

7
“Per gli uomini dotati di fantasia non c'è niente di più affascinante di un foglio di carta bianca intonso; per un pittore niente di più meraviglioso di una parete o di una tela sgombra, e per un uomo di teatro, per un regista, niente di più eccitante di una scena vuota un'ora prima della creazione! Non c'è ancora nulla e tutto può attuarsi”¹.

Oskar Schlemmer

L'attività propriamente scenografica non è un'esperienza da collocare al centro del lavoro di Giulio Paolini, ma ha tuttavia una sua notevole importanza perché segna il limite esterno, la sponda di riferimento utile per valutare correttamente quello che potremmo definire il “dèmon” della teatralità visiva che fin dall'inizio ha caratterizzato, per molti versi, il percorso di ricerca dell'artista. Teatralità e scenograficità sono connotazioni specifiche del linguaggio di Paolini per il modo in cui (per lo più) l'opera si pone come spazio della rappresentazione, come luogo della visione.

L'aspetto teatrale è sempre voluto e cosciente, ma non si tratta mai di una ricerca di effetto spettacolare, eclatante. Anzi al contrario. È la dimensione pura, assoluta, dello spazio scenico che interessa all'autore: è l'essenza della teatralità (il suo lato metafisico) che lo affascina. Questa essenza è qualcosa di impalpabile, sottile, etero, spettrale che come per incanto consente di mettere in sospensione la concretezza del reale, che diventa pura evocazione di sé, silenziosa rappresentazione riflessa. È l'opera che annuncia se stessa: “Il luogo della rappresentazione è lo spazio che occorre per annunciarla”

Questo luogo, questo spazio, sono la proiezione oggettivata dello sguardo dell'artista e del visitatore. L'occhio stesso è il teatro in cui “vive” la messa in scena predisposta dall'artista: è lì che si riflette l'immagine, si costituisce l'apparenza delle cose (la loro esistenza come rappresentazione) come in una camera oscura. Si può parlare qui di un occhio che ha come modello quello illuminista, dove viene messa a fuoco l'immagine contemporaneamente sul piano della percezione (retinica) e su quello dell'appercezione (intellettuale): è l'io che osserva il suo sguardo.

In questo senso si comprende da parte di Paolini la citazione (in vari lavori, tra cui anche in un collage qui in copertina) del famoso occhio di Ledoux, che “contiene” (che si presenta come) una sala di teatro con palchi e platea. È l'occhio che ricomprende in sé tutti i possibili occhi degli spettatori; è la percezione della percezione della rappresentazione; è il “punto di vista assoluto”, inteso come ideale sintesi degli innumerevoli punti di vista soggettivi degli spettatori; è l'io del pubblico². Lo spazio del teatro, “in vaso chiuso”, è dunque inteso come luogo emblematico della rappresentazione, all'incrocio fra verità e finzione, fra realtà e virtualità.

“A teatro - scrive Paolini - i conti pareggiano: attore e spettatore, scena e uditorio sono due parti indissolubili, complementari, dell'unità indivisibile che insieme testimoniano”³.

Ma dove è possibile cogliere nella sua più intima natura l'essenza della teatralità, dov'è che

aleggia con più intensità il *démone*? Penso proprio che sia là dove c'è il sipario, la misteriosa parete che separa e collega i due mondi, la platea e la scena, creando le condizioni emotive e mentali dello spettacolo come visione artistica.

Nel lavoro di Paolini la tela bianca può essere vista anche come un sipario alzato su una scena vuota, dove (per dirla con Schlemmer) non c'è ancora nulla e tutto può apparire. E più precisamente si può dire che la superficie della tela si presenta allo stesso tempo come sipario e come palcoscenico. Esempio in questo senso è *La Doublure* (1972-73), una tela che riproduce la finzione prospettica di se stessa e propone uno spazio virtuale, emblematico. Viene qui concretamente evidenziata la natura dell'opera come soglia, utilizzando anche l'artificio prospettico, con evidenti connotazioni scenografiche.

"L'uso che faccio sovente della prospettiva è un artificio, un tentativo di porre più in là la presenza del quadro in quanto tale: quelle poche linee essenziali che costituiscono un tracciato prospettico non negano la verità dello spazio dell'opera in sé, ma fanno di questo limite di superficie un'eco di qualche cosa che avviene al di là della prospettiva tracciata. Questo artificio, reso evidente, cioè l'introduzione della prospettiva come unica figura del quadro, mi dà modo di allontanare dal limite fisico della visione la scena dell'opera, che è ciò che l'opera custodisce, e di creare un limite al di dentro e al di là del sipario che si costituisce ai nostri occhi..."⁴

Anche nelle installazioni lo spettatore avverte subito l'essenza teatrale che affiora dalla silenziosa e immobile recita degli oggetti; in un gioco autoriflessivo che ne annulla la fisicità nel vuoto stregato di una scena che contempla se stessa.

Risulta evidente che è nella sostanziale diversità del rapporto con lo spazio e col tempo che si divarica il senso e il valore specifico dell'opera d'arte rispetto a quella teatrale. Nel primo caso lo spazio tende a riassorbire, per così dire, il tempo, riducendolo alla tensione sospesa della visione contemplativa. Al contrario, nel secondo caso, il tempo consuma lo spazio; lo spazio vive attraverso il tempo. Bisogna inoltre tener conto del diverso atteggiamento, del diverso sistema di attese e convinzioni che caratterizza l'atteggiamento dello spettatore in un museo (o galleria) e in un teatro. È vero che in entrambi i casi, per lo spettatore, l'opera esiste all'interno del tempo della visione, ma è anche vero che, per quello che riguarda l'opera d'arte, rimane la certezza della sua esistenza (in quanto esistenza fisica concreta, "autentica") anche dopo, mentre così non è per l'evento teatrale, che si esaurisce in quanto tale nell'arco di tempo dello spettacolo (ogni replica e anche ogni riedizione è comunque un'altra cosa, ha un'altra identità).

La connessione fra arte figurativa e teatro acquista un suo particolare significato a partire, circa, dagli anni Sessanta, da quando cioè l'arte, andando al di là dei suoi confini disciplinari classici, deborda nella vita e nella realtà esterna, proponendosi come evento più o meno effimero negli happenings, nelle performances, negli environments e nelle installazioni con materiali poveri. In tutto ciò forte è stata, per molti aspetti, la teatralizzazione dell'arte, il suo coinvolgimento nel fluire del tempo. In rapporto a queste esperienze, la posizione di Paolini è singolarmente autonoma, connotata in senso antivitalistico: per lui l'arte, se segue semplicemente il tempo della vita, è meno della vita; non può essere più della vita che immobilizzando la vita. Nei suoi lavori non c'è sconfinamento dal territorio dell'arte figurativa (dal suo spazio mentale e fisico):

la presenza della teatralità (scenograficità) non ne snatura l'identità, anzi al contrario la rafforza in un senso che potremmo definire metafisico.

Paolini, che inizia nel 1969 a lavorare per il teatro, ha realizzato scene e costumi per molti spettacoli, circa una ventina fino ad ora. Nella ormai lunga collaborazione con il regista Carlo Quartucci il suo ruolo è diventato anche quello di un vero e proprio coautore, in termini di "drammaturgia visiva".

In che senso, come si è detto all'inizio, questa attività si può considerare come limite esterno, sponda di riferimento in rapporto all'insieme dell'opera dell'artista? Nel senso che dà la possibilità di verificare il carattere peculiare dell'essenza della teatralità per Paolini proprio in teatro, e cioè nella situazione canonica dell'azione scenica, sottomessa alla dimensione temporale. Anche qui Paolini non si smentisce. In forma più o meno evidente (che dipende dalle caratteristiche dello spettacolo e da quelle dell'intervento scenografico) il suo contributo tende sempre a "frenare" la dominante temporale dell'evento teatrale, imbrigliandola per quanto è possibile nell'intensità della suggestione spaziale, nell'emergenza come protagonista dello spazio della rappresentazione. In altri termini, la tensione è verso una sorta di scenografia assoluta, che recita se stessa anche attraverso gli attori.

Tutto ciò è già evidente nel primo lavoro teatrale di Paolini del 1969: scene e costumi per il *Bruto II* di Alfieri (regia di Gualtiero Rizzi, Teatro Stabile di Torino). La scena qui si presenta come una serie di quattro cornici concentriche bianche e quadrate: gli attori, con costumi bianchi, recitano staticamente in varie posizioni negli spazi fra una cornice e l'altra. L'effetto è quello di una sequenza di "tableaux vivants" sospesi all'interno di uno spazio rigidamente inquadrato senza prospettiva (con una prospettiva rigida e artificiale).

La collaborazione con Quartucci, che inizia nel 1970, si sviluppa attraverso esperienze di teatro e anche di teatro televisivo, che consentono all'artista di andare ben al di là dei limiti di un normale scenografo. Ecco cosa dice Quartucci di alcuni spettacoli realizzati con Paolini: "Paolini analizza la pittura, ci viaggia dentro, è un pò quello che faccio io; tra lui e me c'è una profonda affinità: anch'io viaggio dentro l'arte-teatro". *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di Bambola* (Spoleto, Teatro Nuovo, 1977) è un testo di Ibsen rielaborato da Lerici e Quartucci. Nora-Carla (Tatò) attrice va dentro la casa-teatro di Ibsen. La scena è una scena all'italiana con tre porte, come indica Ibsen nel testo; c'è una quadreria di foto che riproducono scene di *Casa di Bambola* fatte da diversi registi in luoghi diversi: ecco la scenografia di Giulio Paolini (...) Nora viaggia dentro il testo di Ibsen. In *Scene di teatro ovvero Il mito di Nora Helmer* (Teatro Stabile di Genova, 1980) il personaggio è di nuovo Carla-Nora Helmer. Il fondale è costituito dall'immagine della platea di Spoleto. I personaggi rappresentano un interno familiare, suonano. Sul fondale viene proiettato un film. La parte centrale del fondo si apre e appare un secondo fondale che reintroduce il palcoscenico con sipario chiuso. Sul sipario chiuso viene proiettato lo stesso film di prima. Il fondale è uno specchio.

In *Platea - Appunti per un progetto teatrale* (Genazzano, 1982) c'è una platea con un palcoscenico e balconate. Carla (Tatò), l'attrice, porta sulle spalle un sipario gigantesco, che è una riproduzione della platea del teatro di Spoleto. Il senso è che l'attrice porta sulle spalle la platea del teatro. Sul palcoscenico ci sono teste in gesso disseminate a terra e immagini proiettate. Platea è un termine teatrale, ma è anche una parola che si compone: P = Penelope, la moglie

di Ulisse; L = Laerte, il padre di Ulisse; A = Anticlea, la madre di Ulisse; T = Telemaco, il figlio di Ulisse; E = Eumeo, il pastore che riconosce per primo Ulisse; A = Antinoo, il capo dei proci che hanno usurpato Itaca. Il mito è Ulisse, Ulisse è il viaggiatore. Lo spettatore che cerca Penelope e gli altri, è Ulisse. Carla guarda nel palcoscenico virtuale l'ombra che è Ulisse e che è anche lo spettatore.

In *Nora Helmer...* Paolini firma le scene e i costumi, è un artista scenografo; in *Scene di teatro...* Paolini è autore comprimario dello spettacolo, propone cioè una sintesi del progetto teatrale, costruisce un'immagine che sta all'interno della drammaturgia registica. *Platea* è invece un progetto firmato Paolini-Quartucci e questa volta "sono io che parto da una sua immagine e realizzo perciò la drammaturgia visiva"⁵.

Platea è la messa in scena teatrale di un'opera omonima dell'artista esposta in un museo nel 1978: un'installazione che presenta in semicerchio sei sedie vuote occupate solo da sei fogli con i "ritratti" dei sei personaggi omerici designati a riconoscere Ulisse. Questi "personaggi" sono la "Platea" ed è lo spettatore che risulta al centro della scena. Sia nel museo che in teatro l'essenza del lavoro coincide con l'essenza della teatralità che nel trionfo dell'assenza e nell'enigma dell'identità fonda lo spazio della rappresentazione.

Con Quartucci Paolini realizza altri due lavori come autore, *Scene di conversazione* (1982) e *Comédie Italienne* (1983). Quest'ultimo è un "frammento scenico" che fa riferimento all'*Embarquement pour Cythère* di Watteau (uno degli artisti amati da Paolini) ed evoca il mito dell'eterno viaggio dei commedianti italiani. Nella messa in scena in tre quadri, allestita nel Ninfeo del Bramante di Genazzano, al centro ricompare il personaggio femminile di *Platea* avvolto nell'immenso mantello-teatro: metafora dello spazio teatrale, matrice di ogni possibile rappresentazione, circondata da figure danzanti e personaggi che esibiscono solo il narcisismo del loro essere in scena, con assoluto distacco.

Per Quartucci Genazzano rappresenta il punto di partenza di un nuovo teatro in cui tutte le arti convergono al polo generatore, alla madre-teatro; una compagnia di teatro; aperta che va in tutto il mondo. Genazzano è la *Zattera di Babele*: Zattera perché oggi l'arte è un naufragio; Babele perché allude alle tante lingue della torre di Babele, alla nuova comunità in lingue diverse, musicisti, teatranti, danzatori, attori, acrobati, artisti, scrittori.

L'ultima grande installazione di Paolini al Castello di Rivoli (1991) che fa riferimento alla *Zattera della Medusa* di Géricault, alludendo al naufragio della pittura, sembra in qualche modo collegarsi anche al progetto dell'amico regista.

Nella più recente collaborazione con Quartucci, le scene e i costumi per *I giganti della montagna* di Pirandello (Teatro Valle, Roma 1989), Paolini appresta una scena dove, come su una spiaggia dopo un naufragio, troviamo resti e indizi che evocano le tracce di una serie di sue opere (quindici come il numero dei personaggi): sono apparizioni incerte e frammentarie sospese nello spazio/tempo dell'evento teatrale.

Non molto diverso è il criterio con cui è stata realizzata la scena per la *Mandragola* di Machiavelli (regia di Mario Missiroli, Teatro Stabile, Torino 1983-84). Si tratta dell'elaborazione scenografica di un lavoro, *Hierapolis*, con frammenti di calchi (che rimandano a quelli presenti nelle opere dell'artista) disseminati sulla scena strutturata come una rovina di tempio classico, o meglio come un fantasma di tempio, in plastica trasparente. Una visione scenica che

si propone, in un certo senso, come un'affascinante rovina della scena fissa tipo Teatro Olimpico, come quella pronta ad essere visitata da qualsiasi testo, non solo dalla *Mandragola*.

11

¹ O. Schlemmer, *Elementi scenici*, in *Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 181.

² Riprendo, di necessità, queste considerazioni da F. Poli, *Giulio Paolini*, Ed. Lindau, Torino 1990, pp. 13 e 43-44.

³ G. Paolini, intervento a: *Stage and pictorial Arts*, International Symposium, Staatstheater, Kassel 1987.

⁴ Cfr. Luogo e contrade, intervista a G. Paolini di F. Pasini in "L'illustrazione italiana", Milano, n° 24, maggio 1985.

⁵ Cfr. A. Monferini, *Intervista a Carlo Quartucci*, in "Color", n. 1, maggio-giugno 1983.

"For men of imagination there is nothing more fascinating than a blank uncut sheet of white paper: for a painter, nothing more marvellous than a blank wall or canvas, and for a man of the theatre, for a director, nothing more exciting than an empty stage one hour prior to creation! There is as yet nothing, and anything might happen!"

Oskar Schlemmer

Scenography in the real sense is not an experience that might be placed at the centre of Giulio Paolini's work, but nonetheless it has a considerable importance because it marks the external limits, the shore of reference necessary for a correct evaluation of what we could define as the "demon" of visual theatricality which from the beginning has in many ways characterized this artist's line of inquiry.

Theatricality and "scenographicality" are specific connotations in Paolini's language for the way in which (for the most part) the work is posited as performance space, as place of vision. The theatrical aspect is always intentional and conscious but it is never a search for spectacular, startling effects. The contrary rather. It is the pure absolute dimension of stage space which interests the artist: it is the essence of theatricality (its metaphysical side) which fascinates him. This essence is something impalpable, subtle, ethereal, spectral which as if by enchantment allows the putting into suspension of the concreteness of the real which becomes pure evocation of itself, a silent reflected performance. It is the work that announces itself: "The place of performance is the space required to announce it".

This place, this space, are the objective projection of the artist's eyes and those of the spectator. The eye itself is the theatre where the piece set up by the artist "lives": it is there that the image is reflected, there that the appearance of things is formed (their existence as representation) as in a darkroom. One may speak here of an eye which has a rationalist model where the image is focused simultaneously on the level of perception (retinal) and on that of apperception (intellectual): it is the ego that observes its own looking. In this sense one can understand Paolini's citing (in several works, among which the collage on this cover) of the famous eye of Ledoux which "contains" (presents itself as) a theatre with stage and stalls. It is the eye that holds within itself all the possible eyes of the spectators; it is the perception of the perception of the performance; it is the "absolute point of view" understood as ideal synthesis of the spectators' innumerable subjective points of view; it is the Ego of the public². The theatre space, "in a bell-jar" is therefore understood as an emblematic place of representation at the crossroads between truth and fiction, reality and virtuality.

"In the theatre", Paolini writes, "the accounts balance: actor and spectator, stage and auditorium are two indissolubly complementary parts of the indivisible unit to which together they bear witness"³.

But where is it possible to grasp the essence of theatricality in its most intimate nature, where is it that the demon hovers with most intensity? I actually think that it is there where the

curtain is, that mysterious wall which separates and joins the two worlds, the stalls and the stage, creating the emotional and mental conditions of the show as artistic vision.

In Paolini's work the white canvas may also be seen as a curtain raised on an empty stage where (to quote Schlemmer) there is as yet nothing, and anything might happen. And one might say more precisely that the surface of the canvas is at the same time presented as curtain and stage. An example of this is *La Doublure* (1972-73), a canvas that reproduces the perspective fiction of itself and puts forward a virtual, emblematic space. Here the nature of the work as threshold is concretely emphasised, also using the artifice of perspective with clear scenographic connotations.

"The use I often make of perspective is an artifice, an attempt to place the presence of the picture as such farther off: those few essential lines which furnish a perspective layout do not deny the truth of the space of the work in itself but make of this limit of surface an echo of something that happens beyond the perspective layout. This artifice made clear, meaning the introduction of perspective as a unique figure in the picture, gives me a way of distancing the scene of the work, which is what the work preserves, from the physical limit of vision and of creating a limit behind and beyond the curtain that is presented to our eyes..."⁴.

In the exhibitions too the spectator notices immediately the theatrical essence that emerges from the silent and motionless performance of the objects, in a selfreflective play that annuls their physicality in the betwixed vacuum of a stage that contemplates itself. It is evident that it is in the substantial difference in the relationship with space and time that the meaning and specific value of the work of art opens out with regard to the theatrical work.

In the first case space tends to re-absorb time, so to speak, reducing it to the suspended tension of contemplative vision. In the second case, on the contrary, time consumes space and space lives through time. One must moreover take into account the different attitudes, the different systems of expectations and convictions that characterize the behaviour of a spectator in a museum (or gallery) and in a theatre. It is true that in both cases the work exists for the spectator within the time of vision, but it is also true that as far as the work of art is concerned the certainty of its existence remains afterwards (meaning physical concrete "authentic" existence) whereas it is not so for the theatrical event which plays itself out in the time devoted to the performance (each repeat and each new version being a different thing with another identity).

The connection between figurative art and theatre takes on a special meaning, starting from around the 60's, that is to say the moment when art, going beyond its classic disciplinary boundaries, overflowed into life and into external reality, putting itself forward as a more or less ephemeral event in happenings, in performance art, in environments and in exhibitions with junk materials. The theatricalization of art, its involvement in the flowing of time, has in many aspects been a strong force in all of these. In relation to this experience Paolini's position is singularly autonomous, connoted in an antivitalistic sense: for him art, if it simply follows the tempo of life, is less than life; it cannot be more than life, immobilizing life.

In his work there is no exceeding the limits of the territory of figurative art (of its mental and physical space): the presence of theatricality ("scenographicity") does not distort its identity but on the contrary reinforces it in a way we might define as metaphysical.

Paolini, who began working for the theatre in 1969, has created costumes and sets for about twenty shows to date.

In his long partnership with the director Carlo Quartucci his role has become that of an actual co-author in terms of "visual dramaturgy"

In what sense, as we started out saying, can this activity be considered as an outer limit, a border landmark with regard to the artist's work as a whole? In the sense that it gives the possibility of verifying the peculiar character of the essence of theatricality for Paolini in theatre itself, that is to say in the appropriate situation of stage action subjected to the temporal dimension. Here too Paolini disavows nothing. In a more or less obvious form (which depends on the characteristics of the show and of those of the scenography) his contribution tends always to "put a brake" on the temporal dominant of the theatrical event, harnessing it as much as possible in the intensity of spatial suggestion, in the emergence of the performance space as protagonist. In other words, the tension is towards a kind of absolute scenography which acts the part of itself and acts also through the actors.

All of this is already clearly present in Paolini's first theatre work (1969): sets and costumes for Alfieri's *Bruto II* (director Gualtiero Rizzi, Teatro Stabile, Turin). The set consists of a series of four white square concentric frames, and the actors, in white costumes, act statically in various positions in the spaces between one frame and another. The effect is that of a sequence of *tableaux vivants* suspended within a rigidly squared space without perspective (with a rigid and artificial perspective).

The partnership with Quartucci, which began in 1970, developed through experience of the stage and also of television which gave the artist the chance of going well beyond the limits of an ordinary scenery designer. Here is Quartucci speaking about some plays created together with Paolini: "Paolini analyses painting, he travels into it, which is rather like what I do: there is a deep affinity between us, because I too travel into art-theatre. *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di Bambola* (Spoleto, Teatro Nuovo 1977) is Ibsen's *A Doll's House* redone by Lerici and Quartucci. Nora-Carla (Tatò), an actress, goes into Ibsen's house-theatre. It is an Italian stage with three entrances, as Ibsen specifies in the text; there is a selection of photos of scenes from various directors' versions of *A Doll's House*: here is Giulio Paolini's set (...) Nora travels into Ibsen's text. In *Scene di teatro ovvero Il mito di Nora Helmer* (Teatro Stabile, Genova 1980) the character is once more Carla-Nora Helmer. The backdrop consists of the stalls of the theatre at Spoleto. The characters play music, a family interior. A film is projected onto the backdrop whose central part then opens and a second backdrop appears which reintroduces the stage with the curtain down. A film, the same one as before, is projected onto the closed curtain. The backdrop is a mirror. In *Platea. Appunti per un progetto teatrale* (Genazzano, 1982) there are stalls with a stage and balcony.

Carla (Tatò), the actress, carries a huge curtain on her shoulders which is a reproduction of the stalls in the Spoleto theatre. The meaning is that the actress carries the stalls of the theatre on her back. On the stage there are plaster heads strewn about the floor and projected images. *Platea* (= stalls, pit, audience) is a theatrical term but it is also a word composed of: P = Penelope, Ulysses' wife; L = Laertes, Ulysses' father; A = Anticleia, Ulysses' mother; T = Telemachus, Ulysses' son; E = Eumaeus, the shepherd who first recognized Ulysses; A =

Antinous, the head of the pretenders who usurped Ithaca.

The myth is Ulysses, Ulysses is the voyager. The spectator, who seeks Penelope and the others, is Ulysses. Carla looks on the virtual stage at the shadow that is Ulysses and is also the spectator.

In *Nora Helmer*... Paolini's signature appears below sets and costumes and he is a scenographic artist; in *Scene di teatro*... he is joint author of the show, which means he puts forward a synthesis of the theatrical project and builds an image which exists within the directed dramaturgy. *Platea* is more a project by Paolini-Quartucci and this time it's me who takes off from one of this images to create visual dramaturgy⁵.

Platea is the theatrical version of a work of the same name which the artist showed in a museum in 1978: an exhibition consisting of six chairs in a semicircle, empty but for six sheets of paper bearing the "portraits" of the six Homeric characters who recognize Ulysses. These characters are the "audience" and the spectator is centre stage. Both in the museum and in the theatre the essence of the work coincides with the essence of theatricality which in the triumph of absence and in the enigma of identity set up the performance space.

As an author Paolini created two other works with Quartucci - *Scene di conversazione* (1982) and *Comédie Italienne* (1983). This last is a "scenic fragment" which carries references to Watteau's *Embarquement pour Cythère* (Watteau is one of Paolini's favourite artists) and it evokes the myth of the endless journey of Italian actors. In these three scenes, put on at the *Ninfeo del Bramante* at Genazzano, we see once again, centre stage, the female character from *Platea* wrapped in the huge theatre-cloak: metaphor of the theatre space, matrix of all possible performances, surrounded by dancing figures and characters who with utter detachment exhibit only the narcissism of being performers. For Quartucci Genazzano was the point of departure for a new theatre in which all the arts converged at the generating pole, at the mother-theatre; an open theatre company going everywhere in the world. Genazzano is the *Zattera di Babele* (= The Raft of Babel): Raft because today art is shipwrecked; Babel because of the allusion to the many languages of the Tower of Babel, to the new spirit of community between various languages, musicians, theatre people, dancers, actors, acrobats, artists and writers.

Paolini's latest great show at the Castello di Rivoli (1991), which carries references to Géricault's *Zattera della Medusa* alluding to the shipwreck of painting, seems somehow to be connected with his friend's project.

In his most recent partnerships with Quartucci, the sets and costumes for Pirandello's *I giganti della montagna* (Teatro Valle, Rome 1989), Paolini contributes a scene in which, like on a beach after a shipwreck, we find remains and clues which evoke the traces of a series of his works (fifteen, like the number of characters): they are uncertain and fragmentary apparitions suspended in the space-time of the theatrical event.

In accordance with a not dissimilar criteria the set for Macchiavelli's *Mandragola* was created (director Mario Missiroli, Teatro Stabile, Turin 1983-84). This was the elaboration of a work, *Hierapolis*, done with fragments of moulds (which refer to those present in the artist's works) strewn about the stage to resemble the ruins of a classical temple, or even better, the ghost of a temple, in transparent plastic. A stage vision which in a certain sense puts itself forward as the fascinating ruin of a fixed scene in the *Teatro Olimpico* ready to be visited by any text

whatsoever and not only by that of *Mandragola*.

17

¹ O. Schlemmer, *Elementi scenici* in *Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milan 1982, p. 181.

² It is necessary to take up these points made by F. Poli in *Giulio Paolini* Ed. Lindau, Turin 1990, pp. 13 and 43-44.

³ G. Paolini in *Stage and Pictorial Art*, International Symposium, Staatstheater, Kassel 1987.

⁴ Cf. *Luogo e contrade*, G. Paolini interviewed by F. Pasini in *L'Illustrazione italiana*, Milan, N° 24, May 1985.

⁵ Cf. A. Monferini, *Interview with Carlo Quartucci* in "Color" n° 1, May-June 1983.

Cronologia aggiornata dagli *Appunti sul lavoro teatrale di Giulio Paolini*, a cura di Alessandra Mammi, in catalogo "XXVII Festival dei due mondi", Spoleto, Grafis ed., Bologna 1984.

Disegna le scene e i costumi per *Bruto II*, di Vittorio Alfieri (regia di Gualtiero Rizzi, Teatro Stabile, Torino 1969) e per *L'Alessandro nell'Indie*, da Pietro Metastasio (regia di V. Sermonti, Rai, 1970), per *Manfred* (Rai, Torino 1970) e *Colloquio con Malcolm X* (Teatro dell'Opera, Genova 1970), per la versione televisiva del *Don Chisciotte* (1970), per *Atene anno zero* (Teatro Stabile, Torino, 1970) e *Laborinthus II* (Teatro dell'Opera, Genova 1971). Da quell'anno inizia una collaborazione costante con Carlo Quartucci. Attraverso varie esperienze, teatrali e televisive, approda ad una sorta di «drammaturgia visiva», come possono essere intese le tre recenti proposte, ancora in fase di elaborazione: *Comédie Italienne*, *Platea*, *Scene di conversazione*. Lavora all'adattamento del progetto di *Hierapolis* come scena di *La Mandragola*, di Niccolò Machiavelli (regia di Mario Missiroli, Teatro Stabile, Torino 1983). Lavora inoltre alla scena per «*Rosenfest*», *Fragment XXX*, da Heinrich von Kleist, di Carlo Quartucci e Carla Tatò (Berlino 1984) e per *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (Cabaret Voltaire, Torino 1985).

Ancora con Carlo Quartucci, realizza le scene per alcuni frammenti di Samuel Beckett e per *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello (Roma 1989).

Bruto II

Tragedia in cinque atti di Vittorio Alfieri nella messa in scena di Gualtiero Rizzi. Scene e costumi di Giulio Paolini. Interpreti: Piero Sammataro, Rino Sudano, Adalberto Rossetti, Attilio Cucari, Tonino Bertorelli, Franco Ferrarone, Elio Marconato, Gianfranco Salodini. Produzione Teatro Stabile di Torino. Prima rappresentazione: Teatro Gobetti, Torino marzo 1969. Lo spazio scenico, chiuso in una scatola cubica, si sviluppa solo in profondità verso il suo punto di fuga.

Alessandro nelle Indie

di Pietro Metastasio, regia di Vittorio Sermonti. Scene e costumi di Giulio Paolini. Interpreti: Alfredo Bianchini, Daria Nicolodi, Orazio Orlando, Gianni Bonagura. Produzione Rai 1970.

Manfred

di Robert Schumann. Regia di Carlo Quartucci. Intervento scenico di Giulio Paolini. Interpreti: Paolo Graziosi, Mariella Zanetti, Sabina De Guida, Maria Francesca Siciliani, Dina Braschi, Virgilio Gottardi, Anna Caravaggi. Prima rappresentazione: Auditorium, Torino 9 gennaio 1970.

Colloquio con Malcolm X

di Giorgio Gaslini. Da testi di Malcolm X, Langston Hughes, Julius Lester, James Brown, Jim Collier, Lec Handler elaborati da Ettore Capriolo. Regia di Carlo Quartucci. Azione scenica in un tempo per cantanti, orchestra, coro e ballerini. Materiali scenici di Giulio Paolini. Cantanti: Gabriella Ravazzi, Rosemarie De Rive. Attori: Antonio Salines, Claudio Remondi, Bruno Alessandro, Magda Mercatali, Sabina De Guida. Ballerini: Maria Grazia Garofali, Dan Maise. Prima rappresentazione: Teatro Margherita, Genova 1

aprile 1970. Produzione Teatro dell'Opera di Genova.

Don Chisciotte

da Cervantes, riduzione di Roberto Lerici. Regia di Carlo Quartucci. Materiali scenici di Giulio Paolini. Interpreti: Gigi Proietti, Claudio Remondi, Mariella Zanetti, Sabina De Guida, Alberto Ricca, Antonio Salines, Magda Mercatali, Antonio Meschini, Stefano Satta Flores, Sandro Dori. Originale televisivo in cinque puntate. Produzione Rai, programma nazionale dal 10 aprile 1970.

Il poema del Cervantes è ricostruito in uno studio televisivo da una compagnia di attori e musicisti. Paolini sceglie per la messa in scena materiali diversi (come tavole in legno grezzo, vecchi libri etc...) con le quali costruisce improvvise architetture.

Atene Anno Zero

di Francesco Della Corte. Regia di Renzo Giovampietro. Scene di Giulio Paolini. Costumi di Giulio Paolini e Angelo delle Piane. Musiche di Mikis Theodorakis. Interpreti: Renzo Giovampietro, Rino Sudano, Giancarlo Rovere, Pietro Sammataro, Andrea Bosich, Sergio Reggi, Enrico Longo Doria. Produzione Teatro Stabile di Torino. Prima rappresentazione: Teatro Erba, Torino ottobre 1970. Lo spazio scenico è abitato da forme geometriche disseminate su una base triangolare che appare come il lato di una piramide inclinata. Sia le strutture sceniche che i costumi sono di colore bianco.

Finestra

di Massimo Bontempelli. Sceneggiatura e regia di Carlo Quartucci. Materiali sonori di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini. Interpreti: Virgilio Gottardi, Evi Maltagliati, Sabina De Guida, Claudio

Remondi, Bruno Alessandro. Originale televisivo. Produzione Rai, programma nazionale gennaio 1971.

Il trasloco

Recital parabolico in due tempi e cinque giornate. Elaborazione e animazione di Vittorio Gasmann. Dispositivo scenografico di Giulio Paolini. Musiche originali di Fiorenzo Carpi e Guido Turchi. Interpreti: Vittorio Gasmann, Claudia Giannotti, Franco Giacobini.

Inaugurazione del Piccolo Regio Torino, aprile 1973.

Laborinthus II

di Luciano Berio su testo di Edoardo Sanguineti. Regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini. Inserti filmati di Carlo Quartucci. Cantanti: Cathy Barberian, Carol Plantamura, Gabriella Ravazzi. Attori: Alberto Ricca, Valeriano Gialli, Tullia Piredda, Bruno Alessandro, Marco Gagliardo, Alberto Rossetti, Antonio Giovanelli, Antonio Francioni, Claudio Remondi, Pierluigi Pagano. Direttore d'orchestra: Marcello Panni. Prima rappresentazione: Teatro Margherita, Genova 31 marzo 1971.

«Laborinthus II» è l'esecuzione di un concerto di Berio. All'orchestra, spostata sul palcoscenico, fa da sfondo uno schermo cinematografico, dove è proiettato il film di un'azione teatrale. L'azione, filmata da Quartucci, si svolge in aperta campagna. Sul prato con il gesso è delimitato un rettangolo come spazio scenico virtuale. «Molte cose, peraltro, coincidono: la casualità delle presenze (gli attori che non si ripeteranno); l'azione teatrale che sul piano artistico si realizza (esiste) solo in quanto pura intenzionalità (il tentativo è qui l'unica "forma" accettabile); il luogo dell'isolamento segnato dal perimetro bianco, come

teatro (luogo) di un possibile percorso linguistico; la totale assenza di un rapporto e di un interlocutore che soltanto la ripresa fotografica tende a ricreare; la dimensione puramente concettuale dell'intera operazione» (in Edoardo Fadini e Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, Torino 1976, pp. 182-183).

L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in «Casa di bambola» di Ibsen

Sceneggiatura di Roberto Lerici e Carlo Quartucci. Regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini. Musiche di Giovanna Marini. Interpreti: Carla Tatò, Franco Branciaroli, Luigi Mezzanotte, Valeria Ciangottini, Mario Masé, Alfiero Vincenti, Piero Di Iorio, Antonio Manganaro, Angela Quartucci, Giselda Castrini. Produzione Rai, aprile 1980.

Il mito di Nora Helmer

Drammaturgia di Roberto Lerici. Regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini. Musiche di Giovanna Marini. Interpreti: Carla Tatò, Franco Branciaroli, Francesca Olding, Federico Olding, Riccardo Damasio, Luigi Mezzanotte, Amedeo Amodio, Alfiero Vincenti, Piero Di Iorio, Gisella Castrini, Angela Quartucci, Antonio Manganaro, Raul Bellucci, Paolo Colombrita, Annalisa Di Nola, Lucilla Salessi, Giorgio Guidarelli. Prima rappresentazione: Torino, Teatro Gobetti 1980.

Sul personaggio di Nora Helmer, protagonista di «Casa di bambola» di Ibsen, Quartucci lavora dal 1974. Si avvale della collaborazione di Giulio Paolini in queste due versioni: televisiva e teatrale. In quest'ultima Paolini ricostruisce sul palcoscenico l'immagine dipinta su un fondale di una platea, con palchi e loggioni, ribaltando così lo spazio fisico del

teatro. Tema questo, che sarà oggetto di ulteriori elaborazioni nei successivi lavori teatrali di Giulio Paolini.

Penthesilea/Kleist

Riflessione drammaturgica di Enrico Filippini. Improvvisazione scenica di Carlo Quartucci. Appunti per scene e costumi di Giulio Paolini. Invenzione musicale di Vittorio Gelmetti. Interpreti: Mauro Avogadro, Edda Dell'Orso, Vittorio Gelmetti, Barbara Lerici, Valeria Magli, Laura Panti, Alberto Rossati, Carla Tatò.

Rassegna Internazionale Teatri Stabili, Teatro Niccolini, Firenze 1981.

Platea

Appunti per un progetto teatrale di Giulio Paolini e Carlo Quartucci. Musiche di Giancarlo Schiaffini. Interpreti: Carla Tatò (Penelope), Roberto Lerici (Laerte), Joan Jonas (Anticlea), Yves Ollivier (Telemaco), Antonino Manganaro (Eumeo), Laurence Weiner (Antinoo). Prima rappresentazione: Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzano 22 maggio 1982.

Lo spettacolo invade completamente lo spazio teatrale. Sulle gradinate per il pubblico, fra frammenti di calchi in gesso, alcuni attori mimano un'azione. La scena è costituita da un immenso mantello-sipario su cui è dipinta l'immagine di una platea tradizionale, che un'attrice trascina ed avvolge intorno al suo corpo.

Comédie Italienne

Frammento scenico di Giulio Paolini e Carlo Quartucci. Testo di Roberto Lerici da Omero, Virgilio, Saffo, Archiloco, Polifilo. Nastro magnetico di Carlo Quartucci. Musiche di Giovanna Marini, Massimo Coen, Giancarlo Schiaffini. Interpreti: Carla Tatò, Piero Bre-

ga, Willi Colombaioni, Massimo Coen, Giancarlo Schiaffini. I ballerini della compagnia Teatro-danza Contemporanea.

Prima rappresentazione: *Ninfeo del Bramante*, Genazzano 1983.

La messa in scena trae ispirazione da un quadro di Watteau ed evoca il mito dell'eterno viaggio dei commedianti italiani. Esaltando la struttura del ninfeo, attribuito al Bramante, la scena viene suddivisa in tre quadri. Alle estremità musicisti e danzatori, mentre al centro torna la stessa figura femminile, già apparsa in *Platea*, avvolta nel suo immenso mantello.

La Mandragola

di Niccolò Machiavelli. Regia di Mario Missiroli. Scene e costumi di Mario Missiroli e Giulio Paolini. Musiche di Benedetto Ghiglia. Interpreti: Riccardo Peroni, Rinaldo Clementi, Guerrino Crivello, Paolo Bonacelli, Claudio Gora, Pina Cei, Cesare Gelli, Viviana Larice, Alessandra Musoni. Produzione

Teatro Stabile di Torino. Stagione 1983-84. La scena è costituita da capitelli, colonne classiche, frammenti di statue in gesso sparse sul palcoscenico fra strutture ancora una volta classiche (archi, timpani, colonne) realizzate in plexiglass e inclinate secondo deformazioni prospettiche. Sul pavimento sono tracciate in nero sagome di colonne doriche.

Il combattimento di Tancredi e Clorinda

Inno alla notte. Testi di Torquato Tasso e Novalis. Musica di Claudio Monteverdi. Scena di Giulio Paolini. Interpreti: Susanna Fadini, Rodolfo Ceschia, Giuseppe Zambon. Cabaret Voltaire, Stagione 1984-85.

I giganti della montagna

di Luigi Pirandello.

Progetto e regia di Carlo Quartucci. Scene e costumi di Giulio Paolini. Musiche di Salvatore Sciarrino. Interpreti: La Compagnia della Contessa, Gli Scalognati.

Le Giornate delle Arti, Erice 1989.