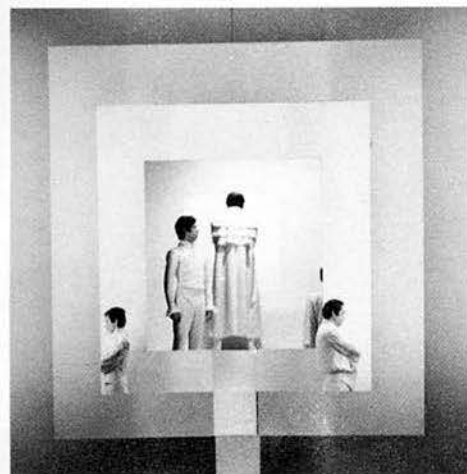
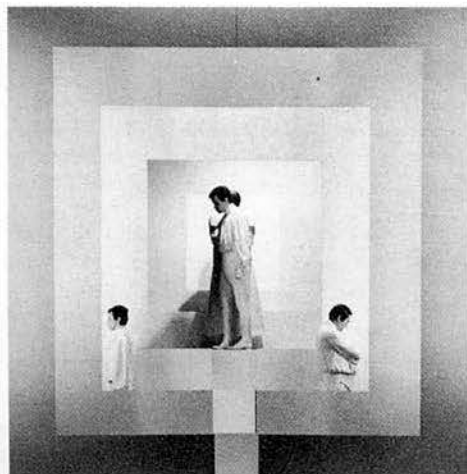


Spettacoli teatrali



1969

Bruto II

Produzione del Teatro Stabile, Torino

Tragedia in cinque atti.

Prima rappresentazione, Teatro Gobetti, Torino, 16 marzo

Teatro Romano, Benevagienna - Cuneo, 31 agosto

Teatro Carignano, Torino, 8 gennaio 1970

Testo: Vittorio Alfieri

Regia: Gualtiero Rizzi

Scene e costumi: Giulio Paolini

Interpreti: Piero Sammartano, Rino Sudano, Adalberto Rossetti, Attilio Cucari, Tonino Bertorelli, Franco Ferrarone, Elio Marconato, Gianfranco Salodini

“La scena è costituita da quattro cornici concentriche (lineari, bianche, gessose) che si succedono in profondità a brevi intervalli uguali. Il pavimento, i lati e il soffitto della scena, simulati dalla successione regolare delle cornici, non sono visibili. Le luci sono diffuse, omogenee, non creano ombre portate: tutt'intorno il palcoscenico immerso nel buio.

Gli attori agiscono su fondi piatti, senza prospettiva (in una prospettiva rigida, artificiale) hanno pose statiche. Costumi dell'epoca dell'Alfieri (Direttorio, Impero) tutti bianchi, come l'insieme della scena. I Littori, che compaiono dal buio del palcoscenico e non entrano mai nello spazio della scena, indossano lo stesso costume di Cesare (ma tutto nero), così come il Popolo, che sale dalla platea, indossa lo stesso costume di Bruto (ma nel tessuto delle poltrone della sala).

Spesso (dalla seconda e dalla terza cornice) emergono soltanto il busto e la testa dei personaggi. Gli attori si spostano da un settore all'altro (attraverso uno stretto vano di passaggio che interrompe il lato inferiore di tutte le cornici) senza durezza ma senza esitazioni, con rapidità, come se nel movimento non fossero più, per un istante quei personaggi. Luci accese in sala: Cesare, seduto al centro del primo settore, guarda la platea. Antonio, Cicerone, Bruto, Cassio, Cimbro in piedi alle spalle, immobili sulla prima cornice, disposti in simmetria come statue in un tempio. Da questo momento nessun personaggio, anche se inattivo, abbandona lo spazio della scena.”

Giulio Paolini

1970

Alessandro nelle Indie

Produzione Rai

Testo: Pietro Metastasio

Regia: Vittorio Sermonti

Scene e costumi: Giulio Paolini

Interpreti: Alfredo Bianchini, Daria Nicolodi, Orazio Orlando, Gianni Bonagura

Tra i drammi della sua prima maniera Pietro Metastasio scrisse *Alessandro nelle Indie* che divenne uno dei più rappresentati melodrammi del Settecento. Si contano circa cinquanta partiture; la prima rappresentazione è del 1729.

Tutto lo spettacolo, poi trasferito in video, viene girato al Bosco Parrasio (il nome è ispirato all'antica Grecia) giardino sito in Roma in via Garibaldi dove si svolgevano le riunioni dell'Arcadia (l'Accademia fondata dal Crescimbeni alla morte di Cristina di Svezia nel 1690) dal 1724 in avanti. Il Metastasio faceva parte dell'Arcadia e scriveva questo testo proprio negli anni in cui il piccolo gruppo intellettuale si riuniva nel Bosco. Il lavoro di allestimento scenico di Paolini consiste nel trasporre un arredo da interni in uno spazio esterno. L'artista cioè usa il bosco come un'architettura. Le tante soluzioni d'arredo sistemate nella scena naturale discendono certo dai *Mobili nella valle* dell'amato De Chirico. Fulcro della scena è un piccolo monumento formato da due pilastri marmorei che racchiudono una lapide. Questa struttura viene individuata da Paolini come un fondale *in nuce* e coperta da un pannello che occulta e doppia come pittura di scena la lapide, riproducendo anche la natura retrostante.

1970

Manfred

Prima rappresentazione Auditorium Rai, Torino, 9 gennaio

Musica: Robert Schumann

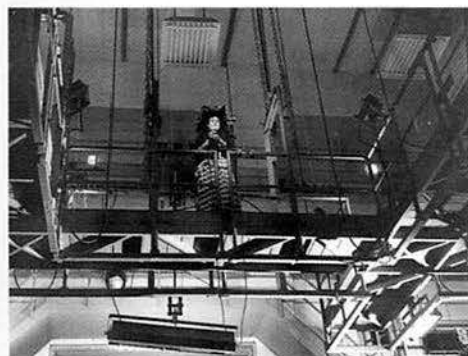
Regia: Carlo Quartucci

Scene: Giulio Paolini

Direttore: Piero Bellugi

Interpreti: Paolo Graziosi, Mariella Zanetti, Sabina De Guida, Maria Francesca Siciliani, Dina Braschi, Virgilio Gottardi, Anna Caravaggi

Abitualmente la Rai di Torino teneva una stagione di concerti radiofonici aperti al pubblico dell'Auditorium costruito da Carlo Mollino. Questo spettacolo destinato alla radio segna l'inizio della collaborazione tra Paolini e Quartucci che svolge attività rilevante di regista radiofonico. È la serata inaugurale della stagione. L'intervento di Paolini inizia un'ora prima del concerto a sala vuota: il primo a entrare è un attore solitario che prende posto sul palcoscenico (dove anche in questo caso è stata spostata l'orchestra) e si siede accanto alla pedana del direttore. Qui c'è un



leggio (elemento che appare moltiplicato nell'opera *Apoteosi di Omero* realizzata nello stesso periodo e tornerà nel 1982 in *Scene di conversazione*) con un grande libro che su ogni pagina porta scritto a grandi caratteri il nome di un musicista in ordine cronologico. Il solitario attore comincia a sfogliare con aria assorta e con assurda lentezza il volume (i nomi devono essere leggibili per il pubblico) mentre cominciano ad arrivare gli spettatori e gli orchestrali che accordano i loro strumenti. Nel momento in cui l'attore arriva al nome di Schumann ha inizio il concerto. Su quella pagina il libro rimane aperto e l'attore lascia la scena per poi riconquistare il posto al momento degli applausi: riprende così a sfogliare il libro oltre il nome di Schumann mentre il pubblico se ne va.

1970

Colloquio con Malcom X

Produzione del Teatro dell'Opera, Genova
Azione scenica in un tempo per cantanti,
orchestra, coro e ballerini

Da testi di Malcom X, Langston Hughes,
Julius Lester, James Brown, Jim Collier,
Lec Handler, elaborati da Ettore Capriolo.
Prima rappresentazione Teatro Margherita,
Genova, 1 aprile

Musica: Giorgio Gaslini

Regia: Carlo Quartucci

Scene: 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

Anche in questo caso Paolini fa salire l'orchestra dalla fossa all'onore del palcoscenico. Sul fondo appare un grande pannello che nel corso dello spettacolo diventa la bandiera degli Stati Uniti. Tra un musicista e l'altro si insinuano gli interpreti con in mano stelle di legno dipinte di vernice fosforescente che risaltano colpite dalla luce di Wood. Dopo vari itinerari le stelle vengono apposte sul pannello insieme a nastri rossi componendo una enorme bandiera americana. In questo come in altri spettacoli di questi stessi anni tutto avviene "a vista": dalle avanguardie storiche in avanti è tipico il tentativo di far sì che il pubblico abbia dell'opera la stessa conoscenza che ne ha l'autore. Qui si riflette l'aspetto processuale del lavoro di Paolini, quello che si sofferma sui procedimenti prima ancora che sugli esiti.

1970

La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia
Produzione Rai, Napoli

Originale televisivo in cinque puntate,
dal 10 aprile

Salerniana, Erice, 20-21 dicembre 1985

Auditorium S. Giovanni, Erice,
15 settembre 1987

Testo: Miguel de Cervantes

Riduzione: Roberto Lerici

Regia: Carlo Quartucci

Scene: 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

"Cyril": 'La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia e del suo scudiero Sancio Panza, inventata da Cervantes, ricostruita e rappresentata in uno studio televisivo da una Compagnia di attori e di musicisti con Ronzinante e l'asino, animali veri. Spettacolo di Roberto Lerici. Musiche originali di Giorgio Gaslini. Soluzioni sceniche di Giulio Paolini. Regia di Carlo Quartucci'.

Vivian: Paolini, il pittore?

Cyril: No, lo scultore. Cioè sì, il pittore. L'ultima opera che ha esposto è una scultura, ma...

Vivian: Non l'ho vista.

Cyril: Che cosa?

Vivian: La scenografia.

Cyril: Ah, è proprio di questa che dovremmo parlare. Anzi più che di Paolini, di Hitchcock o di Buñuel, parleremo della scenografia televisiva in generale, dato che questo nostro dialogo sarà pubblicato sulla Rivista Rai.

Vivian: Hitchcock, Buñuel?

Cyril: Sarai tu stesso a citarli, non io.

Vivian: Andiamo con ordine. Confesso che in alcune opere di Paolini non ho colto nessun dato propriamente visivo e mi è quindi difficile immaginare come abbia risolto una scenografia.

Cyril: In effetti, si ha l'impressione che la scenografia quasi non esista. Le varie situazioni dello spettacolo, girato negli studi del Centro di Produzione di Napoli (non escluse alcune aree di servizio come corridoi, laboratori, parcheggi eccetera), si presentano in immagini in cui è arduo, talvolta impossibile, distinguere il contributo dello scenografo da quello dell'operatore o del regista. La scenografia si identifica nello spazio reale dell'ambiente: Paolini si è limitato, o se preferisci si è spinto, a sottolineare i dati emozionali e fisici della vicenda.

Vivian: Perché, allora, avrebbe affrontato un problema di scenografia?

Cyril: Proprio perché non c'è differenza apparente tra un quadro, la cui immagine non è che il segno della sua stessa presenza, e una scena che si manifesta attraverso le figure degli attori, dei tecnici, dei bambini presenti alle riprese, dei materiali, degli elementi stessi con cui si costituisce.

Vivian: Mi sembra paradossale e avventato considerare scenografiche delle presenze che non lo sono affatto.

Cyril: Ho parlato in termini paradossali e avventati, come tu dici, per chiarire soprattutto l'impostazione dello spettacolo. In realtà, le soluzioni sceniche ci sono: "veri" alberi (grandi rotoli di carta con la cima sfrangiata) circondano Don Chisciotte che riposa nella foresta; altri alberi li disegnano i bambini sui pannelli mobili; gli stessi pannelli si trasformano in mulini a vento; il tavolo del Duca è un enorme parallelepipedo costituito da migliaia di libri posti uno accanto all'altro.

Vivian: Non negherai che quella certa astrattezza dell'opera d'arte venga compromessa dallo schema narrativo, dalla necessità della rappresentazione.

Cyril: Se accetti che un quadro non si esaurisca nel momento stesso in cui è concepito, allora qualsiasi opera d'arte è soggetta a compromessi: all'artista non è dato determinare anche l'apprezzamento del pubblico.

Vivian: L'arte non esprime mai altro che se stessa. Ha, come il pensiero, una vita autonoma e si evolve sulle sole linee. Non è necessariamente realista in un'epoca spiritualista. Lungi dall'essere prodotto di un'epoca, quasi sempre le si oppone. L'unica storia che ci offre è quella del suo proprio sviluppo.

Cyril: D'accordo...

Vivian: Hitchcock, come Buñuel, non ha mai ammesso nei suoi film un solo fotogramma il cui dato visivo (scenografico, pertanto) non fosse l'immagine più rigorosa (nel senso della massima contenenza) delle implicazioni del racconto. Naturalmente questa premessa non vale, in assoluto, anche per la televisione o per il teatro.

Cyril: Certo: il teatro è in un dato momento e in un dato luogo; il cinema è dovunque e in qualunque momento; la televisione è lì, dietro il video, per sempre ma per momenti sempre diversi.

Vivian: Insomma, concepire uno spettacolo televisivo non è la stessa cosa che fare teatro o cinema: non solo perché le tecniche sono diverse e perché le immagini sono diverse, ma per una proprietà specifica di linguaggio. Se la televisione trasmette un film western o un film giallo, non trasmette uno spettacolo di genere western o di genere giallo, il genere dei due spettacoli è uno solo: quello cinematografico. Se, invece, produce uno spettacolo non può sottrarlo all'attualità, ad una certa (per lo meno presunta) immediatezza informativa propria del linguaggio televisivo.

Cyril: Se il Don Chisciotte fosse stato fatto "in teatro" avrebbe forse invaso le strade di Napoli. In televisione è uscito dai limiti dello studio, ha attraversato il laboratorio di scenografia, ma non ha superato i cancelli del Centro di Produzione. In cinema nulla avrebbe vietato di correre all'aeroporto e di salire sul primo aereo per la Spagna, nel pieno della natura.

Vivian: A proposito...la natura, al crepuscolo, è straordinariamente suggestiva e ricchissima di seduzione, anche se la sua principale funzione è forse quella di illustrare le citazioni dei poeti. Vieni! Abbiamo parlato abbastanza".

Giulio Paolini, *Intenzioni sul "Don Chisciotte"* (da Oscar Wilde), in *"Rivista Rai"*, Torino, luglio 1970

1970

Atene Anno Zero

Produzione del Teatro Stabile, Torino
Due tempi tratti da testi attici del IV sec. a.C.
Teatro Erba, Torino, 19 ottobre

Testo: Francesco Della Corte

Musiche: Mikis Theodorakis

Regia: Renzo Giovampietro

Scene: Giulio Paolini

Costumi: Giulio Paolini, Angelo Delle Piane

Interpreti: Renzo Giovampietro, Rino Sudano, Giancarlo Rovere, Piero Sammataro, Andrea Bosich, Sergio Reggi, Enrico Longo Doria

"Lo spazio scenico è abitato da forme geometriche disseminate su una base triangolare che appa-

re come il lato di una piramide inclinata. Sia le strutture sceniche che i costumi sono di colore bianco" (da *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 in G. Paolini, *Il "Teatro" dell'opera*, a cura di F. Mancini, pres. di F. Poli, catalogo della mostra alla galleria Franca Mancini, Pesaro, Rossini Opera Festival, agosto-settembre 1991). Tra i candidi solidi campeggia una grande sfera: considerando la predilezione di Paolini per De Chirico, l'elemento sferico potrebbe rimandare a *Canto d'amore* dove appare accanto al guanto e alla testa dell'Apollo del Belvedere, ma anche i nitidi volumi sono presenze metafisiche. Lo spettacolo è un collage di testi raccolti dal grecista Francesco Della Corte e i costumi filologicamente si ispirano all'epoca dei testi, il colore bianco abbacinante invade la scena che sembra fatta di luce.

1971

Finestra

Produzione Rai

Originale televisivo, gennaio

Testo: Massimo Bontempelli

Regia e sceneggiatura: Carlo Quartucci

Materiali sonori: Carlo Quartucci

Scene e costumi: Giulio Paolini

Interpreti: Virgilio Gottardi, Evi Maltagliati, Sabina De Guida, Claudio Remondi, Bruno Alessandro

Per questo breve testo di Bontempelli, Paolini predispone un fondale rigido con un grande rettangolo come apertura centrale che si configura come un diaframma. In questo caso Paolini lavora su un altro concetto tipico del suo lavoro, quello di *soglia*.

1971

Laborinthus II

Prima rappresentazione Teatro Margherita, Genova, 31 marzo

Testo: Edoardo Sanguineti

Musica: Luciano Berio

Regia: Carlo Quartucci

Inserti filmati: Carlo Quartucci

Scene e costumi: Giulio Paolini

Direttore: Marcello Panni

Cantanti: Cathy Barberian, Carol Plantamura, Gabriella Ravazzi

Interpreti: Alberto Ricca, Valeriano Gialli, Tullia Piredda, Bruno Alessandro, Marco Gagliardo, Alberto Rossetti, Antonio Giovanelli, Antonio Francioni, Claudio Remondi, Pierluigi Pagano

Esecuzione di un concerto di Berio. L'orchestra è sul palcoscenico, lo sfondo è uno schermo cinematografico dove si proietta il film di un'azione teatrale girata da Quartucci in campagna. Un rettangolo di gesso sul prato delimita uno spazio virtuale, sempre tipico del lavoro di Paolini a partire dalla prima squadratura del foglio (*Disegno geometrico*, 1960). Il rettangolo è in fondo il foglio da disegno per l'artista, la pagina dello

spartito per il musicista. "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). Teatro, cinema, musica e arte si fondono in uno spettacolo globale. Paolini dispone sul palcoscenico a vista i bauli dei costumi. Il pubblico può distinguere con difficoltà l'attore dal musicista che con abiti quotidiani si aggirano come una folla mescolata nella globalità del palcoscenico. Si vestono e si truccano in scena anziché nei camerini. La scenografia in questo caso infrange le divisioni dei luoghi deputati. Nello stesso tempo l'artista opera un'analisi degli elementi dello spettacolo analoga a quella condotta nei riguardi degli elementi-base della pittura: la tela, il telaio, il colore. Tutti gli interventi teatrali di Paolini in questi anni tendono a mettere a nudo i meccanismi della messinscena in una sorta di operazione-trasparenza. È la rivelazione del retroscena analogo alla presentazione della tela rovesciata in tante opere di Paolini.

1973

Il trasloco

Con il Teatro Regio, Torino

Recital parabolico in due tempi e cinque

giornate di Vittorio Gassmann

Piccolo Regio e Giardini Reali, Torino, 11-15 aprile

Piccolo Regio, Torino, 6 novembre

Musiche: Fiorenzo Carpi, Guido Turchi

Elaborazione e animazione: Vittorio Gassmann

Dispositivo scenografico: Giulio Paolini

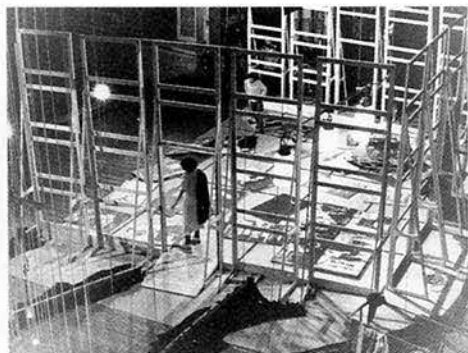
Pianoforte: Maria Grazia Pavignano

Interpreti: Vittorio Gassmann, Claudia Giannotti, Franco Giacobini

Il Regio inaugura nel seminterrato un teatrino utilizzato soprattutto per concerti: il Piccolo Regio. Ci sono alcuni elementi mobili posati sul palco: il quadrante di un orologio che segna sempre la stessa ora, libri, manifesti, calchi in gesso, tutto l'armamentario degli oggetti di scena, una scena creata per il protagonista-mattatore Gassmann (lo spettacolo era organizzato dal direttore del Teatro Stabile, Messina). Il titolo è dello stesso Gassmann che forse voleva alludere al desiderio di trasferire in quella sala tante memorie della dimensione teatrale. In un momento dello spettacolo il protagonista percorre un filare di basi bianche con busti: dovrebbe rivolgersi ai vari autori del passato, ma il volto è sempre lo stesso, ripetuto dodici volte. È chiaro quindi che non di singoli personaggi si tratta, ma dell'*Autore* con la maiuscola.

1980

L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in "Casa di bambola" di Ibsen



Produzione Rai, aprile
Teatro Mickery, Amsterdam, novembre 1981
Nouvelle Biennale de Paris - Section son, Grande
Halle de la Villette, Parigi, 28 marzo 1985
Sceneggiatura: Roberto Lerici, Carlo Quartucci
Musiche: Giovanna Marini
Regia: Carlo Quartucci
Scene e costumi: Giulio Paolini
Interpreti: Carla Tatò, Amedeo Amodio,
Franco Branciaroli, Luigi Mezzanotte, Valeria
Ciangottini, Mario Masé, Alfiero Vincenti,
Piero Di Iorio, Antonio Manganaro, Angela
Quartucci, Giselda Castrini



L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in "Casa di Bambola" di Ibsen, 1980. Fotografia / Photo Agnese De Donato, Roma

Il mito di Nora Helmer, 1980. Fotografia / Photo Paolo Pellion, Torino

Pentesilea/Kleist, 1981

Nell'inverno del 1977 Carlo Quartucci gira *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer* in "Casa di bambola" di Ibsen per il 2° canale TV in una stalla di una fattoria occupata nell'estate da una trentina di giovani di una Cooperativa agricola a Castel di Decima. In campagna Nora Helmer arriva dopo un lungo periodo di lavoro al Teatro Nuovo di Spoleto. Dice Roberto Lerici: "Il Teatro Nuovo con i suoi velluti e la sua 'scatola' classica rappresenta il teatro-teatro borghese ufficiale. È da lì, dove Nora recitava la celebre scena in cui abbandona la casa, il marito e i figli, che siamo partiti per una destinazione sconosciuta...Dopo che il sipario è calato, si assiste a una nuova rappresentazione improvvisata da attori, spettatori, macchinisti ed elettricisti che smontano la scena. Lo smontaggio è un rimontaggio del testo che comincia a Spoleto, continua a Castel di Decima e termina nello studio televisivo dove la porta chiusa da Nora diviene simbolo della conclusione di un viaggio senza ritorno" (da *Identità italiane*, catalogo della mostra a cura di G. Celant, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1981, pp. 558-559). Dietro le quinte Valeria Ciangottini, l'attrice che impersona Nora al Teatro Nuovo, lascia il posto a Carla Tatò e ai suoi problemi di donna e di attrice, mentre il marito Torvald si divide addirittura in tre. Quartucci, come è sua abitudine, ha ripreso più volte l'idea di questo spettacolo. L'edizione a cui lavora Giulio Paolini è girata in un teatro senza pubblico e poi destinata alla televisione. Paolini raccoglie una serie di fotografie delle varie rappresentazioni sceniche del testo di Ibsen *Casa di bambola* realizzate nel passato da differenti registi e compagnie: una antologia della messinscena. Realizza così una galleria di foto che si riferiscono a versioni precedenti. In fondo il metodo è analogo a quello di Quartucci che utilizza vari interpreti per lo stesso ruolo: Paolini accosta varie immagini per lo stesso testo in una struttura a caleidoscopio secondo il principio per cui una rappresentazione ingloba tutte le altre e mette in trasparenza l'insieme delle scene già esistite in passato. Le foto vengono poi montate su una griglia di legno. In qualche modo è come se Paolini avesse "curato" una piccola mostra su *Casa di bambola* assolvendo alla funzione di "artista come storico" e praticando una "arte critica", termini di cui in quegli anni si parlava.

1980

Il mito di Nora Helmer

Prima rappresentazione Teatro Gobetti, Torino

Drammaturgia: Roberto Lerici

Musiche: Giovanna Marini

Regia: Carlo Quartucci

Scene e costumi: Giulio Paolini

Interpreti: Carla Tatò, Franco Branciaroli, Francesca Olding, Federico Olding, Riccardo Damasio, Luigi Mezzanotte, Amedeo Amodio, Alfiero Vincenti, Piero Di Jorio, Gisella Castrini, Angela Quartucci, Antonio Manganaro, Raul Bellucci, Paolo Colombrita, Annalisa Di Nola, Lucilla Salessi, Giorgio Guidarelli

"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" (da *Cronologia*, cit. p. 92). Nel successivo lavoro *Platea* l'immagine si trasferisce addirittura sul mantello trascinato da un'attrice e la stessa suggestiva immagine torna in *Comédie Italienne*. La doppia platea può trovare un riferimento nell'espedito barocco del doppio pubblico utilizzato da Gian Lorenzo Bernini, un pubblico però in questo caso ridotto al suo segno e luogo, la poltrona. Il *doppio* è comunque tema tipico di Paolini e rintracciabile in moltissimi lavori: un esempio per tutti *Mimesi*. L'immagine fotografica di una platea vuota appariva come copertina del catalogo della mostra al Kunstmuseum di Lucerna nel 1981. Qui la platea si specchia in se stessa. Ma alla luce della recente interpretazione del lavoro di Giulio Paolini proposta da Maurizio Fagiolo dell'Arco come appropriazione del luogo (si vedano gli splendidi esempi della mostra a Palazzo della Ragione a Padova nel 1994 e di quella a Villa Medici nel 1995) il senso potrebbe essere proprio quello del discorso sul luogo.

Il primo fondale con la platea si apre su un secondo fondale dando così avvio a un gioco di campo e controcampo: all'inizio il teatro è visto dal palcoscenico ma all'apertura si ottiene il campo visivo del pubblico al suo ingresso con le due ali dei palchi e la zona del palcoscenico al centro. Sul secondo fondale vengono proiettate le immagini relative allo spettacolo. L'espedito della doppia platea può trovare un precedente in un progetto del 1963 per la galleria La Salita di Roma, *Ipotesi per una mostra*: "Il pubblico della mostra avrebbe dovuto trovarsi di fronte anziché alle opere a un altro pubblico predisposto. Il pubblico preesistente avrebbe dovuto occupare il secondo vano diviso dal primo da una lastra di cristallo".

1981

Pentesilea/Kleist, sei frammenti

Rassegna Internazionale Teatri Stabili

Teatro Niccolini, Firenze, aprile

Riflessione drammaturgica: Enrico Filippini

Improvvisazione scenica: Carlo Quartucci



Platea, 1981. Fotografie / Photos Paolo Pellion, Torino

Musica: Vittorio Gelmetti
Scene e costumi: Giulio Paolini
Interpreti: Mauro Avogadro, Edda Dell'Orso, Vittorio Gelmetti, Barbara Lerici, Valeria Magli, Laura Panti, Alberto Rossati, Carla Tatò

Paolini colloca due colonne di gesso davanti a una tela dove le stesse colonne sono dipinte. Al centro del palcoscenico c'è una figura (poi ripresa in *Platea*) che si porta la mano come un cannocchiale davanti agli occhi stringendo quattro funi elastiche che partono dai quattro angoli del boccascena. È quella che Paolini e Quartucci chiamano la "figura dell'osservatore" che appare anche in opere dell'artista come *Hortus Clausus* e *Liber Veritatis*. L'occhio è il vertice della piramide visiva. Gli spettatori si sentono osservati (abbiamo già notato che Paolini pensava di fare del pubblico il soggetto di una mostra). Il movimento dello sguardo è un flusso che scorre a doppio senso, si guarda e si è guardati e si può rovesciare il punto di vista, come in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*. Si stabilisce concretamente un cono visuale e tutti siamo posseduti da questo volume virtuale. Uno spazio virtuale è stato aperto da Paolini sin dal suo primo lavoro *Disegno geometrico* del 1960.

1981

Platea

Appunti per un progetto teatrale di Giulio Paolini, Carlo Quartucci
 Teatro Mickery, Amsterdam, novembre

Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzano, 21 maggio 1982

Documenta 7, Teatro, Kassel, 18 giugno 1982

Biennale di Venezia - Arti visive e teatro, Teatro Malibran, Venezia, giugno 1984

Cinema della Vittoria, Erice, dicembre 1985

Musica: Giancarlo Schiaffini

Interpreti: Carla Tatò, Willi Colombaioni, Elsa Piperno, Valeriano Gialli, Antonino Manganaro, Giancarlo Schiaffini

A Genazzano: Carla Tatò, Roberto Lerici, Joan Jonas, Yves Ollivier, Antonino Manganaro, Lawrence Weiner

"Ulisse (lo spettatore) di fronte ai personaggi in attesa della rappresentazione.

Platea il tentativo, dimostrato nella sua impossibilità di riuscita, di mettere in scena l'idea di una rappresentazione compiuta.

Che lo spettacolo non si compia, non possa cioè proporsi alla vista o all'udito come qualcosa di conveniente alla sintesi intellettuale dello spettatore, stabilito dalle stesse premesse da cui si muove. Nel 1978 in una mostra allestita al Museo Pignatelli Cortes di Napoli, esposi un lavoro che si presentava come un'assemblea silenziosa costituita da sei sedie, sulle quali erano allineati i ritratti di sei personaggi omerici designati a riconoscere la figura di Ulisse. Chi, se non lo spettatore, era dunque chiamato sulla scena? Evidentemente, *Nessuno* poteva dirsi certo del suo proprio ruolo. Ora che a teatro ci siamo davvero, la scommessa non sembra per questo più vantaggiosa. Intorno

a Penelope (il costume è l'involucro disabitato della stessa cavità teatrale, il clamore soffocato di ciò [del tutto] che non avviene) ecco, ordinati dalla regola dell'acrostico che ne detta la successione, Laerte, Anticlea, Telemaco, Eumeo, Antinoo.

L'attesa di Penelope, complementare alla nostra, si affida al vuoto destinato a far trasparire i punti cardinali della tragedia: una parola senza voce è la memoria di una latitudine sconosciuta, popolata di assenze che ci impongono di testimoniare".

Giulio Paolini

1981

Comédie Italienne

Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzano, 17 ottobre

Ninfeo del Bramante, Genazzano, 10 settembre 1983

Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, febbraio 1984

Biennale di Venezia - Arti visive e teatro, Teatro Malibran, Venezia, giugno 1984

Nouvelle Biennale de Paris - Section son, Grande Halle de la Villette, Parigi, 29 marzo 1985

Castello di Rivoli, Rivoli (Torino), 21-27 settembre 1985

WienerFestwochen, Messepalast, Vienna, 25-26 maggio 1985

Testo: Roberto Lerici, da Omero, Virgilio, Saffo, Archiloco, Polifilo

Frammento scenico: Giulio Paolini, Carlo Quartucci
Musiche: Giovanna Marini, Massimo Coen, Giancarlo Schiaffini

Interpreti: Carla Tatò, Piero Brega, Willi Colombaioni, Massimo Coen, Giancarlo Schiaffini

Ballerini della compagnia Teatro-danza contemporanea

"Richiamo della bellezza (visione dell'inganno?), esclusivo (impraticabile?) il sentiero che sembra condurci all'*Embarquement pour Cythère*.

Quadro che descrive l'indescrivibile (per questo difficile da ricordare), celebra i fasti della pittura senza compiacersene. Sguardo estatico e memoria critica, modella la figura del vuoto a tutto tondo. Capolavoro che supera se stesso (nelle due versioni esistenti), immagine che coniuga rivoluzione e discrezione. Sintesi superiore dell'implicito (il veder guardare) ruba lo spazio all'interpretazione. Illusione compatibile, o ancora: l'illustrazione del vero. Così le figure danzanti e i corpi riversi, personaggi stremati, il cui solo ruolo di godere l'assurdo privilegio del riflettore, indifferenti anche agli echi più verosimili, abbandonati ad ornare (a chiudere?) la cornice-proscenio di *Comédie Italienne* sono la consapevole considerazione di un limite. Non sarà dunque spettatore di un'intenzione (di un'immagine?) della quale non sarà mai stato attore".

Giulio Paolini (Nota al programma di *Comédie Italienne*, Venezia 1983)

1983



La Mandragola

Produzione del Teatro Stabile, Torino

Teatro Civico, Vercelli, 10 novembre

Teatro Carignano, Torino, 18 novembre

Teatro Carignano, Torino, 10 ottobre 1984

Testo: Niccolò Machiavelli

Regia: Mario Missiroli

Musiche: Benedetto Ghiglia

Scene e costumi: Giulio Paolini, Mario Missiroli

Interpreti: Riccardo Peroni, Rinaldo Clementi, Guerrino Crivello, Paolo Bonacelli, Claudio Gora, Pina Cei, Cesare Gelli, Viviana Larice, Alessandra Musoni

“Quando Mario Missiroli mi chiese di suggerirgli una visione che potesse essere abitata, per esempio, dalla vicenda della *Mandragola*, mi sentii subito incoraggiato a sviluppare un progetto al quale stavo già attendendo. Se ho detto per esempio è proprio perché la richiesta, più che per una scena, era indirizzata ad uno spazio che potesse essere visitato dal testo.

In effetti, gli attori si ritrovano qui a percorrere un luogo presidiato da corpi estranei: i frammenti disseminati lungo tutta l'estensione del piano virtuale del palcoscenico (un tempio inghiottito nel buio che si annuncia nell'allucinazione del suo riflesso) sono le rovine di tutti i calchi apparsi nelle mie opere precedenti. *Hierapolis* (il titolo del progetto), se anche riuscirà a mostrarsi ospite discreto della parola, di certo continuerà a nascondere la nozione del suo stesso silenzio”.

Giulio Paolini

1984

Rosenfest Frammento XXX Scena III

Hebbel Theater, Berlino, 14-16 dicembre

Di Carlo Quartucci da Heinrich von Kleist

Musiche: Henning Christiansen

Scene: Giulio Paolini

Interpreti: Carla Tatò, Patrizia Nasini, Simona Quartucci

Tra due colonne (elemento architettonico già usato nella *Pentesilea*) c'è un fondale che accoglie una proiezione. In alto invece è situata una pioggia frenata e sospesa di frammenti fotografici. La disseminazione di frammenti fotografici è presente in numerosi lavori di Paolini.

1984

Il combattimento di Tancredi e Clorinda.

Inno alla notte

Cabaret Voltaire, Torino

Testi: Torquato Tasso e Novalis

Musica: Claudio Monteverdi

Scena: Giulio Paolini

Interpreti: Susanna Fadini, Rodolfo Ceschia, Giuseppe Zambon

Paolini realizza una bizzarra figura-fondale. La protagonista è solidale con una tela che è anche fondale. Riappaiono qui le due diagonali che evocano *Disegno geometrico*. L'incrocio delle diagonali è al centro della figura, mentre i panneggi dell'abito trovano espansione nello spazio.

1986

Pentesilea

Tragedia in ventiquattro scene di Heinrich von Kleist

Teatro Olimpico, Roma, 8, 12, 13, 14 novembre

Traduzione: Enrico Filippini

Progetto e regia: Carlo Quartucci

Musiche originali: Henning Christiansen

Immagini: Giulio Paolini, Enzo Cucchi, Jörg

Immendorff, Per Kirkeby, Marcus Lüpertz,

Mario Merz, Hermann Nitsch, David Salle,

Lawrence Weiner a cura di Rudi Fuchs

Costumi: Luciano Fabro

Interpreti: Caterina Casini, Mariella Fenoglio,

Titia Fuchs, Barbara Lericci, Rita Leska, Luigi

Mezzanotte, Mascia Musy, Pinara Pavanini,

Rada Rassimov, Rino Sudano, Carla Tatò,

Gianfranco Varetto

Acrobati: Dan Demuynck, Fabien Demuynck,

Jean-Marc Hovsepian, Adrienne Larue

Musici: Werner Durand, Jan T. Schade, Ute

Wassermann

vedi *Rosenfest Frammento XXX Scena III*

1989

I giganti della montagna

Le Giornate delle Arti, Erice

Testo: Luigi Pirandello

Musiche: Salvatore Sciarrino

Progetto e regia: Carlo Quartucci

Scene e costumi: Giulio Paolini

Interpreti: La Compagnia della Contessa, Gli Scalognati

“Guardare una scena non significa osservarla. Certo, ci capita continuamente di osservare qualcosa: un volto, il cielo, un oggetto.....perfino il silenzio. Guardare una scena significa per vederla da occhi chiusi, dimenticarla - e dunque esserne osservati - come accade a chiunque riesca a trovarsi in condizioni normali (per esempio a teatro, o in un museo) piuttosto che in condizioni accidentali (per esempio nella vita).

Una scena (questa per esempio) fa precipitare uno sull'altro materiali e figure che si depositano - senza una ragione immediata, ma per una loro propria e più antica necessità - sull'orizzonte incerto della rappresentazione, avvistati prima di costituirsi o dopo essersi costituiti come opera¹. E la verità del teatro (dell'opera): le immagini che appaiono - di arsenale delle apparizioni è proprio Pirandello a parlare - si fanno vive da sé, statue nel giardino delle visioni, congegni inanimati in un universo senza peso”.

Giulio Paolini

¹ Questi resti, o indizi, evocano le tracce di alcune mie opere (quindici, quanti sono i personaggi che abitano il palcoscenico): *Tertium non datur*, *Dal Trionfo della rappresentazione (cerimoniale: l'artista assente)*, *Eclat*, *Scene di conversazione*, *Signore e signori...*, *L'autore? Un attore!*, *Théâtre de L'Odéon*, *Osservatorio*, *Il tempio della Sibilla*, *Intervallo*, *Abat-Jour*, *Senza titolo (senza figura)*, *Les Instruments de la passion*, *Kunstler-Theater*, *Sipario*.

Rosenfest, Frammento XXX Scena III, 1984.
Fotografia / Photo Paolo Pellion, Torino

Il combattimento di Tancredi e Clorinda, 1984.
Fotografia / Photo Paolo Pellion, Torino

Il combattimento di Tancredi e Clorinda, 1984.
Fotografia / Photo Paolo Pellion, Torino