, avrebbe ribadito esplicitamente che «lo scorrere e la presenza dell'animale avvicinano Kounellis al Rauschenberg della danza e a Cunningham»⁵⁶.

Gli artisti italiani erano particolarmente attratti dal nuovo fenomeno degli happening, già noti alla fine degli anni Sessanta anche grazie alla traduzione dall'inglese di alcuni studi fondativi sull'argomento, permettendo di disporre di una corposa e intrigante documentazione fotografica⁵⁷ (Fig. 5).

La centralità della presenza animale nella seconda collaborazione teatrale tra Quartucci e Kounellis costituisce un'ulteriore conferma della ricezione delle novità performative giunte dall'America. Realizzato nel 1969 per il Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia, *Il lavoro teatrale ovvero La separazione e altre scene* prevedeva un bue squartato pendente dal soffitto e venti cani che «si sarebbero dovuti slanciare in avanti tirando le catene»⁵⁸, sollecitati sia dalla presenza del pubblico sia dalla carcassa animale. L'artista aveva immaginato le bestie come «ballerine alla sbarra»⁵⁹, e aveva inizialmente ipotizzato, in sostituzione o in aggiunta al bue, uno «scheletro ballerino» e una «bicicletta volante»⁶⁰; nei bozzetti per il programma di sala il regista aveva invece indicato la presenza di uno specchio, coperte di lana, sacchi, mucchi di carbone, sabbia, una tartaruga gigante, la *Cotoniera* di Kounellis, un mucchio di sassi⁶¹.

Rauschenberg aveva già portato un cane sulla scena nel 1957; successivamente avrebbe impiegato per performance e teatro una mucca, colombe, polli, spingendosi sino a posizionare delle minuscole torce elettriche sul dorso di trenta tartarughe «liking that for the idea of light being controlled by something literally alive and the incongruity of having an animal actually assume that responsibility»⁶² (Figg. 6-8). Tali suggestioni sarebbero state indice secondo l'artista americano di quell'equazione «between working and living, because those are our media»⁶³.

Rielaborando tali riferimenti, le prime collaborazioni teatrali avrebbero costituito un importante stimolo per Kounellis, permettendogli anche di cimentarsi in realizzazioni autonome. Risale al dicembre 1969 *Schema di spettacolo comunità*, progetto pubblicato sul numero

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 35.

⁵⁵ Ivi, p. 240.

⁵⁶ BOATTO 2016, p. 123.

⁵⁷ Il caso più eclatante è rappresentato dall'antologia illustrata di Michael Kirby, pubblicata in italiano dall'editore De Donato nel 1968 (KIRBY 1968). Il volume, tradotto da Anna Piva, raccoglieva numerosi scritti e testimonianze fotografiche sul lavoro di Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Robert Whitman.

⁵⁸ ORECCHIA 2020, p. 181.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ I disegni relativi allo spettacolo sono riportati ivi, pp. 194-197, e proverrebbero dalla collezione La Zattera di Babele & Artisti. In particolare, gli appunti e i disegni di Kounellis relativi a scheletro e bicicletta volanti sono riprodotti ivi, p. 195.

⁶¹ Ivi, pp. 198-199; i bozzetti sono conservati all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

⁶² Intervista a Robert Rauschenberg di Richard Kostelanetz pubblicata per la prima volta nel 1968. L'artista fa riferimento alle performance e ai lavori teatrali in cui sarebbero stati impiegati animali (*Resemblance*, con Paul Taylor, 1957; *Elgin Tie*, 1964; *Spring Training* e *Map Room II*, 1965). Cfr. KOSTELANETZ 1980, p. 87.

⁶³ Ivi, p. 94.

di «Sipario» dedicato allo slittamento *Dalla scenografia allo spazio scenico*⁶⁴. L'intervento, mai realizzato, è illustrato attraverso quattro bozzetti riprodotti in successione (Figg. 9-10) e presenta analogie con soluzioni già adottate nel precedente spettacolo veneziano, come testimonia uno degli schizzi su cui l'artista annota: «Sulla scena una decina di cani legati abbaiano verso la platea. Gli spettatori sono seduti in groppa a cavalli: osservano gli animali che tentano di slanciarsi verso di loro»⁶⁵.

Nell'articolo-progetto, Kounellis fornisce le coordinate fondamentali: «Durata: 9 mesi (il tempo della gravidanza di una donna). Luogo: spazio indefinito sulle pendici di una montagna isolata», e «Partecipanti: un gruppo che vive-recita-agisce»⁶⁶.

Seguono i bozzetti con appunti e didascalie. Si incontra una «Ragazza incinta con diadema di colombe. Vive nella comunità in attesa di partorire»⁶⁷, da cui dipenderebbe l'intervallo temporale della narrazione, con significato vitalistico-generativo. Veniamo poi a sapere che

Su un pendio della montagna viene costruita una ciminiera inclinata a valle. La ciminiera è alimentata da un grande forno. Di fianco un enorme mucchio di carbone, la cui cima è orientata verso nord (controvento). Tre uomini mantengono in attività la ciminiera, e spostano il mucchio di carbone ad ogni variazione di vento⁶⁸.

Ritorna il carbone, associato al processo di combustione. È previsto anche un «Cavallo con cactus in groppa. Si aggira per la zona»⁶⁹. Kounellis disegna poi una «Montagna di riso coperta per metà di terra. Viene sgretolata progressivamente a seconda dei prelievi di riso da parte della comunità»⁷⁰. In tale scenario fantastico, che immagineremmo desertico, appare un «Albero con i rami e le foglie coperti da teloni grigioverdi. Sotto, si muovono uomini con la faccia di specchio», indicati nel disegno come «uomini con la faccia O»⁷¹ (Figg. 9-10). Il ciclo si chiude con la già citata rappresentazione della «scena di cani» e della «fila di spettatori a cavallo»⁷².

L'immagine degli uomini-specchio rivela un sapore magrittiano, invertendo la logica dei dipinti esposti alla prima personale romana di René Magritte in cui dei frammenti del corpo umano erano rappresentati su una superficie riflettente⁷³ (Fig. 11), mentre la figura muliebre con diadema di colombe potrebbe conservare la memoria dell'iconografia picassiana di *Le visage de la paix*, ciclo di disegni di Pablo Picasso che raffigurano similmente l'allegoria della pace (Fig. 12) nell'omonimo volumetto poetico realizzato con Paul Éluard nel 1951⁷⁴.

Il progetto rispolverava le ambientazioni descritte a Carla Lonzi nel 1966, quando Kounellis aveva presentato le *Rose* rifacendosi a un villaggio ideale, un rifugio per la comunità

⁶⁴ KOUNELLIS 1969. Il contributo di Kounellis è compreso all'interno della rubrica *Dalla scenografia allo spazio scenico*, ivi, pp. 20-72.

⁶⁵ Ivi, p. 67.

⁶⁶ Ivi, p. 64.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 65.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 66.

⁷² Ivi, p. 67.

⁷³ Si fa qui riferimento a *L'évidence éternelle*, opera del 1946 composta da cinque quadri fissati su vetro esposta a Milano alla Galleria Schwarz e a Roma a L'Attico in occasione delle personali italiane dell'artista organizzate tra 1962 e 1963. Cfr. *MAGRITTE* 1962 e *MAGRITTE* 1963. Va inoltre segnalata la grande retrospettiva *Omaggio a Magritte*, organizzata da Enrico Crispolti nel 1965. Cfr. *ALTERNATIVE ATTUALI* 1965.

⁷⁴ ÉLUARD-PICASSO 1951.

e al contempo un'occasione per riflettere sul ruolo sociale dell'artista⁷⁵. Tale luogo di fantasia, per certi versi 'persiano', sembra ricalcare le atmosfere di *Così parlò Zarathustra* di Friederich Nietzsche, ripubblicato in Italia da Adelphi nel 1968: in prefazione Giorgio Colli avvertiva che «Nietzsche ha voluto accuratamente nascondere che il modello del suo *Zarathustra* è greco; ha usato dei simboli storicamente antitetici, orientali, persiani e biblici»⁷⁶. La ricerca di Kounellis di quegli anni è già stata a più riprese accostata all'immaginario nietzschiano⁷⁷, e in effetti l'opera omnia di Nietzsche circolava ampiamente in quel frangente in Italia. Ma a rileggere il pensiero del filosofo alla luce del coevo dibattito artistico erano prima di tutto i critici di punta della stagione, trovandolo funzionale al discorso sulla liberazione dell'arte dalle logiche istituzionali e di mercato. Tale recupero avallava una «libertà assoluta di agire»⁷⁸; a tal proposito Eugenio Battisti metteva in guardia su «Marcatré» circa il profilarsi del rischio di un negativo risvolto nichilistico, «una situazione in cui tutto sia permesso, secondo un Nietzsche reinterpreto»⁷⁹. Achille Bonito Oliva sceglieva al contrario di citare gli scritti nietzschiani all'interno de *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, saggio in cui il critico metteva a punto il proprio sistema teorico nel tentativo di ergersi a principale interprete di un nuovo discorso sull'arte, teorizzando la fuga dal *falso mondo* attraverso i comportamenti alternativi⁸⁰.

3. Possibilità per Boogie-Woogie

Boogie-Woogie andrebbe contestualizzata entro la serie di opere perturbanti e marcatamente performative che Kounellis stava realizzando a partire dall'inizio degli anni Settanta. Al disegno di ragazza incinta con diadema di colombe faceva da contraltare la donna in carne e ossa, nuda e con il capo coperto da un sudario nero, mosche e miele sul ventre gravido di *Motivo africano*, presentata in *Fine dell'alchimia*⁸¹; la componente pseudo-ludica del

⁷⁵ «Mi raccontava un'amica, che andava in Persia, che vicino all'Abadan c'erano dei villaggi nel deserto, ma villaggi di pochissime persone. Ogni villaggio era chiuso con il verde dentro e c'erano delle stradine, così, che passavano da una casa all'altra, e sopra c'erano tende per coprirle. E nel villaggio un odore di rose dappertutto. [...] a ogni villaggio ha una sua fisionomia precisa, sociale, le sue leggi, tutto, sono dei millenni magari che questi vivono nella stessa maniera ma lì è possibile vivere. A me piacerebbe moltissimo stare in questo villaggio [...]. Però per una società di grandi metropoli bisogna vedere il pittore che cosa riesce a fare: la disponibilità qui, dove si esauriscono le cose, io credo che è [sic] indispensabile. Non so, penso a un pittore che non ha un bagaglio, e in ogni luogo trova delle nuove esperienze da sviluppare, già questo è molto più libero» (Jannis Kounellis in LONZI 1993).

⁷⁶ COLLI 1968, pp. XVI-XVII.

⁷⁷ Nike Bätzner chiama in causa Nietzsche analizzando la performance del 1974 in cui Kounellis «appeared together with a horse as a 'living sculpture'» (BÄTZNER 2019, p. 149); «the artist sat motionless on a saddled horse and held a mask (taken from a classical statue) up in front of his face» (*ibidem*). L'autrice dichiara: «The physical verticality of the man on the horse served as an incision in history: it marked a censura in eternal recurrence (Friedrich Nietzsche), it pushed back against the loss of bourgeois culture» (ivi, p. 150). La suggestione nietzschiana è evidenziata dunque anche dalla più recente bibliografia, e meriterebbe a mio avviso un lavoro più strettamente filologico nel tentativo di ricollegare alcuni specifici brani desunti dagli scritti del filosofo all'iconografia dell'artista. Ad esempio, certi passi dello *Zarathustra* come «ma esci: il mondo ti aspetta come un giardino. Esci a ritrovar le rose, le colombe! Esci a ritrovar gli uccelli canori, che ti apprenderanno il canto!» (NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968, p. 253) dialogano con la produzione di Kounellis anche a un livello iconografico, prima che simbolico.

⁷⁸ BATTISTI 1970, p. 75. Battisti fa riferimento a Stanley Rosen, *Nililism. A Philosophical Essay*, Yale University Press, New Heaven-Londra 1969; il volume, appena pubblicato in America, godeva evidentemente di circolazione anche in Italia.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ BONITO OLIVA 1971a. Per una contestualizzazione del saggio di Achille Bonito Oliva si rimanda ai contributi presenti nella riedizione aggiornata curata da Stefano Chiodi: CHIODI 2009a e CHIODI 2009b.

⁸¹ Per i testi di Calvesi esposti e letti in *Fine dell'alchimia* (1970) si rimanda a CALVESI 1978, pp. 192-197. Si rimanda inoltre a BELLONI 2013.

giardino, il carbone, i cactus, i volatili in movimento passavano il testimone a soluzioni emotivamente più disturbanti.

Questo Kounellis, più ermetico e disperante, faceva gioco al discorso teorico che Bonito Oliva portava avanti ne *Il territorio magico*, concepito a partire dal 1969 e pubblicato nel dicembre 1971. Il critico proponeva un’alternativa al progetto celantiano che giustificava l’Arte Povera attraverso il binomio arte-vita, virando verso una direzione più concettuale e performativa che attingeva da un largo ventaglio di fonti filosofiche, sociologiche, antropologiche, e in cui gli artisti venivano definiti ‘attori’ e ‘operatori’.

Il testo era supportato da un ampio apparato iconografico che chiudeva il volume, costituendone il cuore pulsante: attraverso le riproduzioni fotografiche, prive di didascalie, veniva orchestrata una «vera e propria esposizione, sia pure ridotta alla bidimensionalità [...] della pagina stampata»⁸², che si apriva col *Living Theatre* e si chiudeva con Marcel Duchamp e Charlotte Moorman.

Il lavoro di Jannis Kounellis era incluso all’interno del libro insieme a quello degli altri artisti presentati tra Belgrado e Parigi, due occasioni in cui la narrazione espositiva veniva elaborata *ad hoc* a partire dalle posizioni espresse dal critico e curatore⁸³.

Presentando gli artisti italiani a Parigi, Achille Bonito Oliva si soffermava sulla natura situazionista delle azioni rimarcando l’importanza del dato temporale e l’individualità di ciascun esecutore, impegnato nell’«opposer au monde l’anarchie de sa propre imagination»⁸⁴. Il concetto di immaginazione assumeva un ruolo centrale, e anche ne *Il territorio magico* si teorizzava «il recupero perentorio delle zone del fantastico», ovvero il «superamento della separatezza tra l’immaginazione e il reale»⁸⁵. Lo stesso Kounellis aveva riferito nell’intervista del 1969 della propria scelta del fantastico attraverso una presenza critica, e *Boogie-Woogie*, che metteva in scena asini travestiti da uomini borghesi abbinandoli a enigmatiche frasi simili a un incantesimo, andrebbe letta proprio a partire dalla componente fantastica e immaginifica impiegata criticamente.

Le dieci xerografie riconducibili al progetto per l’azione incluse nel catalogo di Belgrado (Figg. 13-22) alternano, come in uno *storyboard*, raffigurazioni in primo piano di equini umanoidi a scene in cui le bestie si accoppiano, o appaiono convulsamente ammassate. Gli asini sembrano caricarsi, grazie ad alcuni elementi ricorrenti nell’iconografia di Kounellis, di precisi valori allegorici – equini con corona di lauro e con cappello –, di connotazioni che li accomunano a prototipi umani della società borghese – equini con pipa fumante, incravattati o dotati di occhiali –, spingendosi sino a parodiare l’immagine del divo hollywoodiano – con occhiali da sole e sorriso smagliante, o ancora nei panni di cowboy –⁸⁶. Alcune annotazioni dell’artista accompagnano i disegni: l’asino-medico pronuncia la formula «vieni come sparisci ritorni sparisci»⁸⁷ inscritta all’interno di un *balloon* sul modello dei fumetti, per poi essere rappresentato con sguardo inebetito insieme al monito «capito capito capito»⁸⁸; la didascalia «asino con corona e cappello»⁸⁹ si riferisce invece ai diversi copricapi delle bestie. Chiude la carrellata l’unica figura realmente umana della serie, a sua volta bardata di cappello e cravatta:

⁸² CHIODI 2009b, p. 273.

⁸³ A tal proposito è opportuno segnalare che il gruppo di artisti selezionati da Bonito Oliva per tali esposizioni, spesso letto antitetivamente rispetto alle scelte effettuate da Celant, ricalca in realtà quasi alla lettera le presenze riunite da quest’ultimo per la mostra di Monaco del giugno 1971.

⁸⁴ BONITO OLIVA 1971b, p. 237.

⁸⁵ BONITO OLIVA 1971a, p. 9.

⁸⁶ Il cappello e la corona di lauro vengono ripresi ad esempio in *Cappello* (1972), così come cappello e soprabito costituiscono gli elementi fondanti di *Tragedia civile* (1975).

⁸⁷ PÈRSONA 1971, p.n.n.

⁸⁸ Ivi, p.n.n.

⁸⁹ Ivi, p.n.n.

«adesso capito tutto»⁹⁰. Non è chiaro se la sequenza rispetti una logica narrativa interna, per quanto l'ipotesi sia plausibile.

Tra i cavalli del 1969 e gli asini del 1971 è avvenuto uno scarto: riferendosi retrospettivamente all'intervento presso L'Attico Kounellis avrebbe interpretato i cavalli come «pilastrini di un'architettura», sottendendo un lavoro di risemantizzazione del luogo espositivo in cui «l'enorme spazio della galleria è trasformato in quello di un tempio»⁹¹. Nell'azione non realizzata del 1971 si rintraccia un intento più narrativo, testimoniato dal lungo minutaggio (30 minuti) e legato a una più marcata propensione allegorica: se la narrazione è conclamata dalle annotazioni fumettistiche, l'allegoria è insita nel travestimento degli animali, invenzione che ne esplicita la dimensione parodica.

Le didascalie permettono di rintracciare anche per *Boogie-Woogie* una suggestione nietzschiana: la litania pronunciata dall'asino «vieni come sparisci ritorni sparisci» allude con ogni probabilità al concetto di eterno ritorno, ed è associabile a una citazione desunta da Nietzsche che Boatto accosta all'opera di Kounellis nel catalogo di *Ghenos Eros Thanatos*: «Ogni cosa va, ogni cosa ritorna; la ruota dell'esistenza gira in eterno. Ogni cosa muore, ogni cosa fiorisce ancora; l'anno dell'esistenza scorre in eterno. Tutte le cose ritornano sempre, e noi stessi siamo già esistiti un numero incalcolabile di volte, e tutte le cose insieme a noi»⁹².

Si rimarca così l'importanza dell'elemento temporale, sospeso in un perpetuo presente; la presenza di un accompagnamento musicale – che sarebbe probabilmente stato eseguito da Rzewski, compositore e pianista già collaboratore di Kounellis a sua volta invitato in biennale a Parigi⁹³ – avrebbe ulteriormente sottolineato la scansione della performance secondo modalità non indagabili, aiutando forse a rendere a livello sonoro i caratteri di destrutturazione e ripetizione che si riscontrano nelle frasi pronunciate dagli animali nei disegni⁹⁴.

L'umanizzazione degli asini potrebbe derivare dalla rielaborazione di molteplici riferimenti. È certamente presente un tratto metamorfico e onirico di matrice surrealista e metafisica, in linea con l'attenzione riservata al lavoro di René Magritte e Alberto Savinio che si riscontra in Italia a partire dagli anni Sessanta⁹⁵ (Fig. 23). Tale aspetto si combina a stimoli visivi e narrativi prelevati da un immaginario fantastico meno aulico, legato alla cultura di massa.

È ad esempio impossibile non pensare al *Pinocchio* collodiano⁹⁶, di cui a partire dal 1961 Carmelo Bene stava proponendo una rivisitazione teatrale in giro per l'Italia⁹⁷ (Fig. 24). La

⁹⁰ Ivi, p.n.n.

⁹¹ LANCIONI 2014, p. 50.

⁹² BOATTO/CHIODI 2016, p.n.n. La citazione è tratta da Friedrich Nietzsche, *Aurora e frammenti postumi*, Adelphi, Milano 1964. Inoltre, una parte dello *Zarathustra* di Nietzsche, *La festa dell'asino*, vede un gruppo di personaggi intenti a idolatrare un asino convinti che questo rappresenti una divinità; gli uomini cominciano improvvisamente a tagliare e sarà l'intervento di Zarathustra, mostrando come l'animale idolatrato rappresenti la falsa conoscenza, a dissuaderli dall'errore. Cfr. NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968, pp. 366-369.

⁹³ Frederic Rzewski è presentato all'interno del catalogo della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi del 1971 all'interno della sezione *Musique*. Tra le opere illustrate è presente «Rzewski nel Nabucco di Kounellis, 1970/71», rimandando alla celebre esecuzione del Nabucco in *Vitalità del negativo* che era stata recensita anche da alcune riviste francesi. Cfr. 7^a BIENNALE DI PARIGI 1971, p.n.n.

⁹⁴ In relazione al ruolo della musica nelle azioni di Kounellis, Nike Bätzner sottolinea la commistione tra patetismo dei brani selezionati dall'artista e caratteri di frammentazione e ripetizione ossessiva nelle modalità di esecuzione, che implicherebbero un azzeramento del loro intrinseco significato culturale. L'autrice osserva: «This treatment of music called into question the foundations of a civilization wedded to middle-class educational principles of cultural appreciation, yet also contaminated by twentieth-century Fascism, warfare and genocides. Kounellis often referred to the ensuing cultural decline» (BÄTZNER 2019, p. 145).

⁹⁵ Oltre alle già citate mostre magrittiane, si rimanda per Alberto Savinio a *Omaggio a Savinio*, in *ALTERNATIVE ATTUALI* 1968.

⁹⁶ Il romanzo era stato oggetto di numerose ristampe nel secondo dopoguerra e, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, di adattamenti televisivi, cinematografici, serie animate.

critica aveva colto nel rivoluzionario *Pinocchio* di Bene, descritto come «fitta trama di soliloqui, rimuginamenti, battute estemporanee, citazioni, sberleffi e imprecazioni, con il sostegno di una mimica irriverente e di musiche beffarde»⁹⁸, l’influsso del Teatro della Crudeltà di Artaud, al quale la *pièce* «strizza l’occhio; pazienza, è la moda»⁹⁹. Pubblicata sotto forma di testo teatrale nel 1964, l’opera di Bene prevedeva nella seconda parte il «Grande spettacolo di gala. Per questa sera avranno luogo i soliti salti ed esercizi sorprendenti eseguiti da tutti gli artisti e da tutti i cavalli d’ambo i sessi della compagnia e più sarà presentato per la prima volta il famoso ciuchino Pinocchio detto la stella della danza. Il teatro sarà illuminato a giorno»¹⁰⁰. Lo spettacolo si chiudeva con un fragoroso can-can, mentre dall’alto venivano spiegate le bandiere tricolore: *Pinocchio*, figura ben nota nell’immaginario della cultura popolare dell’italiano medio dell’epoca, diveniva allegoria sociale e politica del presente¹⁰¹; la sua attualità sarebbe stata di lì a poco ribadita in campo artistico da Luigi Ontani, che nel 1972 avrebbe realizzato un autoritratto fotografico nelle vesti del personaggio, per una serie di opere-performance di gusto parodico ispirate ad alcune figure-chiave della cultura artistico-letteraria italiana¹⁰².

Un’ulteriore suggestione potrebbe derivare dall’universo televisivo. La sezione *Spettacoli* de «La Stampa» annunciava nel 1965 l’imminente trasmissione in televisione di «una serie cinematografica di cui è protagonista un mulo [...] intitolata *Francis, il mulo parlante*, storia di un quadrupede al servizio dell’esercito americano»¹⁰³. Si tratta di una serie di film realizzati in America da Arthur Lubin dal 1950, alcuni dei quali trasmessi sovente su grande e piccolo schermo in Italia a partire dagli anni Sessanta. Era inoltre stata concepita dal regista una sitcom televisiva in più stagioni a partire dallo stesso *concept*, *Mister Ed, il mulo parlante*; nei vari episodi delle produzioni, l’animale parlante protagonista sfoggiava spesso travestimenti da detective, intellettuale, dottore (Figg. 25-26), proprio come gli asini immaginati da Kounellis.

L’intento satirico dello sceneggiato, pensato soltanto apparentemente per un pubblico di bambini, doveva essere facilmente individuabile dai più attenti spettatori del tempo se si pensa che nel 1969 un giornalista italiano citava il mulo parlante come esempio di satira americana democraticamente tollerata in un articolo che descriveva polemicamente il clima di censura ideologica che si respirava in Italia:

In un paese insieme anarcoide e conformista come il nostro, accade spesso che le intemperanze polemiche, la satira politica e persino l’umorismo siano visti come delitti di lesa patria: è giudicato un gesto di raro coraggio fare la parodia di un ministro alla TV [...] Non tutti hanno capito la lezione dell’America: che ha vinto la guerra, pur consentendo di scherzare su Mac Arthur in un film che aveva per protagonista un mulo parlante, ed è uno Stato forte, una solida democrazia [...] Ma la censura ideologica, la definizione di valori intangibili alla critica, la tutela artificiosa dei sacri principi sono residui dello Stato autoritario, eredità dei tempi in cui

⁹⁷ «Il primo *Pinocchio* fu partorito nel ’61, cioè nel primo anno di vita del suo Teatro Laboratorio, e il testo fu battezzato cioè pubblicato nel primo libro scritto da Bene (*Pinocchio, Manon e Proposte per il teatro*, Lerici editore, Roma, 1964). La seconda volta in teatro, il *Pinocchio* di Bene si divise addirittura per due, cambiando titolo ma anche scenografia e parte della compagnia: un *Pinocchio* ’66 che l’anno dopo, al Festival dei Due Mondi, diventò *Pinocchio, dal racconto di Collodi*, con sette attori che si dividevano i ruoli e le voci di tutti i personaggi e con tante bandiere italiane da riempire la scena e fare scandalo» (GIACCHÈ 2014, p. 5). Giacchè fa riferimento anche a una versione radiofonica della *pièce*, risalente al 1974.

⁹⁸ BL. 1966.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ BENE 1964, p. 63.

¹⁰¹ VICE 1966.

¹⁰² Luigi Ontani, *Pinocchio*, 1972, 85x67 cm, fotografia, collezione privata. L’opera è esposta nel novembre 1974 in occasione di una personale romana dell’artista presso L’Attico.

¹⁰³ BZ. 1965.

s'imponessa di parlare *nihil de principe, parum de Deo*. Non hanno mai impedito né un'eresia, né una rivoluzione¹⁰⁴.

È proprio questo 'strabismo' tra fantastico e crudeltà a caratterizzare *Boogie-Woogie*, la cui vena satirica è avallata dall'orizzonte che si delinea a partire dalle fonti coeve accostabili all'azione. L'ambivalenza tra immaginario e reale in Kounellis era stata notata da Boatto, che nel 1973 descrive il lavoro dell'artista «come se le forbici della ragione non avessero ancora operato la separazione del mondo in immaginario e in reale», evidenziando come «questo universo di azioni può culminare in tal modo nella conciliazione dei verbi contrari di nascere e morire nel verbo unificante: rinascere»¹⁰⁵.

Smascherato l'intento satirico dell'opera, è possibile leggere negli equini un richiamo alle caricature di George Grosz, oggetto di nuova fortuna in quegli anni¹⁰⁶. Le bestie di Kounellis potrebbero sedere allo stesso tavolo di quelle che Grosz aveva rappresentato in *Voce di popolo, voce di Dio* assieme a fumetti «prelevati da titoli dei giornali di destra, incitanti alla politica allarmistica e di repressione contro il movimento operaio»¹⁰⁷ (Fig. 27). La celebre tavola satirica, ripubblicata in alcune monografie durante il corso degli anni Sessanta e Settanta¹⁰⁸, era parte del volume *Il volto della classe dirigente*, risalente al 1921 ma edito integralmente in italiano solo nel 1974; l'edizione originale era stata esposta a Roma per la prima volta alla Galleria dell'Obelisco nel 1961, nell'ambito della mostra *Opposizione al nazismo*¹⁰⁹.

Per Antonio Del Guercio il rinato interesse per Grosz non era indice «d'un qualche revival accademico, ma di qualcosa di ben più radicale, e che includeva una rivisitazione di quelle vicende sul filo di ragioni attualissime. Le quali ragioni, poi, dall'aspetto ideo-politico si diramavano anche nell'aspetto artistico»¹¹⁰. Il critico non risparmiava un attacco nei confronti del contesto culturale italiano, evidenziando «il sospetto che il lascito dell'artista tedesco fosse inteso come una droga politico-sessuale capace di dare un ultimo guizzo d'eccitazione a una società culturale immersa in uno strano stato di dormiveglia tra il ricordo degli impegni assunti durante la Resistenza e le tentazioni d'una belletteristica comunque mascherata»¹¹¹. In America gli studi su Grosz dei primi anni Settanta si spingevano ben oltre, interessandosi all'opera dell'artista sull'onda del fenomeno della *Weimar analogy*, ovvero una rilettura delle vicende della Germania degli anni Venti in chiave attualizzante. Partendo da Grosz e dal suo tempo, veniva imbastito un parallelismo con la «disintegration of the American political scene in the late sixties»¹¹², ponendosi una domanda ben precisa: «what is the responsibility of the artist-intellectual critic within a troubled democratic society?»¹¹³, e convenendo che «at a time when

¹⁰⁴ CASALEGNO 1969.

¹⁰⁵ BOATTO 2016, p. 118.

¹⁰⁶ A seguito della morte dell'artista, avvenuta nel 1959, negli anni Sessanta l'opera di Grosz conosce un momento di fortuna e rivalutazione internazionale. Antonio Del Guercio individua nella mostra del 1962 allestita all'Akademie der Künste di Berlino, poi a Dortmund e a Londra, il momento d'avvio di tale fenomeno, che trova eco in Italia nelle numerose esposizioni proposte soprattutto da gallerie romane (Il Fante di Spade, 1963 e 1964; La Medusa, 1970) e torinesi (Il Fauno, 1970), con particolare attenzione all'opera grafica. Nell'aprile-maggio 1971, poco prima del mancato debutto di *Boogie-Woogie* di Kounellis, Arturo Carlo Quintavalle si avvarrà anche dello stesso Del Guercio per allestire, in collaborazione con il MoMA, una importante retrospettiva su Grosz a Parma. A seguito di tale ondata di fortuna, i principali studi internazionali sull'artista verranno tradotti in italiano dal tedesco e dall'inglese durante il corso degli anni Settanta. Cfr. DEL GUERCIO 1971, pp. 17-20, e GEORGE GROSZ 1971.

¹⁰⁷ GROSZ 1974, p. 22. Si tratta della prima edizione italiana di *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (1921), con le celeberrime *politische Zeichnungen*; la traduzione dal tedesco è di Carlo Oliva.

¹⁰⁸ GEORGE GROSZ 1963; LEWIS 1971.

¹⁰⁹ OPPOSIZIONE AL NAZISMO 1961.

¹¹⁰ DEL GUERCIO 1971, p. 20.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² LEWIS 1971, p. XIII.

¹¹³ *Ibidem*.

students are being shot at our universities and young revolutionaries are throwing bombs, it is worth pondering the tale of a young activist whose brief dreams of a new humanity were consumed by a nightmare vision of a new inhumanity emerging from a world of total chaos»¹¹⁴.

Era dunque possibile riscoprire Grosz soffermandosi sul «diabolico che si deve saper leggere nelle sue opere, il diabolico di un’angoscia civile»¹¹⁵, sentimento che lo stesso Kounellis avrebbe rappresentato nella sua *Tragedia civile* del 1975¹¹⁶. Anche Pier Paolo Pasolini rendeva omaggio all’artista tedesco, che veniva citato in alcuni passaggi del suo film *Porcile* (1969) (Fig. 28); nella pellicola apologia nazi-fascista e bestialità, contestazione giovanile e paranoia borghese si confondevano polemicamente, fornendo un quadro della società contemporanea fortemente sclerotizzato. La stampa aveva interpretato il film come impietoso ritratto di una generazione compressa in schemi rigidamente codificati e prevaricatori:

Sono episodi che s’intersecano ed hanno per protagonisti due giovani, entrambi divorati dalle bestie, “uno è punito dalla società (che si può identificare metaforicamente con le bestie feroci e con i porci) per il suo essere totalmente disobbediente; l’altro è punito per non essere stato né obbediente né disobbediente: per essere stato cioè misterioso e fuori della norma”. Dai giovani la società vuole l’ossequio o li divora¹¹⁷.

Negli stessi anni anche Concetto Pozzati si misurava con un’opera polemica a partire da Grosz. La figura femminile di *Delitto sessuale*, opera del 1916, veniva estrapolata dal suo contesto originario per dare vita a *Dal suicidio di Grosz* (1969): il risultato, presentato dalla Galleria de’ Foscherari insieme a un catalogo-libro d’artista¹¹⁸ e incluso nel 1974 in *Ghenos Eros Thanatos*, si componeva di una serie di *assemblages* su tela che vedevano interagire il disegno di Grosz, munito di lametta, con i nuovi materiali impiegati nell’arte degli anni Sessanta. L’impatto con fieno, cotone, specchio, neon, avrebbe determinato il suicidio della figurina, assalita dalla frenesia del ‘nuovo’ (Figg. 29-30). Pozzati costruisce nel catalogo un resoconto narrativo alternando didascalie e fotografie dei collage che compongono il ciclo; l’intento è chiaramente quello di ribadire il proprio distacco, già manifestato in occasione di *Arte povera più azioni povere*¹¹⁹, nei confronti delle nuove tendenze, evidenziando il rischio della loro strumentalizzazione:

George Grosz si è suicidato con una *Gillette*... perché era allergico al profumo delle rose; perché la paglia lo soffocava; perché contestava se stesso; perché non amava la pittura; perché il cotone idrofilo era particolarmente adatto per il *démaquillage* all’italiana; perché le nuvole erano al neon; perché non si riconosceva sotto nessuna bandierina¹²⁰.

Pozzati credeva, come Grosz, «all’immagine che si fa politica, e non alla politica che diventa immagine»¹²¹: l’opera e le invettive dell’artista testimoniano che il recupero di Grosz costituiva una possibilità praticabile in Italia per la trattazione di tematiche che convogliavano

¹¹⁴ Ivi, p. XV.

¹¹⁵ QUINTAVALLE 1971.

¹¹⁶ Per un’avvincente analisi di *Tragedia civile* si rimanda a DI DOMENICO 2018.

¹¹⁷ La pellicola di Pasolini, del 1969, è oggetto di analisi e critiche sulla stampa del tempo. Cfr. la recensione MOSCATI 1969b, p. 23-25 (da cui è tratta la citazione nel testo), e BERLETTI 1969.

¹¹⁸ POZZATI 1969a. Nel volume si legge: «Dal suicidio di Grosz... ciclo eseguito nel luglio-dicembre 1969, 40 titoli cm 65x75 cad. (proprietà della Galleria de’ Foscherari Bologna) più due titoli fuori ciclo cm 200x175 (proprietà dell’autore Bologna) realizzati ad olio, stoffa, specchio, plastica, legno, neon, tempera, sughero, chiodi, paglia, foglie, pane, acrilico, sassi, garza, corda e grafite» (ivi, p.n.n.).

¹¹⁹ POZZATI 1969b.

¹²⁰ POZZATI 1969a, p.n.n.

¹²¹ Ivi, p.n.n.

sfera estetica e politica. A Grosz potrebbero essere accostate numerose fonti visive di ambito dadaista e surrealista ideologicamente connotate – alcuni esiti del tardo Picabia, ma anche i fotomontaggi di Heartfield (Fig. 31) –, suggestiva opportunità per interpretare *Boogie-Woogie* in tale direzione.

A rafforzare tale prospettiva, va ricordato che nello stesso 1971 Kounellis aveva preso parte al ciclo di seminari *Gesto e comportamento nell'arte oggi* organizzato per i corsi di Giorgio Pressburger all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma, insieme a Germano Celant e Achille Bonito Oliva, Fabio Mauri e Michelangelo Pistoletto, al termine dei quali Mauri aveva presentato *Che cosa è il Fascismo*. La performance era stata paragonata su «Flash Art» a «uno spettacolo da circo equestre ideologico» che «aveva il senso di un test ideologico individuale, qualcosa di simile a uno psico-dramma»¹²², ed è probabile che abbia costituito uno spunto di riflessione non trascurabile anche per Kounellis.

Costituisce invece una certezza la diffusione e il piglio che i testi programmatici di Pistoletto vantavano in ambito artistico. In particolare, *Lo Zoo. Torino fine del XX secolo (si prepara l'epoca dell'Acquario)*, che chiudeva il volume *Arte povera* di Celant del 1969 e che era stato pubblicato con alcune modifiche e aggiunte sulla rivista «Teatro» nello stesso anno, descriveva gli artisti come bestie rinchiusi in gabbia da una società che tenta coercitivamente di domarli:

La cosiddetta civiltà ha relegato ogni animale nella sua gabbia. [...] Be' gli artisti sono isolati nelle Biennali di Venezia, nei teatri, nei musei e nelle manifestazioni organizzate. Siccome gli artisti sono in numero un po' maggiore dei pazzi e dei criminali e minore degli studenti (fino a ieri animalletti docili) e degli operai, sono considerati una élite. Ma questa élite fa comodo a quelli che da sempre e ancora oggi vogliono essere gli unici spettatori e domatori del popolo in gabbia. Gli artisti sono i più divertenti da domare, sono forse come le scimmie che assomigliano tanto all'uomo, così imprevedibili e strani che quando fanno qualche gesto che pare umano tutti si esaltano felici e poi danno loro da mangiare e li vestono come loro. Questi spettatori sono quelli che costruiscono in ogni città, un museo, un teatro e uno zoo per illuderci che gli spettatori siamo noi. La vera élite è quella che ci vuole far credere uomini per poterlo essere più di noi. Ora noi sappiamo di essere *Lo zoo*¹²³.

L'assimilazione tra uomo e bestia poteva dunque avvenire su più livelli e assumere accezioni differenti. Risulta evidente in *Boogie-Woogie* un intento satirico, contestatario o quanto meno di denuncia: tale denuncia poteva recare in filigrana il perdurare di quegli interrogativi irrisolti riguardanti il ruolo dell'artista all'interno della struttura sociale, sollecitando risposte che tardavano a delinearsi.

4. Tra allegoria e pittura. Uno sguardo alla Francia

Appare necessario sollevare il problema del titolo scelto dall'artista, tenendo presente il fatto che Kounellis non era solito titolare le proprie opere, preferendo il più generico appellativo di *Senza titolo*.

Un titolo emblematico come *Boogie-Woogie*, che a un primo livello di letteralità si avvale del riferimento all'accompagnamento musicale previsto, non può non portar con sé l'eco degli omonimi dipinti eseguiti da Piet Mondrian a partire dal 1941, stabilendo una plausibile intertestualità.

I *Boogie-Woogie* di Mondrian si collocano nell'ultimissima fase della produzione del pittore, essendo stati realizzati a New York poco prima della morte (Fig. 32). A posteriori, le tele in questione potevano esser lette da Kounellis e dagli artisti della sua generazione come il

¹²² CHE COSA È IL FASCISMO 1971. Per un approfondimento, si rimanda a DA COSTA 2018 e IAMURRI 2018.

¹²³ PISTOLETTO 1969, pp. 16-17.

testamento spirituale di uno dei più grandi maestri del primo Novecento. Nel 1969 Italo Tomassoni descriveva gli ultimi dipinti di Mondrian come opere che

interrompono l'algida immobilità del disincarnato *logos* mondrianeo; lo spazio si frantuma, le linee scompaiono, il progetto si possibilizza, i piani si moltiplicano, la vita irrompe sulla tela con tutta la sua carica contingente e sensibile. Non è il cielo stellato a occasionare questa allucinata frammentazione d'immagine, [...] ma una nuova definizione urbana, pragmatica e terrestre in cui lo schema razionale non riesce a condizionare l'esistenza dell'individuo; ove non sempre l'orizzontale armonizza il verticale; dove l'esistere travolge l'essere e altra regola non v'è all'infuori del ritmo incalzante della realtà. [...] Alla geometria mistica e deserta dei canali d'Olanda e delle facciate di chiesa, si sostituisce la geometria laica, temporale e sovrappopolata del contesto urbano. All'orizzontalità placante delle scaglie luminose del mare di Scheveningen, si contrappone quasi per illuminazione la vertigine verticale dei grattacieli di Manhattan e della 59^a strada. Alle salmodie calviniste, il ritmo sincopato dei *boogie-woogie*. È così che alla coscienza amara della scoperta che la metropoli non è la *civitas hominum* si connette la perdita della felicità, l'agguato imminente del tragico quotidiano. Mondrian vuole immergersi nella storia, ma anziché l'Essere trova l'esistere. E scopre allora che “Là dove non c'è la storia, la ragione diventa follia lucida”¹²⁴.

Tale lettura, dal sapore esistenzialista, è basata sul concetto di frantumazione, ravvisabile nelle opere sia a livello formale sia a un livello più simbolico. Lo spazio urbano, e dunque la società americana in senso lato, venivano descritti come un intricato flusso esistenziale da cui scompariva ogni residualità di coscienza storica, sostituita da un senso di tragicità e sopraffazione. Veniva posto criticamente il problema dell'«*american way*», tematica calda entro le fila del dibattito artistico di quegli anni.

L'ultimo Mondrian era stato citato da Renato Guttuso in *Boogie-Woogie*, dipinto del 1953 in cui il *Broadway Boogie-Woogie* faceva da fondale a una scena di mondanità danzereccia della gioventù romana degli anni Cinquanta¹²⁵ (Fig. 33). Guttuso aveva rappresentato una figura chiave per Kounellis nel 1956 quando, al suo arrivo a Roma dal Pireo, era stato costretto a incontrarlo perché introdotto in Italia dalla lettera di un connazionale comunista¹²⁶: le loro storie si erano incrociate non tanto per un condiviso orizzonte artistico, quanto per una comunione di riferimenti politici e valori culturali¹²⁷.

Il titolo *Boogie-Woogie* era quindi carico di sottotesti e rimandi, indiretti ma rintracciabili per chi avesse dimestichezza con l'arte dell'immediato dopoguerra. Era forse una precisa volontà di Kounellis quella di rifarsi, più o meno ironicamente, a quel canone che lo aveva preceduto e che, tramite le opere chiamate in causa, faceva a sua volta riferimento più o meno velatamente alla cultura americana.

Negli stessi giorni in cui il *Boogie-Woogie* di Kounellis avrebbe dovuto debuttare alla biennale parigina, il Musée d'Art Moderne di Parigi accoglieva nella sezione riservata all'arte attuale la prima antologica francese dedicata a Guttuso¹²⁸. Il ritratto di Guttuso approntato per il pubblico era quello di un artista militante dal temperamento veemente, che «se présente face à la vie, comme un homme d'action. Il ne dédaigne pas les allusions, mais il en fait des

¹²⁴ TOMASSONI 1969, p. 44.

¹²⁵ *Boogie-Woogie* di Guttuso (1953) era stato esposto alla Biennale di Venezia del 1954. Tra il 1960 e il 1971 l'opera è esposta a Mosca, Leningrado, Novosibirsk (1961); Parma (1963-1964); Berlino, Lipsia (1967); Palermo (1971); riprodotta in «Realtà sovietica»; «Oganiok»; «Tvorchestvo» (1961); Berger; Moravia, Grasso (1962); «Arte Club» (1963); «L'Europeo»; «Il Contemporaneo»; «Cooperazione» (1964); Rusakov; «D'Ars Agency» (1965); Annuario E.R.A. (1968); De Micheli (1970). Cfr. *CATALOGO RAGIONATO GENERALE* 1983, p. 283.

¹²⁶ LANCIONI 2014, p. 47.

¹²⁷ In particolare, Daniela Lancioni fa riferimento a due comuni «lontane ascendenze: Gustave Courbet e Antonio Gramsci» (*ibidem*).

¹²⁸ RENATO GUTTUSO 1971.

allégories puissantes. [...] En Italie son art a permis une véritable reprise de conscience après l'avalissement du Fascisme et les ruines matérielles et morales de la Guerre»¹²⁹.

Sebbene la tela del boogie-woogie romano non fosse esposta, è interessante evidenziare che l'intento dell'antologica consisteva nel delineare un legame tra il pittore italiano e la nuova pittura figurativa francese, caratterizzata da un forte impegno politico:

[...] ces œuvres récentes apparaissent clairement marquées par un goût du risque, de l'aventure, et de la participation aux espoirs et aux difficultés de la jeune peinture [...] ce que Guttuso a voulu faire ici, à Paris, aujourd'hui, c'est une intervention militante dans la situation de la nouvelle peinture figurative¹³⁰.

L'influsso *gauchiste* ravvisabile in opere guttusiane come *Giornale murale. Maggio 1968*¹³¹ rendeva plausibile l'accostamento con la figurazione narrativa francese¹³², che vantava di una discreta fortuna in Francia grazie alla promozione di Gérard Gassiot-Talabot e cominciava a esser esposta anche in Italia, principalmente tra Roma, Bologna e Torino¹³³.

Nel 1968, nella grande rassegna curata da Enrico Crispolti *Alternative attuali III* veniva riservata una sezione proprio alla figurazione critica, impegnata nel «voler impiegare l'intervento figurativo in una sorta di dialogo a brevissima distanza con le vicende drammatiche del nostro tempo [...], una sorta di corpo a corpo critico, contestatorio, demistificatorio [...] della ricerca attuale»¹³⁴.

Artisti come Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Erró, Bernard Rancillac, inquadrati entro le fila di tale tendenza, erano soliti ricorrere a un immaginario zoomorfico posto in conflitto con la società borghese e il capitalismo americano, costruendo dissacranti parodie in cui venivano riutilizzate fonti visive prelevate da fumetti o pubblicità (Figg. 34-35).

L'immaginario torbido del *Boogie-Woogie* di Kounellis, assieme all'intrinseco portato allegorico sociale e politico, avrebbe potuto trovare una sinergia con i presupposti che animavano tale pittura francese tracciando una linea artistica *engagée* distante da quella americana, che vedeva il proprio punto di partenza dai manifesti realizzati negli *ateliers populaires* dell'École des Beaux-Arts parigina durante l'occupazione del maggio 1968¹³⁵ e nelle edizioni di quegli anni del Salon de la Jeune Peinture¹³⁶ concentrate nella «lutte contre la société bourgeoise» per «montrer comment s'exerce le pouvoir d'oppression de la bourgeoisie sur le terrain particulier de la culture»¹³⁷.

Insieme alla mostra di Guttuso, gli spazi del museo parigino accoglievano anche una antologica di Gilles Aillaud. Tra i pittori più attivi entro le fila del Salon, Aillaud dipingeva con

¹²⁹ Ivi, p.n.n.

¹³⁰ Ivi, p.n.n.

¹³¹ Per un puntuale approfondimento sull'opera, sugli esiti e sul contesto entro cui si articola la produzione pittorica di tale stagione guttusiana, si rimanda a PERIN 2014.

¹³² Per una panoramica, si rimanda a LA FIGURATION NARRATIVE 2000.

¹³³ Alcuni artisti della nuova pittura francese erano stati esposti a Roma durante il corso degli anni Sessanta, tra L'Attico e Il Fante di Spade. Enrico Crispolti permetteva a Gérard Gassiot-Talabot di presentarli all'interno di *Alternative attuali II e III*, tra il 1965 (Aillaud, Arroyo) e il 1968 (Arroyo, Erró, Rancillac). Nel catalogo di *Alternative attuali II* viene inoltre segnalata la mostra curata da Gassiot-Talabot *La figuration narrative dans l'art contemporain*, in programma alla Galerie Creuze di Parigi nell'autunno del 1965. Arroyo e Aillaud vengono esposti anche alla Galleria de' Foscherari di Bologna e a La Bussola di Torino a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. La prima antologica parigina di Aillaud, allestita nella sezione dedicata all'attualità del Musée d'Art Moderne in concomitanza alla Biennale di Parigi del 1971, è organizzata in collaborazione con Il Fante di Spade, e il catalogo francese viene stampato a Roma e riprende fedelmente quello della precedente mostra romana.

¹³⁴ ALTERNATIVE ATTUALI 1968, p. 193. Segue un contributo di G. Gassiot-Talabot, *Le monde en question ou vingt-six peintres de contestation*.

¹³⁵ L'ARTE PER LA STRADA 2008.

¹³⁶ MASSON 1974; PARENT-PERROT 2016.

¹³⁷ PARENT-PERROT 2016, p. 80.

glaciale esattezza un campionario di bestie ingabbiate in un rarefatto giardino zoologico (Fig. 36). Sebbene l'artista si mostrasse reticente dall'avallare un'interpretazione univoca della propria opera, la stampa proponeva una possibile chiave di lettura: «loin de décrire objectivement les conditions de ces pauvres bêtes qui ne font pas toujours la joie des enfants, le peintre les gratifie au contraire de *caractères* humains afin que son discours prenne de l'altitude jusqu'à ne plus être qu'une protestation triste et muette contre l'omniprésente aliénation humaine»¹³⁸.

Un ponte tra la scena artistica italiana e quella francese stava effettivamente delineandosi a partire dalla pittura di contestazione, e la graduale 'esportazione' delle opere dei francesi in Italia è probabilmente riconducibile anche a figure-chiave come Valerio Adami, Enrico Baj, Concetto Pozzati, Antonio Recalcati, che godevano in quegli anni di una fortuna piuttosto solida in Francia, e che esponevano spesso negli stessi contesti degli artisti in questione.

Il binomio arte-contestazione vede nuovamente l'incontro di Italia e Francia in occasione della rassegna bolognese *Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto* del 1972¹³⁹. La sezione dedicata ad arte e iconografia politica, coordinata da Pozzati e Franco Solmi, presentava una selezione estremamente eterogenea che andava da Franco Angeli a Wolf Volstell. Pozzati avvertiva in catalogo che «l'importante però è che l'iconografia politica, pur racchiudendo in sé una implicita mistificazione, non sia ridotta ad un'ulteriore tendenza artistica per non alimentare, ancora una volta, la separatezza e la discriminazione talentosa dei primi della classe»¹⁴⁰, tagliando fuori la maggior parte degli artisti che, come Kounellis, si erano precedentemente legati al poverismo.

In particolare, veniva esposta *Le Grand Méchoui* della cooperativa dei Malassis¹⁴¹, opera «tolta dagli autori dalla rassegna *Exposition 72 Douze ans d'Art Contemporain* (detta *Exposition Pompidou*) per protestare contro il brutale comportamento della polizia di Parigi intervenuta per disperdere una manifestazione di artisti»¹⁴², condividendo una sorte simile a quella de *I funerali dell'anarchico Pinelli* di Baj, a sua volta in mostra.

Le Grand Méchoui ou Douze ans d'histoire (Figg. 37-38) consisteva in una poderosa serie di pannelli dipinti a vinile su tela accostati tra loro, per un totale di 65 metri di lunghezza e 60 d'altezza. L'opera era stata realizzata collettivamente da Henri Cueco, Lucien Fleury, Jean-Claude Latil, Michel Parré, Gérald Tisserand per un'esposizione ordinata dal neo eletto presidente della repubblica Georges Pompidou per storicizzare e al contempo istituzionalizzare le nuove tendenze artistiche francesi in vista della realizzazione del Centre Pompidou, il cui cantiere di costruzione era già stato avviato tra pesanti polemiche.

Concepito come un *grand-tableau* di contestazione che si sarebbe dipanato tra le sale del Grand Palais, *Le Grand Méchoui* si presentava come un'allegoria antigaulliana messa in scena attraverso un simbolico bestiario satirico; gli artisti stessi spiegavano che «la lecture est simple, l'allégorie politique emprunte à la fable ou à l'imagerie populaire: moutons, rats et cochons constituant des déguisements trop évidents pour ne pas servir à démasquer plutôt qu'à masquer»¹⁴³. Venivano raffigurati ricorrendo all'allegoria gli ultimi dodici anni di politica culturale francese, culminando nell'attualità dell'*après mai*, quando

¹³⁸ JOURDHEUIL 1971, p. 35.

¹³⁹ Per un approfondimento sull'esposizione e un'esauritiva contestualizzazione, si rimanda a BELLONI 2015, pp. 126-138.

¹⁴⁰ *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, p. 36. La mostra dedicava inoltre una sezione internazionale ai poster protestatari del maggio 1968. Si rimanda dunque anche alla sezione *Comunicazione di massa: audiovisivi e pubblico; posters*.

¹⁴¹ Per un approfondimento, si rimanda a PRADEL 1974 e CHAMBARLHAC 2014.

¹⁴² *TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE* 1972, p. 74.

¹⁴³ *Ivi*, p. 75.

le pouvoir met en place la ‘Nouvelle Société’. [...] Le gouvernement propose aux moutons de l’herbe en cadeau, bien sûr, mais l’herbe se transforme en couteaux acérés sur lesquelles s’empalent les moutons. Puis c’est le Placement Immobilier et les scandales que l’on connaît, la Participation, l’Éloge du Profit, le Bonheur et enfin la Culture. Cette dernière séquence qui remettait l’œuvre ‘en situation’ dans l’exposition du grand palais – expositions officielle inaugurée et fréquentée en majorité par les moutons – met l’accent insidieusement sur la fonction de la culture et précisément sur la fonction de l’exposition à laquelle l’œuvre était destinée¹⁴⁴.

Nonostante la distanza tra gli esiti propri alla produzione di Kounellis e quelli della nuova pittura figurativa francese, si riscontra una marcata convergenza d’intenti; il clima culturale entro cui gli artisti agivano era il medesimo, e le risposte da questi fornite dialogavano non a livello formale, ma da un punto di vista contenutistico. Superati i limiti del quadro grazie al confronto con gli happening e con l’arte americana della seconda metà degli anni Sessanta, era come se Kounellis si accingesse in questa nuova fase a rielaborare, attraverso il filtro dell’azione teatrale, un repertorio iconografico di contestazione prelevato da un largo ventaglio di suggestioni figurative. Ne risultava un’iconografia sottile e complessa, in cui riferimenti distanti venivano integrati tra loro sincronicamente in un unico, vorticoso flusso che ne rendeva ostica la decifrazione e che prevedeva la collisione tra pittura e drammatizzazione.

Resta il fatto che il ricorso all’umanizzazione delle bestie o alla zoomorfizzazione della specie umana, a seconda del punto di vista che si preferisca adottare, non può essere scisso dal contesto teatrale per cui *Boogie-Woogie* era stata pensata. La sezione teatrale della mostra bolognese del 1972 ci viene in aiuto presentando *Rivolta a quattro zampe*, favola per ragazzi che «si ispira molto liberamente al romanzo di George Orwell *La fattoria degli animali*»¹⁴⁵, ideata da Luigi Morini e rappresentata dalla compagnia Teatro Nuovo Mondo a Roma a partire dal 1971. Un riferimento di più ampia circolazione è invece costituito da *Le rhinocéros* di Eugène Ionesco, *pièce* che godeva di unanime consenso sia in Francia sia in Italia e in cui il protagonista Berenger resiste come ultimo umano in un mondo di uomini divenuti rinoceronti¹⁴⁶. La prefazione all’edizione italiana del testo teatrale, pubblicata nel 1960 (Fig. 39) e oggetto di frequenti ristampe lungo tutto il decennio, riporta alcune eloquenti citazioni dell’autore:

“Nessuna società ha potuto abolire la tristezza, nessuna politica ci può liberare dal malessere esistenziale, dalla paura della morte, dalla nostra sete d’assoluto; è la condizione umana che determina la condizione sociale e non viceversa”; qualsiasi società, per perfetta che sia, implica una spersonalizzazione dell’uomo, spinta talvolta “fino all’alienazione totale e all’ingresso nell’irresponsabilità collettiva...”¹⁴⁷.

La disillusione del drammaturgo, che nell’opera inscenava la metamorfosi dei personaggi per raccontare la società del suo tempo – ma anche le indimenticate tragedie personalizzanti

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 482.

¹⁴⁶ Nel 1960 viene pubblicata da Einaudi la prima edizione italiana di *Le rhinocéros* (IONESCO 1964). La prima assoluta dell’opera si era tenuta al Théâtre de l’Odéon di Parigi nello stesso anno. Da quel momento, lo spettacolo verrà replicato con successo in tutta Italia durante il corso degli anni Sessanta. Su «Stampa Sera», in occasione della prima torinese del 1961 al Teatro Alfieri, si legge: «A Torino siamo tutti rinoceronti», elogiando «il lavoro del commediografo franco-romeno che ha come bersaglio il conformismo». Cfr. BL. 1961. Nel 1969, Mondadori ristampa in un unico volume la selezione di suoi scritti teatrali pubblicata da Einaudi nel 1961. Cfr. IONESCO 1969. Il 1970 rappresenta un anno importante per la ricezione italiana di Ionesco: viene infatti pubblicato un suo scritto autobiografico, mentre *Jeux de massacre* viene presentata allo Stabile di Torino con la regia dell’autore. Cfr. ARPINO 1970.

¹⁴⁷ DE MONTICELLI 1964, p. 8.

dei totalitarismi – ricorrendo «ai valori didascalici e parodistici della pantomima»¹⁴⁸, non era affatto distante dall’atmosfera che caratterizzava l’inizio degli anni Settanta, in quell’*après mai* irrisolto in cui il fantastico rappresentava forse l’unica via percorribile per manifestare un dissenso ancora necessario. Così, l’opera di Kounellis sembra rimuginare con mesta ironia sulle sorti di Berenger che, alla fine della *pièce* di Ionesco, esclama: «Sono l’ultimo uomo, e lo resterò fino alla fine! Io non mi arrendo!»¹⁴⁹.

Boogie-Woogie non verrà mai eseguita. L’azione non realizzata costituisce l’ultima occasione in cui Kounellis avrebbe voluto utilizzare un gruppo di animali vivi per un’opera inedita. Quattro anni più tardi l’artista avrebbe reimpiegato un cappello e un soprabito (indumenti che nel 1971 avrebbero dovuto caratterizzare gli equini), collocandoli sull’appendiabiti di *Tragedia civile*.

¹⁴⁸ Ivi, p. 9.

¹⁴⁹ IONESCO 1964, p. 129.



Fig. 1: Italo Moscati, Jannis Kounellis: "Non per il teatro ma con il teatro", «Sipario», 276, 1969, pp. 12-13



Fig. 2: Guido Boursier, Michelangelo Pistoletto: "Far scattare nella gente meccanismi di liberazione", «Sipario», 276, 1969, p. 17



Fig. 3: Jannis Kounellis, *A(ter) A(ction)*, 1966 (5^e BIENNALE DE PARIS 1967, p.n.n.)



Fig. 4: Carlo Quartucci, *Le ragioni della scena. Nota ai "Testimoni"*, «Sipario», 273, 1969, pp. 10-11

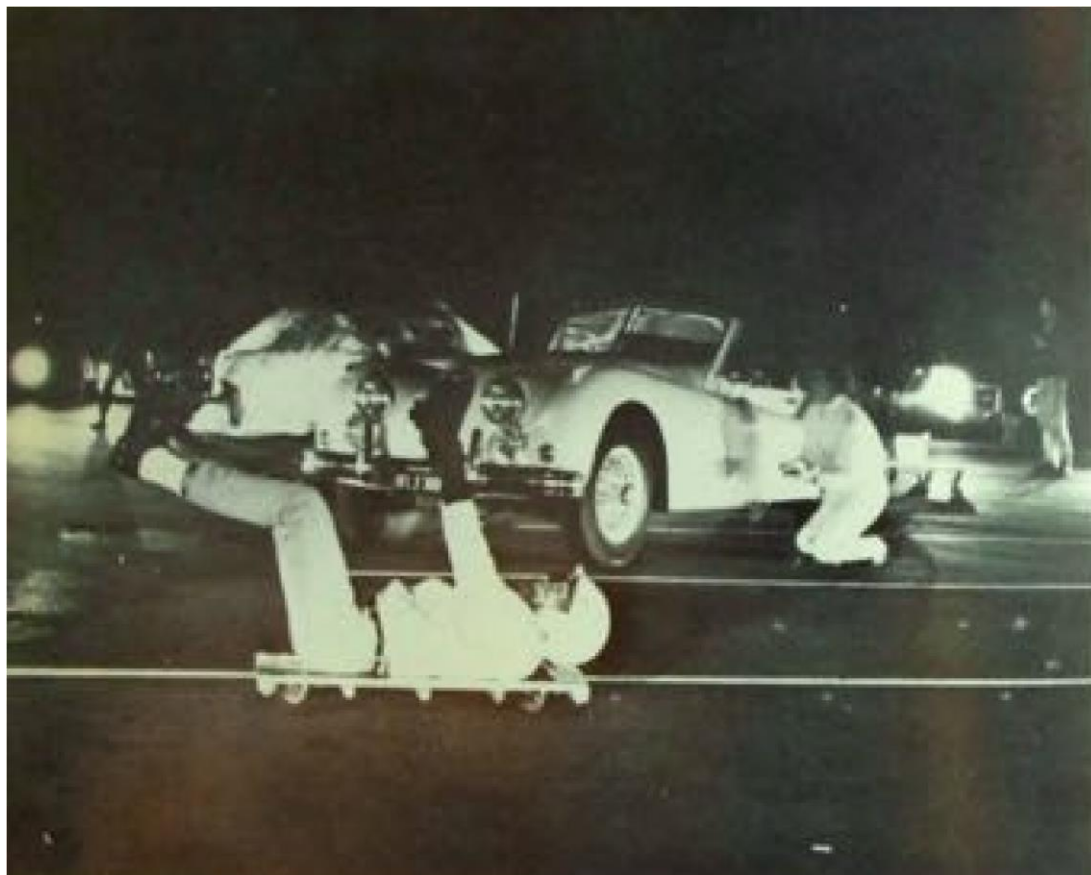


Fig. 5: Claes Oldenburg, *Autobodies*, 1963 (KIRBY 1968, p.n.n.)



Fig. 6: Deborah Hay indossa il *birdcage costume* ideato da Robert Rauschenberg per *Map Room II*, 1965



Fig. 7: Robert Rauschenberg, *Elgin Tie*, performance eseguita per *Five New York Evenings*, 1964



Fig. 8: Robert Rauschenberg, *Spring Training*, 1965



Figg. 9-10: Jannis Kounellis, *Un progetto: schema di spettacolo comunità*, «Sipario», 284, 1969, pp. 64-67

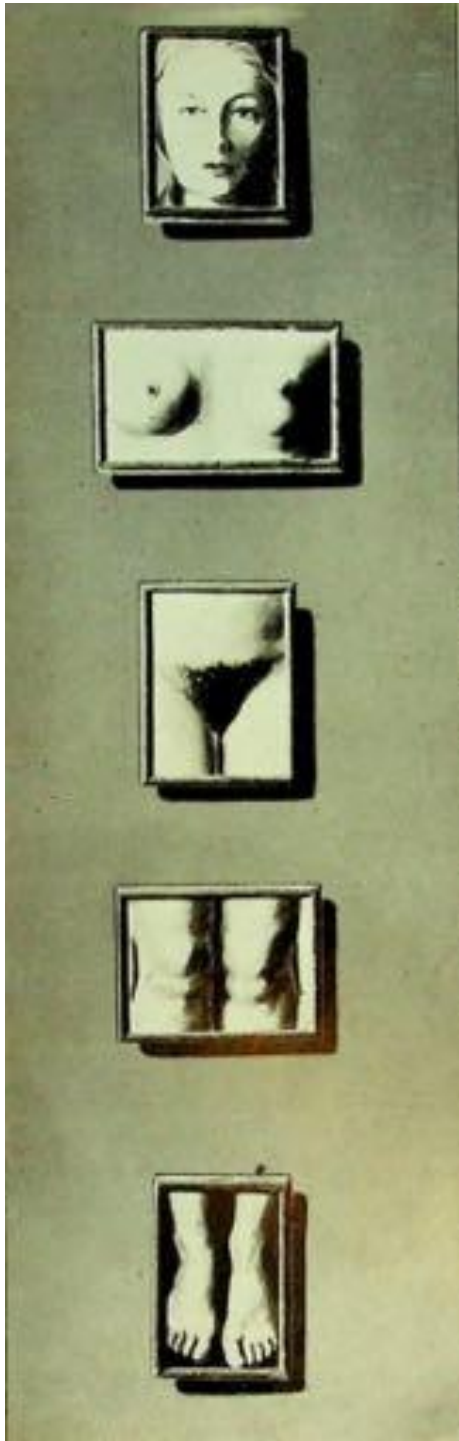


Fig. 11: René Magritte, *L'évidence éternelle*, 1946, 5 quadri (olio su tela) fissati su un vetro di 160x40 cm; opera riprodotta nei cataloghi delle personali di Milano (Galleria Schwarz, 1962) e Roma (L'Attico, 1963)

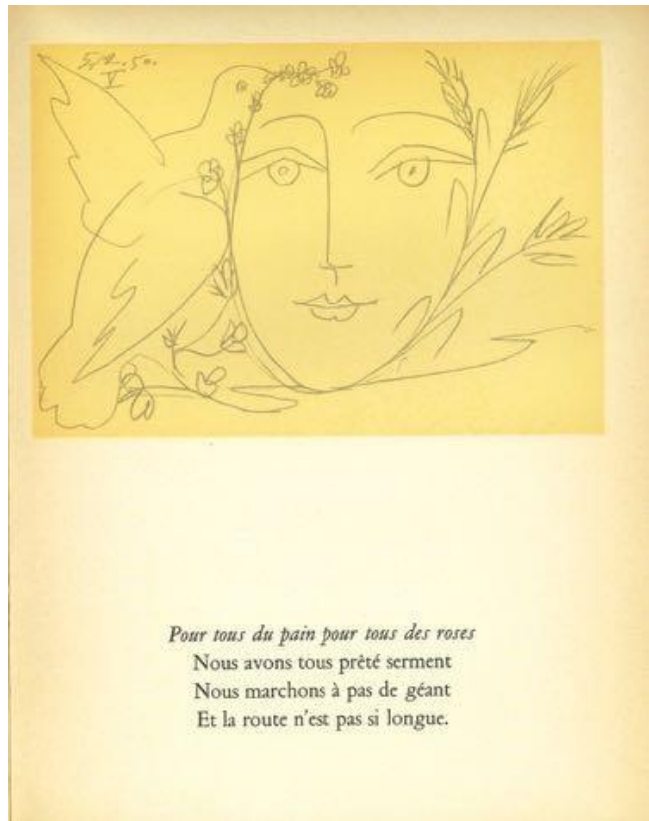
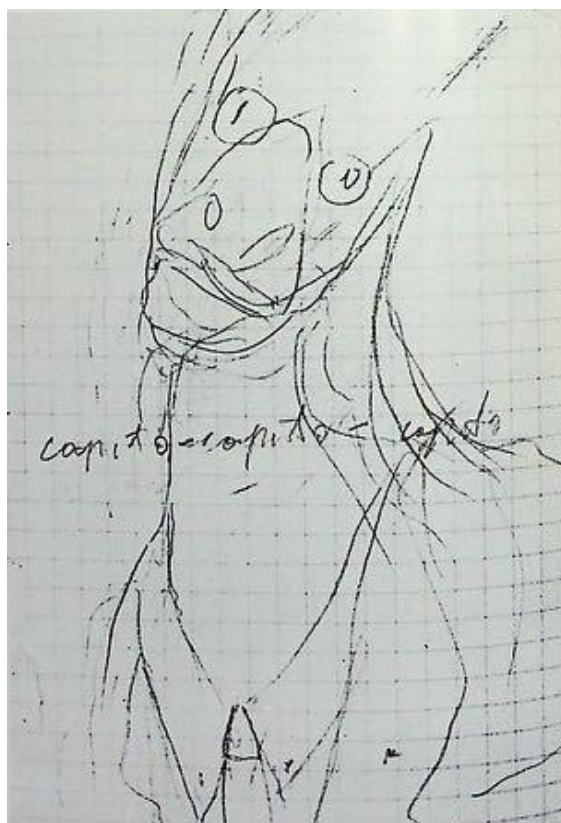
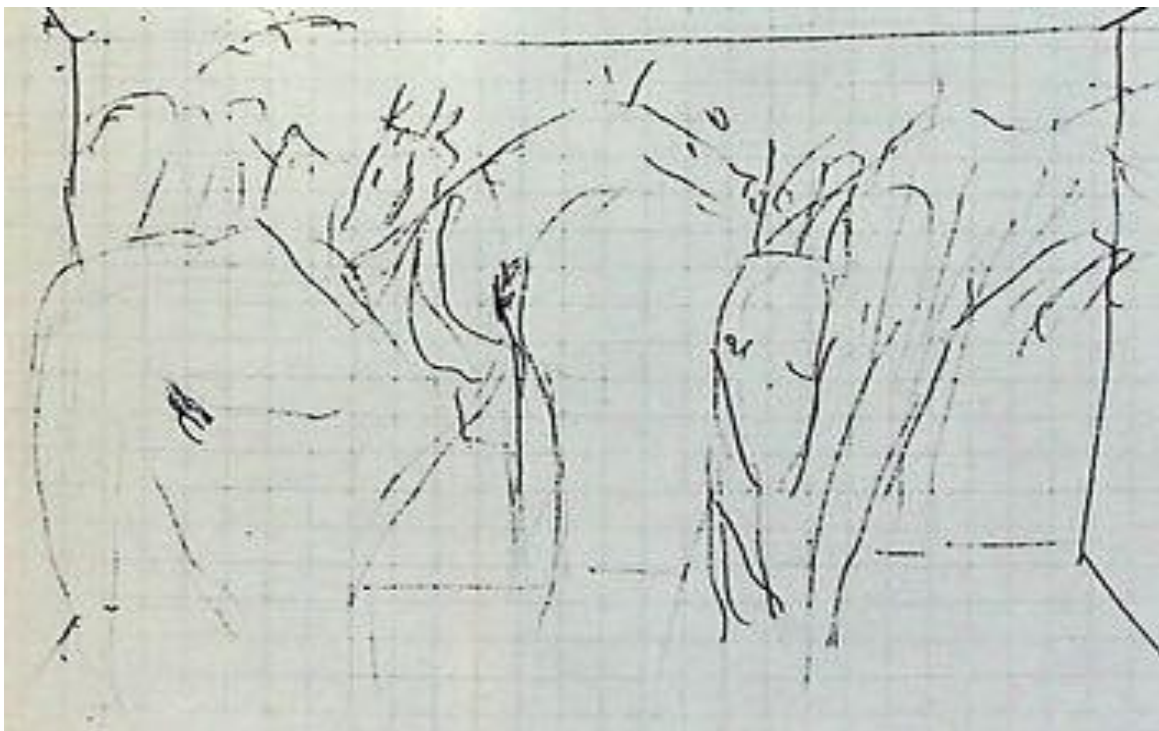


Fig. 12: Paul Éluard, Pablo Picasso, *Le visage de la paix*, Cercle d'art, Parigi 1951, p.n.n.







Figg. 13-22: Jannis Kounellis, bozzetti di *Boogie-Woogie*, 1971 (*PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.)



Fig. 23: Alberto Savinio, *Le départ de la colombe*, 1930, 55x65 cm, olio su tela; esposta alla Galleria Gissi, Torino, alla personale di Savinio del 1967

QUESTA SERA AL DURINI

«Pinocchio» visto da Carmelo Bene



Da stasera al 15 maggio, «Pinocchio» a Palazzo Durini. L'adattamento scenico dal Collodi è di Carmelo Bene che firma, dello spettacolo, anche la regia, le scene e i costumi, oltre — naturalmente — a dar vita al personaggio principale. Affiancano Carmelo Bene: Lydia Mancinelli, Edoardo Florio, Manlio Nevastri e Luigi Mezzanotte. Nella foto, una scena di «Pinocchio».

Fig. 24: «Pinocchio» visto da Carmelo Bene, «Corriere d'Informazione», 3-4 maggio, 1966, p. 13



Fig. 25: *Francis, il mulo parlante*, poster promozionale di uno dei film della saga di Arthur Lubin, 1953



Fig. 26: *Mr Ed, il mulo parlante*, fotogramma da uno degli episodi della sitcom diretta da Arthur Lubin, 1963



Fig. 27: George Grosz, *Voce di popolo, voce di Dio* (GROSZ 1974, p. 22)



Fig. 28: Pier Paolo Pasolini sul set di *Porcile*, 1969



Figg. 29-30: Concetto Pozzati, *Dal suicidio di Grosz*, ciclo eseguito nel luglio-dicembre 1969, 40 titoli 65x75 cm cadauno più 2 titoli fuori ciclo 200x175 cm, realizzati a olio, stoffa, specchio, plastica, legno, neon, paglia, foglie ecc. (POZZATI 1969a, pp.n.nn.)

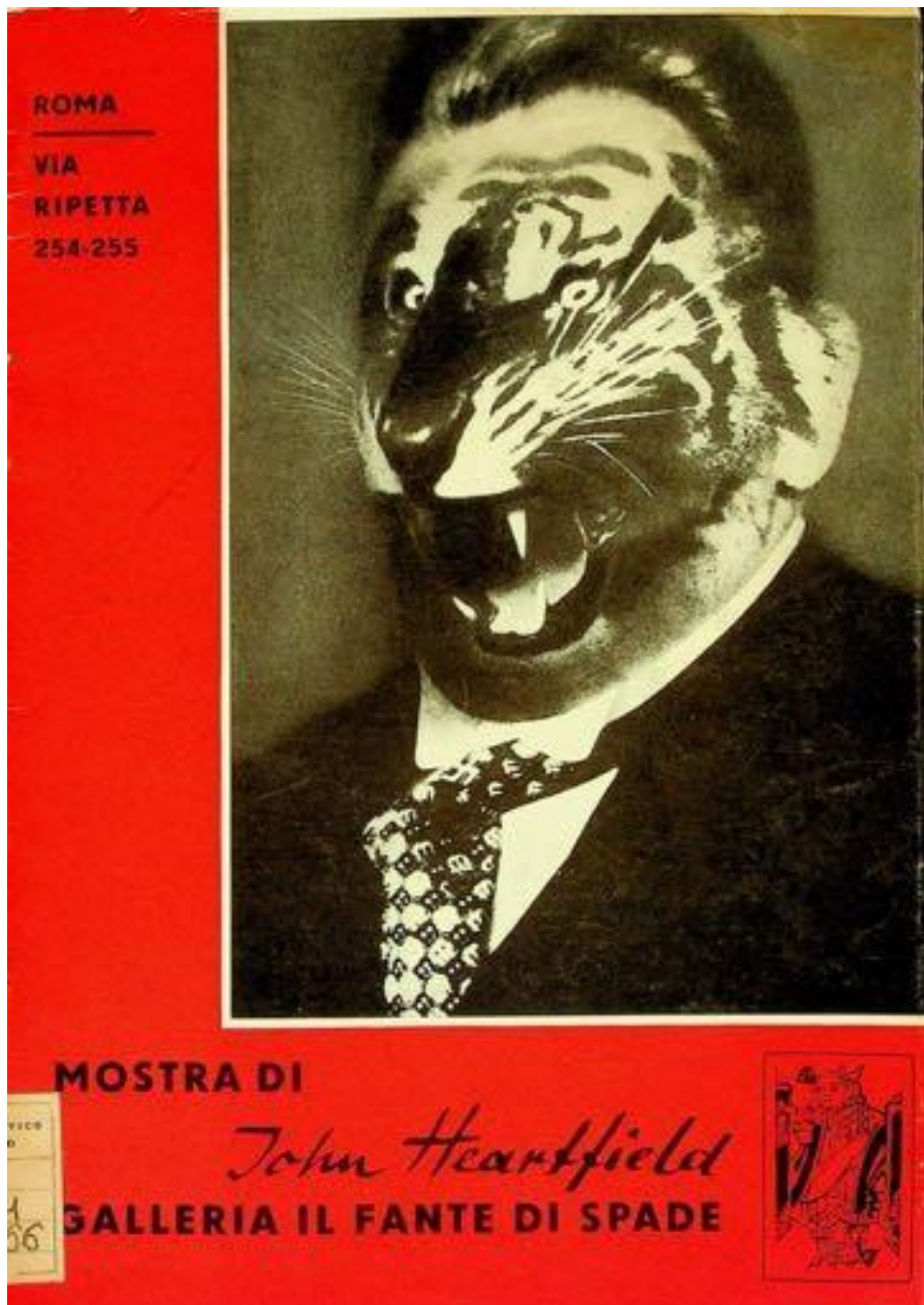


Fig. 31: *In lotta contro l'idra*. Mostra di John Heartfield, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Fante di Spade, 1966), testi di D. Morosini, A. Del Guercio *et alii*, Roma 1966

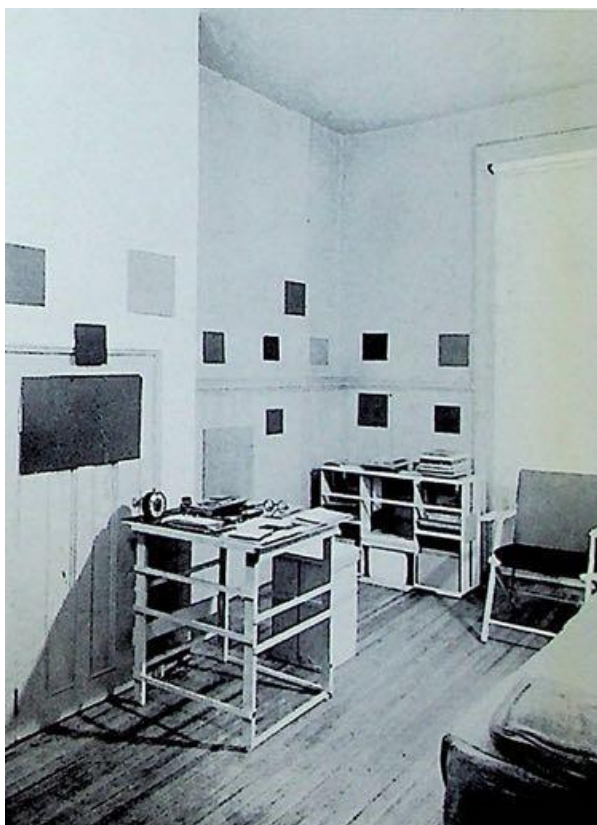


Fig. 32: Studio di Piet Mondrian a New York, 1944



Fig. 33: Renato Guttuso, *Boogie-Woogie*, 1953, 169,5x206,5 cm, olio su tela, particolare. Roma, collezione privata

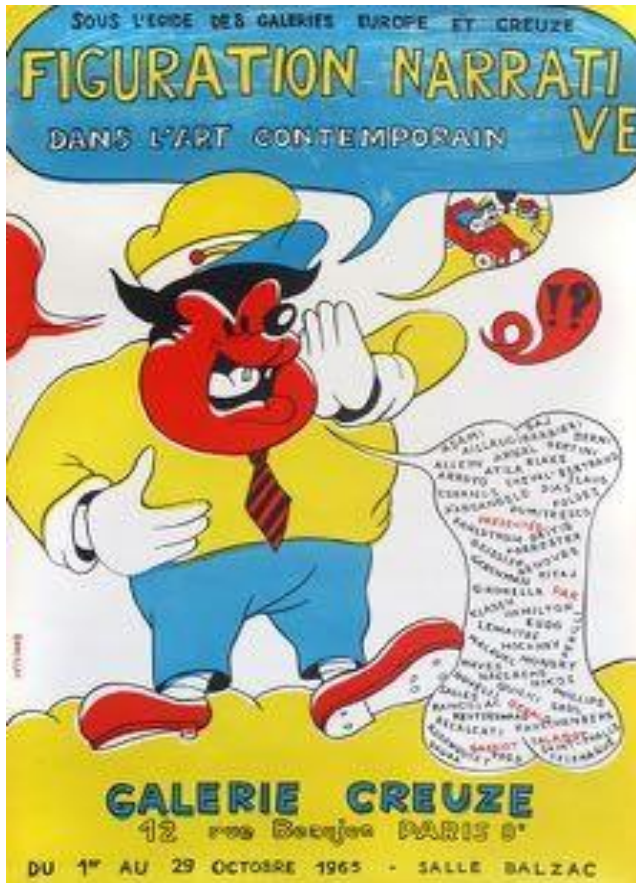


Fig. 34: Locandina di Bernard Rancillac per la mostra *La figuration narrative dans l'art contemporain* (Parigi, Galerie Creuze, 1°-29 ottobre 1965)



Fig. 35: Eduardo Arroyo, *Grand Pas du St. Bernard ou L'âme du monde à cheval*, 1965, 300x220 cm, olio su tela (*ALTERNATIVE ATTUALI* 1965, p.n.n.)

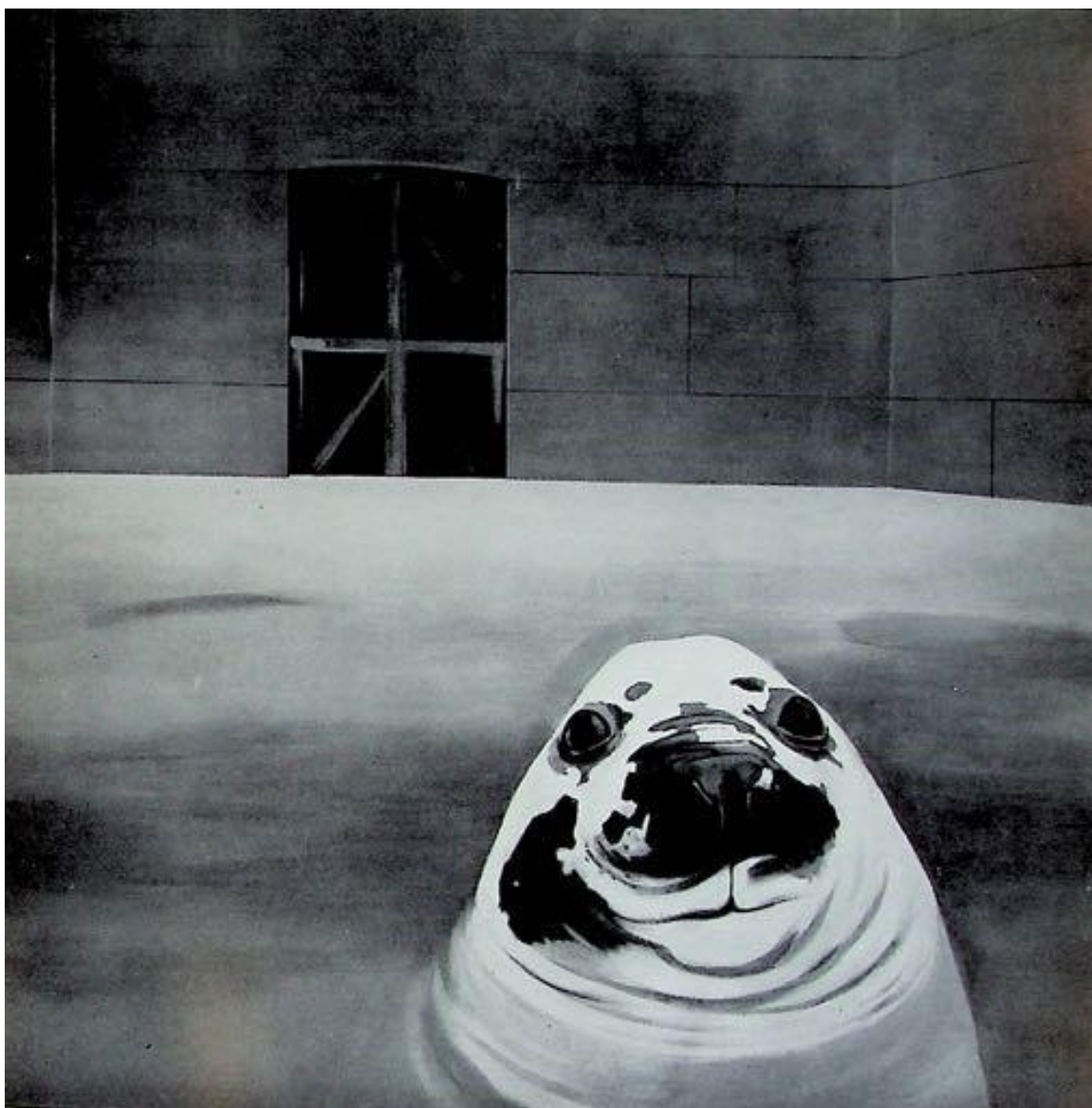
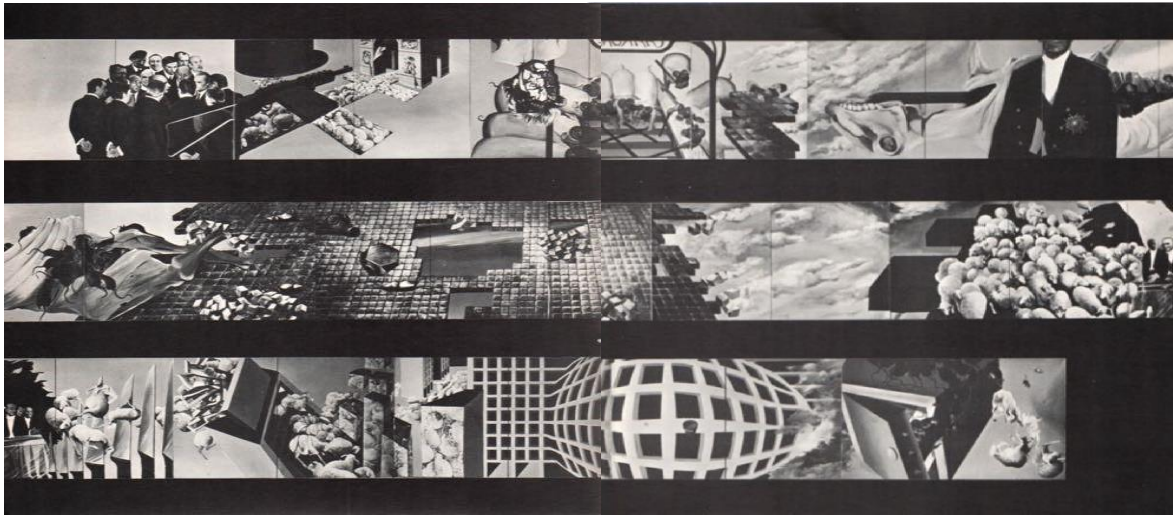


Fig. 36: Gilles Aillaud, *Interieur vert*, 1964, 200x200 cm, olio su tela (*ALTERNATIVE ATTUALI* 1965, p.n.n.)



Figg. 37-38: Les Malassis, *Le Grand Méchoui ou Douze ans d'histoire*, 1972, 45 tele, vinile su tela, 160x6500 cm. Dole, Musée des Beaux-Arts. Particolare e *décrochage* dell'opera al vernissage di 1960-1972. *Douze ans d'art contemporain en France* (Parigi, Grand Palais, 17 maggio - 18 settembre 1972)

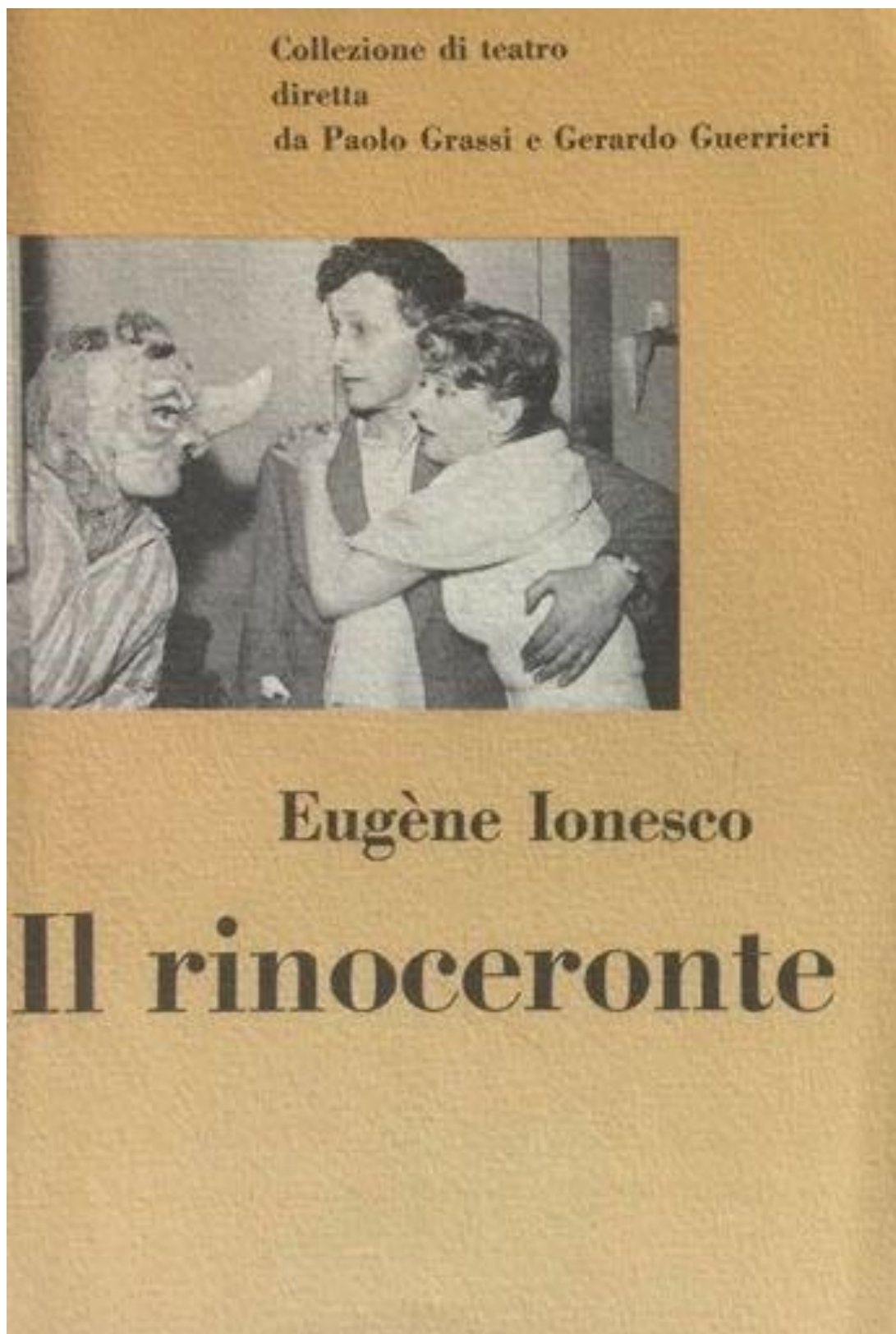


Fig. 39: Copertina per la prima edizione italiana di E. Ionesco, *Il rinoceronte*, Torino 1960 (edizione originale *Le rhinocéros*, Parigi 1959)

BIBLIOGRAFIA

5^E BIENNALE DE PARIS 1967

5^e Biennale de Paris. *Italie*, catalogo della mostra, a cura di P. Bucarelli, Roma 1967.

7^E BIENNALE DE PARIS 1971

7^e Biennale de Paris. *Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra, Parigi 1971.

7^A BIENNALE DI PARIGI 1971

7^a Biennale di Parigi. *Italia*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

ALTERNATIVE ATTUALI 1965

Alternative attuali, II. *Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1965.

ALTERNATIVE ATTUALI 1968

Alternative attuali, III. *Rassegna internazionale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Firenze 1968.

ARPINO 1970

G. ARPINO, *Il diario dell'autore della "Cantatrice calva,, Ionesco ricorda*, «La Stampa», 227, 1970, p. 14.

BARTOLUCCI 1967

G. BARTOLUCCI, *Décoration théâtrale*, in 5^E BIENNALE DE PARIS 1967, p.n.n.

BARTOLUCCI 1968

G. BARTOLUCCI, *L'«organismo» de I testimoni: sua composizione e scomposizione*, «Marcatré», 43-45, 1968, pp. 222-229.

BATTISTI 1970

E. BATTISTI, *Una funzione da riscoprire*, «Marcatré», 61-62, 1970, pp. 75-78.

BÄTZNER 2019

N. BÄTZNER, *Jannis Kounellis: Action as Vibrant, Fulfilled Duration*, in *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra, a cura di N. Bätzner, M. Disch et alii, Colonia 2019, pp. 142-155.

BELLONI 2013

F. BELLONI, *1970-1974: temi, passaggi, contropartite*, in *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2013, pp. 32-41.

BELLONI 2015

F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma 2015.

BENE 1964

C. BENE, *Pinocchio Manon e Proposte per il teatro*, Milano 1964.

BERLETTO 1969

P. BERLETTO, *Ma quale contestazione?*, «Sipario», 282, 1969, pp. 30-32.

BL. 1961

A. BL., *Siamo tutti rinoceronti*, «Stampa Sera», 303, 1961, p. 10.

BL. 1966

A. BL., *Uno spettacolo d'avanguardia. Il rivoluzionario «Pinocchio» di Carmelo Bene all'Alfieri*, «La Stampa», 117, 1966, p. 4.

BOATTO 1965

A. BOATTO, *Manhattan Dada e Pop*, «Marcatré», 11-13, 1965, pp. 293-306.

BOATTO 1967a

A. BOATTO, *A rose is...*, in *Kounellis. Il giardino. I giuochi*, catalogo della mostra, testo di A. Boatto, Roma 1967, pp.n.nn.

BOATTO 1967b

A. BOATTO, *Lo spazio dello spettacolo*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, testi di A. Boatto, M. Calvesi, Roma 1967, pp.n.nn.

BOATTO 1967c

A. BOATTO, *Pop art in U.S.A.*, Milano 1967.

BOATTO 2016

A. BOATTO, *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, in BOATTO/CHIODI 2016, pp. 116-126 (edizione originale «Qui arte contemporanea», 12, 1973, pp. 47-54).

BOATTO/CHIODI 2016

A. BOATTO, *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chiodi, Roma 2016.

BONITO OLIVA 1971a

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971.

BONITO OLIVA 1971b

A. BONITO OLIVA, *Italie*, in 7^e BIENNALE DE PARIS 1971, pp. 237-239.

BONITO OLIVA/CHIODI 2009

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, nuova edizione a cura di S. Chiodi, con una conversazione con l'autore, Firenze 2009 (prima edizione BONITO OLIVA 1971a).

BOURSIER 1969

G. BOURSIER, *Michelangelo Pistoletto: “Far scattare nella gente meccanismi di liberazione”*, «Sipario», 276, 1969, pp. 17-19.

BUSSOTTI 1967

S. BUSSOTTI, *A(lter) A(ction)*, «Discoteca», 66, 1967, p. 26.

BZ. 1965

U. BZ., *Cronaca televisiva. Uno sguardo dal tetto*, «La Stampa», 69, 1965, p. 4.

CALVESI 1978

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.

CAPPELLETTI 2020

G. CAPPELLETTI, *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, «Studi di Memofonte», 24, 2020, pp. 113-144.

CASALEGNO 1969

C. CASALEGNO, «*Vilipendio*», *un reato ambiguo residuo del regime autoritario*, «La Stampa», 76, 1969, p. 2.

CATALOGO RAGIONATO GENERALE 1983

Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, a cura di E. Crispolti, con una prefazione di N. Sapegno, note di A. Del Guercio sulla fortuna critica, I, Milano 1983.

CHAMBARLHAC 2014

V. CHAMBARLHAC, *Trace(s) d'une œuvre. Le Grand méchoui des Malassis en 1972*, «Sociétés & Représentations», 38, 2014, pp. 283-294.

CHE COSA È IL FASCISMO 1971

Che cosa è il Fascismo / Azione di Fabio Mauri, «Flash Art», 27, 1971, p. 20.

CHIODI 2009a

S. CHIODI, *Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva*, in BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 247-266.

CHIODI 2009b

S. CHIODI, *Il cerchio non si chiude*, in BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 267-275.

COLLI 1968

G. COLLI, *Nota introduttiva*, in NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968, pp. XVI-XVII.

CUNNINGHAM 1995

M. CUNNINGHAM, *Story. Tale of a dance and a tour (I)*, «Dance Ink», 1, 1995, pp. 14-21.

DA COSTA 2018

V. DA COSTA, *Fabio Mauri. Le passé en actes*, Digione 2018.

DEL GUERCIO 1971

A. DEL GUERCIO, *La ricomposizione dell'immagine rivoluzionaria*, in GEORGE GROUZ 1971, pp. 17-26.

DE MONTICELLI 1964

R. DE MONTICELLI, *Prefazione*, in IONESCO 1964, pp. 5-10.

DE MONTICELLI 1968

R. DE MONTICELLI, *Così è distrutto un distruttore*, «Il Giorno», 12 novembre 1968, p.n.n.

DE PINTO 2020

L. DE PINTO, *‘Scene di conversazione’ tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci: dalla collaborazione sulla scena alla teatralità dell’opera*, «Critica d’Arte», s. 9, 5-6, LXXVIII, 2020, pp. 99-112.

DI DOMENICO 2018

G. DI DOMENICO, «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, *Tragedia civile, 1975*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 216-242.

ÉLUARD–PICASSO 1951

P. ÉLUARD, P. PICASSO, *Le visage de la paix*, Parigi 1951.

GEORGE GROSZ 1963

George Grosz, *Deutschland über Alles. 85 opere tra il 1913 e il 1936*, scelte da A. Del Guercio, presentazione di U. Becher, Roma 1963.

GEORGE GROSZ 1971

George Grosz, catalogo della mostra, testi di E. Kokkinen, A. Del Guercio, A.C. Quintavalle, Parma 1971.

GIACCHÈ 2014

P. GIACCHÈ, *Un Pinocchio letto per Bene*, in C. Bene, *Pinocchio. Adattamento scenico da Collodi*, Milano 2014, pp. 5-10.

GROSZ 1974

G. GROSZ, *Il volto della classe dirigente*, introduzione di G. Bocca, Milano 1974 (edizione originale *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, Berlino 1921).

IAMURRI 2018

L. IAMURRI, *Spazio performativo come spazio della memoria: Fabio Mauri*, *Che cos’è il fascismo e Ebra, 1971*, «piano b», 1, 2018, pp. 124-141.

IONESCO 1964

E. IONESCO, *Il rinoceronte*, prefazione di R. De Monticelli, Torino 1964 (edizione originale *Le rhinocéros*, Parigi 1959; prima edizione italiana Torino, 1960).

IONESCO 1969

E. IONESCO, *Teatro*, introduzione di R. Rebori, Milano 1969.

JANNIS KOUNELLIS 1983

Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1983.

JANNIS KOUNELLIS 1993

Jannis Kounellis. *Odissea lagunare*, catalogo della mostra, a cura di M. Codognato, Palermo 1993.

JANNIS KOUNELLIS 2019

Jannis Kounellis, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2019.

JOURDHEUIL 1971

J. JOURDHEUIL, *Aillaud. Le parti pris des animaux*, «Opus International», 28, 1971, pp. 35-37.

KIRBY 1968

M. KIRBY, *Happening. Antologia illustrata*, Bari 1968 (edizione originale *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York 1965).

KOSTELANETZ 1980

R. KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed-Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations*, New York 1980 (edizione originale New York 1968).

KOUNELLIS 1967

J. KOUNELLIS, senza titolo, in *5^E BIENNALE DE PARIS* 1967, p.n.n.

KOUNELLIS 1969

J. KOUNELLIS, *Un progetto: Schema di spettacolo comunità*, «Sipario», 284, 1969, pp. 64-67.

KOUNELLIS 1984

Kounellis. Frammenti teatrali 1968-1984, catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, Pesaro 1984.

LA FIGURATION NARRATIVE 2000

La figuration narrative, catalogo della mostra, a cura di J.-L. Pradel, Parigi 2000.

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 46-59.

L'ARTE PER LA STRADA 2008

L'arte per la strada. I manifesti del maggio francese, catalogo della mostra, a cura di F. Freddi, Torino 2008.

LEWIS 1971

B.I. LEWIS, *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Madison 1971.

LONZI 1993

C. LONZI, *Un villaggio pieno di rose. Intervista di Carla Lonzi*, in *JANNIS KOUNELLIS* 1993, pp. 21-25 (edizione originale in «Catalogo 3», La Tartaruga Galleria d'arte contemporanea, Roma 1966).

MAGRITTE 1962

Magritte. Mostra personale, catalogo della mostra, Milano 1962.

MAGRITTE 1963

Magritte, catalogo della mostra, testo di E. Crispolti, Roma 1963.

MASSON 1974

C. MASSON, *Dossier Jeune Peinture et Malassis. Une histoire politique*, «Opus International», 52, 1974, pp. 18-21.

MOSCATI 1969a

I. MOSCATI, *Jannis Kounellis: "Non per il teatro ma con il teatro"*, «Sipario», 276, 1969, pp. 12-14.

MOSCATI 1969b

I. MOSCATI, *Tante ombre, qualche luce a Venezia. Più quantità che qualità*, «Sipario», 282, 1969, pp. 20-29.

NIETZSCHE/MONTINARI-COLLI 1968

F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. MONTINARI, nota introduttiva di G. COLLI, Milano 1968 (edizione originale *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, I-IV, Chemnitz 1883-1891).

OPPOSIZIONE AL NAZISMO 1961

Opposizione al nazismo, catalogo della mostra, Roma 1961.

ORECCHIA 2020

D. ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, con un'appendice di R. Sacchetti, Milano-Udine 2020.

PARENT-PERROT 2016

F. PARENT, R. PERROT, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Parigi 2016.

PERIN 2014

C. PERIN, *Cronaca e partecipazione. Il Sessantotto di Renato Guttuso*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 35-50 (consultabile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

PERSONA 1971

Persona, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PISTOLETTO 1969

M. PISTOLETTO, *Lo zoo*, «Teatro», 1, 1969, pp. 16-17.

POZZATI 1969a

C. POZZATI, *Dal suicidio di Grosz*, Bologna 1969.

POZZATI 1969b

C. POZZATI, *Gli azionisti poveri. Appunti di un reazionario deluso che era andato ad Amalfi per riconoscere l'altro in modo da riconoscersi*, in *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, testo introduttivo di G. Celant, Salerno 1969, pp. 94-96.

PRADEL 1974

J.-L. PRADEL, *La coopérative des Malassis*, «Opus International», 52, 1974, pp. 24-33.

QUARTUCCI 1969a

C. QUARTUCCI, *Le ragioni della scena. Nota ai “Testimoni”*, «Sipario», 273, 1969, pp. 10-11.

QUARTUCCI 1969b

C. QUARTUCCI, *Carlo Quartucci parla della regia de I testimoni di Różewicz al Teatro Stabile di Torino*, «Qui arte contemporanea», 5, 1969, pp. 27-29.

QUINTAVALLE 1971

A.C. QUINTAVALLE, *Senza titolo*, in *GEORGE GROSZ 1971*, p.n.n.

RENATO GUTTUSO 1971

Renato Guttuso, catalogo della mostra, Parigi 1971.

RISALITI 2020

S. RISALITI, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Macerata 2020.

RUSCONI 1969

M. RUSCONI, *Eduardo Arroyo: "Non mi interessa la galleria d'arte sul palcoscenico"*, «Sipario», 276, 1969, pp. 14-15.

SALZA 2018

E. SALZA, *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(lter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research for the Institute of Music», 3, 2018, pp. 97-118.

SATRE 2018

B. SATRE, *Arte povera/Teatro povero*, in *Arte povera hier et aujourd'hui*, numero monografico di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», 143, 2018, pp. 67-78.

TOMASSONI 1969

I. TOMASSONI, *Piet Mondrian*, Firenze 1969.

TOMKINS 2008

C. TOMKINS, *Robert Rauschenberg. Un ritratto*, Milano 2008 (edizione originale *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*, New York 2005).

TORTORA 1998

D. TORTORA, *A(lter) A(ction): un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore musicale», 2, 1998, pp. 327-344.

TRA RIVOLTA E RIVOLUZIONE 1972

Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto; arte/iconografia politica, cinema, comunicazione di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura; documenti, catalogo della mostra, a cura di C. Pozzati, Bologna 1972.

VICE 1966

VICE, *Torturato da un'ambigua fatina il Pinocchio di Carmelo Bene*, «Gazzetta del Popolo», 18 maggio 1966, p.n.n.

VIVA 2017

D. VIVA, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 56-76 (consultabile on-line <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

VOLPI 1993

M. VOLPI, *Tecniche e materiali. Intervista di Marisa Volpi*, in JANNIS KOUNELLIS 1993, pp. 33-34 (edizione originale in C. Lonzi, M. Volpi Orlandini, T. Trini, *Tecniche e materiali*, «Marcatré», 37-40, 1968, p. 73).

WHITE 1993

R. WHITE, *Intervista di Robin White*, in JANNIS KOUNELLIS 1993, pp. 53-65 (edizione originale *Interview with Jannis Kounellis*, «View», 1, 1979, pp. 8-21).

ABSTRACT

Nel 1971 Jannis Kounellis concepisce *Boogie-Woogie*, azione teatrale realizzata con protagonisti asini travestiti da uomini. Espunto dal *corpus* ufficiale dei lavori dell'artista tramandato dagli studi, il progetto è testimoniato da una serie di disegni superstiti e dalle carte organizzative delle rassegne internazionali (Festival Internazionale del Teatro di Belgrado e Biennale di Parigi, 1971) entro cui avrebbe dovuto trovare compimento.

A partire da tali evidenze documentarie, il presente contributo si propone di tentarne una ricostruzione, per re-immettere *Boogie-Woogie* entro le fila della produzione dell'artista e, soprattutto, per restituirla al clima culturale di quegli anni. L'analisi del progetto permetterà in prima istanza di soffermarsi sui lavori teatrali di Kounellis della seconda metà degli anni Sessanta, non ancora messi a sistema con le opere specificamente concepite per l'ambiente espositivo.

Affrontate le prime incursioni dell'artista sul palcoscenico, l'obiettivo sarà quello di sviscerare possibilità e significati del progetto del 1971 riportando alla luce quel fitto dialogo che questo sembra stabilire con un eterogeneo *corpus* di fonti visive e letterarie che si estende dal campo della pittura figurativa a quello teatrale e cinematografico. Così facendo, si evidenzierà la centralità che *Boogie-Woogie* ha assunto per Kounellis nel suo percorso artistico e poetico a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, un discorso portato avanti parallelamente tra galleria e palcoscenico.

In 1971 Jannis Kounellis imagined *Boogie-Woogie*, an action with donkeys disguised as men. The action, envisaged to be performed on stage, never saw the light of day and was consequently removed from the official body of work of the artist, then gradually forgotten. Despite its unfortunate fate, some drawings and documents related to Kounellis' project can still be helpful at present to shed light upon *Boogie-Woogie*.

This paper focuses on this unperformed action, analyzing the supporting documentation to understand the creative process behind it and its possible meanings. The aim is primarily the will to reintegrate *Boogie-Woogie* into Kounellis' *corpus*, paying particular attention to the contemporary cultural context. The analysis of the project permits to point out some general reflections on Kounellis' works specifically conceived for theatre, underlining the continuity between these outcomes and the works simultaneously presented in art galleries and in more traditional contexts.

In addition, a wide range of possible sources for *Boogie-Woogie* are proposed and discussed, trying to unveil its complex iconography and meanings. In doing so, the role of *Boogie-Woogie* in Kounellis' body of work would hopefully be clarified, just as the utmost importance of some references, between theatre, painting, cinema etc., shaping a problematic and challenging background context.