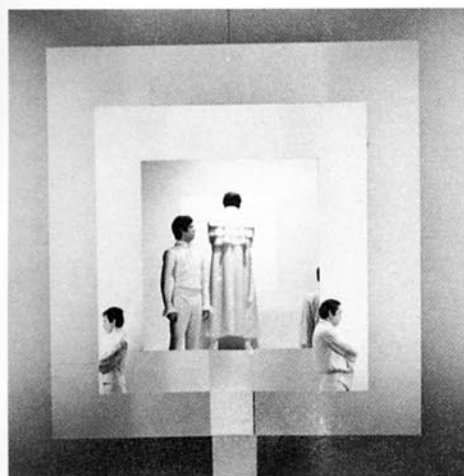
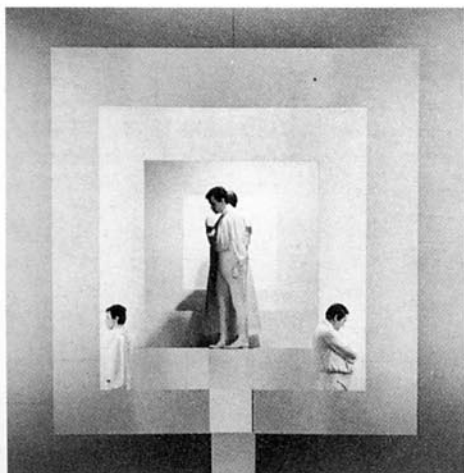


Spettacoli teatrali



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

Theatrical productions

1969

Brutus II

Production by Teatro Stabile, Turin

Tragedy in five acts

First performance Teatro Gobetti, Turin,
March 16

Teatro Romano, Benevagienna - Cuneo,
August 31

Teatro Carignano, Turin, January 8, 1970

Text: Vittorio Alfieri

Director: Gualtiero Rizzi

Sets and costumes: Giulio Paolini

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

"The stage is made up of four concentric frames (linear, white, chalky), which step back in space at brief equal intervals. The floor, the sides and the ceiling of the stage, simulated by the regular succession of frames, are not visible.

The lights are diffused, homogeneous and don't create strong shadows; the area around the stage is completely immersed in darkness.

The actors, moving against flat backdrops without perspective (within a rigid, artificial perspective), strike static poses. Costumes from the Alfieri era (Directoire, Empire), all white, like the entire stage. The Lictors, who appear out of the darkness of the theater but never enter the stage space, wear the same costume as Caesar (but all black), just as the People, who climb up from the pit, wear the same costume as Brutus (but made out of the same fabric as the orchestra seats).

Often only the top halves and heads of the characters emerge (from the second and third frames). The actors move from one section to another (through a narrow opening that interrupts the lower side of all the frames), without rigidity, without hesitation, rapidly, as if, in movement, they were longer those characters, for an instant. The lights go on in the hall: Caesar, seated at the center of the first section, looks out at the orchestra. Antony, Cicero, Brutus, Cassius, a Cimbrian stand behind him, immobile against the first frame, arranged symmetrically like statues in a temple. From this point on, no character, even if inactive, leaves the stage."

Giulio Paolini

1970

Alexander in the Indie

Production by Rai

Text: Pietro Metastasio

Director: Vittorio Sermoniti

Sets and costumes: Giulio Paolini

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

One of Pietro Metastasio's early works, *Alessandro nelle Indie* became one of the most frequently performed Settecento melodramas. It has had some fifty orchestrations; its first performance was in 1729.

The entire performance, which was later transferred to video, was shot in Bosco Parrasio (the name is inspired by ancient Greece), a Roman park along the Via Garibaldi, where the meetings of Arcadia took place beginning in 1724 (Arcadia was the Academy founded by Crescimbeni upon the death of Queen Christina of Sweden in 1690). Metastasio participated in Arcadia and wrote this text during the period when the small group of intellectuals was meeting in the Bosco. To create the sets, Paolini brought interior furnishings into an outdoor space. In other words, the artist used the woods as architecture. Clearly the numerous furnishing solutions arranged in the natural stage are descended from De Chirico's *Mobili nella valle* (Furniture in a landscape). The cornerstone of the set is a small monument formed by two marble piers that enclose a tombstone. This structure is identified by Paolini as an ideal backdrop and covered by a panel that both conceals the stone, and doubles as a set painting, reproducing the natural scene that lies behind.

1970

Manfred

First performance Auditorium Rai, Turin,
January 9

Music: Robert Schumann

Director: Carlo Quartucci

Sets: Giulio Paolini

Conductor: Piero Bellugi

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

Rai in Turin used to regularly hold a season of radio concerts, open to the public, in the auditorium built by Carlo Mollino. This performance, conceived for radio, marks the beginning of the collaboration between Paolini and Quartucci, who directed numerous significant radio concerts. *Manfred* was the opening performance of the season. Paolini's contribution began one hour prior to the concert, in an empty hall. The first person to enter is a solitary actor who takes his



Alessandro nelle Indie, 1970



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.

place on stage (where, in this case, the orchestra has also been moved) and sits down next to the director's podium, which also holds a music stand on which each page of a large book has, in chronological order, the name of a composer written in large letters. (The music stand is an element that appears in multiple form in the opera *Apotheosis of Omero* [Apotheosis of Homer], created during the same period, and returns in 1982, in *Scene di conversazione* [Scenes of conversation]). The solitary actor begins to leaf through the pages with an engrossed air and with absurd slowness (the names have to be legible for the public), while the orchestra members begin to arrive and tune their instruments, and the spectators also arrive. As soon as the actor reaches the name of Schumann, the concert begins. The book remains open to that page and the actor leaves the stage, to then resume his place as soon as the applause begins. He then continues leafing through the book, reading the names after Schumann, while the public exits.

1970

Conversation with Malcom X

Production by Teatro dell'Opera, Genoa
Simultaneous performance by singers, orchestra, choir and dancers.

From texts by Malcom X, Langston Hughes, Julius Lester, James Brown, Jim Collier, Lec Handler, adapted by Ettore Capriolo
First performance Teatro Margherita, Genoa, April 1

Music: Giorgio Gaslini

Director: Carlo Quartucci

Sets: Giulio Paolini

Singers: Gabriella Ravazzi, Rosemarie De Rive
Performers: Antonio Salines, Claudio Remondi, Bruno Alessandro, Magda Mercatali, Sabina De Guida

Dancers: Maria Grazia Garofali, Dan Maise

In this case too, Paolini raises the orchestra out of the pit and onto the stage. Against the backdrop is a large panel that, during the course of the performance, becomes the flag of the United States. The actors infiltrate the musicians, each actor holding wooden stars coated in phosphorescent paint that glow when struck by a Wood light. After following various paths, the stars are affixed to the panel, together with red bands, composing an enormous American flag. In this, as in other performances during the same period, everything occurs in open view. Beginning with the historic avant-garde movements it was typical to attempt to give the public the same awareness of the work as that held by the work's creators. This piece reflects Paolini's working process, his emphasis on process even more than final outcome.

1970

The Fantastic Story of Don Quixote della Mancia
Rai production, Naples

Original television broadcast in five episodes, beginning April 10
Salerniana, Erice, December 20-21, 1985

Auditorium S. Giovanni, Erice, September 15, 1987

Text: Miguel de Cervantes

Abridged version: Roberto Lerici

Director: Carlo Quartucci

Sets: Giulio Paolini

Performers: Gigi Proietti, Claudio Remondi, Mariella Zanetti, Sabina De Guida, Alberto Ricca, Antonio Salines, Magda Mercatali, Antonio Meschini, Stefano Satta Flores, Sandro Dori

"*Cyril*, 'The fantastic story of Don Quixote della Mancia and his groom, Sancio Panza, invented by Cervantes, reconstructed and performed in a television studio by a company of actors and musicians with a nag and donkey, actual animals. The production is by Robert Clerici, original music by Giorgio Gaslini, set designs by Giulio Paolini. Carlo Quartucci is the director.'

Vivian, Paolini the painter?

Cyril, No, the sculptor. Well yes, the painter. The last work he showed was a sculpture, but...

Vivian, I haven't seen it.

Cyril, What?

Vivian, The set design.

Cyril, Well, this is precisely what we need to talk about. Or rather, instead of Paolini, Hitchcock or Buñuel, we will talk about television set design in general, since this conversation of ours is going to be published in the Rai magazine.

Vivian, Hitchcock, Buñuel?

Cyril, It was you who mentioned them, not I.

Vivian, Let's proceed in orderly fashion. I confess that in certain works by Paolini, I have found no truly visual information, and so it is difficult for me to imagine how he came up with a set design. *Cyril*, In effect, there is the impression that the set design practically doesn't exist. The performance's various situations, shot in the studios of the Centro di Produzione in Naples (including certain service areas, like corridors, laboratories, parking areas, etc.), are presented in images where it is difficult, sometimes impossible, to distinguish the contribution of the set designer from that of the operator or the director. The set design is identified in the real space of the surroundings: Paolini limited himself, or if you prefer was induced to emphasize the emotional and physical aspects of the story.

Vivian, Why, then, would he have taken on the challenge of set design?

Cyril, Precisely because there is no apparent difference between a canvas, the image of which is the sign of his very presence, and a set that is revealed through the figures of the actors, the technicians, the children present at the filming, the materials, the very elements that make up the set.

Vivian, It seems paradoxical and rash to consider these presences set designs, which they are not at all.

Cyril, I spoke in paradoxical and rash terms, as you say, in order to clarify above all the approach to the performance. In reality, the set design solutions are as follows: 'real' trees (large rolls of paper fringed at the top) surround Don Quixote,

who is resting in the forest; other trees are drawn by children on movable panels; these same panels are transformed into windmills; the Duke's table is an enormous parallelepiped made up of thousands of books placed against each other.

Vivian, You won't deny that the work of art's abstract nature is compromised by the narrative scheme, by the necessity for representation.

Cyril, If you accept that a painting is not depleted the very moment that it is conceived, then any work of art is subject to compromises: it is not up to the artist to determine the public's appreciation.

Vivian, Art never expresses anything other than itself. It has, as an idea, an autonomous life and evolves along its own lines. It is not necessarily realistic in a spiritualist era. Far from being a product of an era, it almost always is in opposition to it. The only story it offers us is that of its own development.

Cyril, Agreed...

Vivian, Hitchcock, like Buñuel, has never allowed into his films a single frame where the visual evidence (therefore set design) was not the most rigorous image (in the sense of the greatest restraint) in the story's implications. Naturally this premise does not hold absolutely true for television or for theater.

Cyril, Clearly, theater takes place at a given moment and in a given place; cinema is everywhere and at any moment; television is there, behind the video screen, forever but for ever-changing moments.

Vivian, In other words, conceiving a television performance is not the same thing as doing theater or cinema. Not only because the techniques are different and because the images are different, but because of the specific property of language. If television broadcasts a western or a mystery, it doesn't broadcast a performance of the western or mystery genre, the genre of the two performances is the same: the cinematographic genre. If, instead, a performance is produced for television, it can not be removed from the current situation, from a certain (more or less presumed) specific informational immediacy of television language.

Cyril, If *Don Quixote* had been done 'in the theater' it would perhaps have invaded the streets of Naples. On television it went beyond the limitations of the studio, it went past the set design studio, but has not gone beyond the gates of the production center. In cinema, nothing would have prevented [the cast and crew] from running out to the airport and boarding the first plane for Spain, for the natural setting in all its fullness.

Vivian, In that regard...nature, twilight, is extraordinarily suggestive and extremely rich in seduction, even if its principal function is perhaps to illustrate the poet's quotations. Come on now! We've spoken enough."

Giulio Paolini, *Understanding "Don Quixote"* (from Oscar Wilde), in *Rivista Rai*, Turin, July 1970

1970

Athens Year Zero

Production by Teatro Stabile, Turin

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 sue 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

two acts adapted from Attic texts from the IV century B.C.

Teatro Erba, Turin, October 19

Text: Francesco Della Corte

Music: Mikis Theodorakis

Director: Renzo Giovampietro

Sets: Giulio Paolini

Costumes: Giulio Paolini, Angelo Delle Piane

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

"The space of the stage is occupied by geometric forms scattered over a triangular base that looks like the side of an inclined pyramid. Both set structures and costumes are white in color" (from "Cronologia aggiornata" in *Appunti sul lavoro teatrale di Giulio Paolini*, organized by Alessandra Mammì, in the catalogue "XXVII Festival dei due mondi," Spoleto, Grafis, Bologna 1984, in G. Paolini, *Il "Teatro" dell'opera*, organized by F. Mancini, pres. F. Poli, exhibition catalogue, Franca Mancini gallery, Pesaro, Rossini Opera Festival, August-September 1991). A large sphere stands out amid the white solids. Considering Paolini's predilection for De Chirico, the spherical element might refer to *Canto d'amore*, where a sphere appears alongside the glove and the head of the Apollo Belvedere, but the distinct volumes are also metaphysical presences. The performance is a collage of texts gathered by the Hellenist Francesco Della Corte, and the costumes are philologically inspired by the era of the texts. The blinding white color invades the stage, which seems made of light.

1971

Window

Rai production

Original television programme, January

Text: Massimo Bontempelli

Direction and screenplay: Carlo Quartucci

Sound: Carlo Quartucci

Sets and costumes: Giulio Paolini

Performers: Virgilio Gottardi, Evi Maltagliati,

Sabina De Guida, Claudio Remondi, Bruno Alessandro

For this brief text by Bontempelli, Paolini arranged a rigid backdrop with a large rectangle, like a central opening that is configured like a diaphragm. In this case Paolini employs another concept that is typical of his work, the *threshold*.

1971

Laborintus II

First performance Teatro Margherita, Genoa, March 31

Text: Edoardo Sanguineti

Music: Luciano Berio

Director: Carlo Quartucci

Filmed inserts: Carlo Quartucci

Sets and costumes: Giulio Paolini

Conductor: Marcello Panni

Singers: Cathy Barberian, Carol Plantamura, Gabriella Ravazzi

Performers: Alberto Ricca, Valeriano Gialli,

Tullia Piredda, Bruno Alessandro, Marco Gagliardo, Alberto Rossetti, Antonio Giovanelli, Antonio Francioni, Claudio Remondi, Pierluigi Pagano

The performance of a concert by Berio. The orchestra is on stage, the backdrop a film screen on which the film of a theater piece, shot by Quartucci in the country, is projected. A plaster rectangle on the grass marks off a virtual space, again typical of Paolini's work beginning with his first squaring off of a sheet of paper (*Disegno geometrico* [Geometric drawing], 1960). The rectangle is at the bottom of the artist's sheet of drawing paper, the page of the score for the musician. "Many things, moreover, coincide: the chance nature of the presences (the actors who will not repeat themselves); the theatrical action that is performed (exists) on an artistic level only as pure intentionality (here the attempt is the only acceptable 'form'); the place of isolation marked by the white perimeter, like the theater (place) of a possible linguistic path, the total absence of a relationship and an interlocutor that only the photographic shot tends to recreate; the purely conceptual dimension of the entire operation" (in Edoardo Fadini and Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, Torino 1976, pp. 182-183). Theater, cinema, music and art fuse in a global performance.

Within view, Paolini arranges the trunks of costumes on stage. With difficulty, the public can distinguish the actor from the musician who, wearing everyday clothes, roam about like a crowd mixed into the global nature of the stage. They dress and apply their make-up on stage instead of in their dressing rooms. The set design in this case shatters the divisions between appointed places. At the same time the artist executes an analysis of the elements of the performance, analogous to an analysis of the basic elements of painting: canvas, stretcher, paint. All Paolini's theatrical interventions during this period tend to expose the mechanisms of staging in a sort of transparency-operation. It is the revelation of what goes on backstage that is analogous to the presentation of the overturned canvas in so many of his works.

1973

The Move

Collaboration with Teatro Regio, Turin

Parabolic recital in two stages over five days by Vittorio Gassmann

Piccolo Regio and Giardini Reali, Turin, April 11-15

Piccolo Regio, Turin, November 6

Music: Fiorenzo Carpi, Guido Turchi

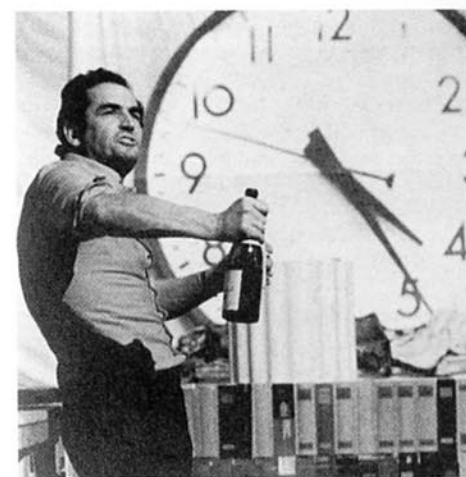
Adapted and introduced by: Vittorio Gassmann

Sets: Giulio Paolini

Piano: Maria Grazia Pavignano

Performers: Vittorio Gassmann, Claudia Giannotti, Franco Giacobini

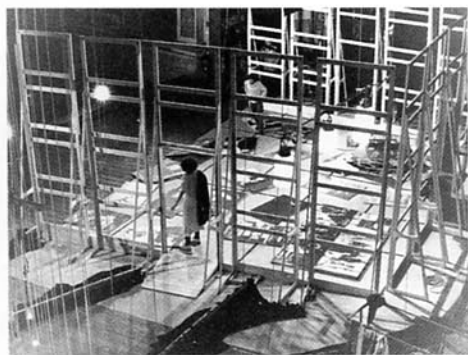
In a basement space, the director opened il Piccolo Regio, a little theater used mostly for con-



Atene Anno Zero, 1970

Laborintus II, 1971. Publifoto - Bergami, Genova

Il trasloco, 1973



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 *Identité 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

certs. Some movable elements are placed on stage: the face of a clock that always shows the same time, books, posters, plaster casts, all types of stage items, a stage created for the matador-leading man, Gassmann (the performance was organized by the director of the civic theater in Messina). The title is also by Gassman, who perhaps wanted to allude to the desire to transport into that hall so many memories of the theater. During a moment of the performance, the protagonist crosses a row of white bases with busts; he has to pass by various authors from the past, but the face is always the same, repeated twelve times. Thus it is clear that this is not about individual characters, but about the *Author*, with a capital A.

1980

Nora Helmer's Last Show in "The Doll's House"
by Ibsen

Production by Rai, April

Theatre Mickery, Amsterdam, November 1981

Nouvelle Biennale de Paris-Section son, Grande Halle de la Villette, Paris, March 28, 1985

Screenplay: Roberto Lerici, Carlo Quartucci

Music: Giovanna Mariani

Director: Carlo Quartucci

Sets and costumes: Giulio Paolini

Performers: Carla Tatò, Amedeo Amodio, Franco Branciaroli, Luigi Mezzanotte, Valeria Ciangottini, Mario Mas, Alfiero Vincenti, Piero Di Iorio, Antonio Manganaro, Angela Quartucci, Giselda Castrini

In the Winter of 1977 Carlo Quartucci shot *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in "Casa di bambola"* di Ibsen for the second TV channel, in a stable of a farm occupied during the Summer by some thirty young people from an agricultural cooperative in Castel di Decima. Nora Helmer arrived in the country after a long period of work at the Teatro Nuovo in Spoleto. According to Roberto Lerici: "The Teatro Nuovo, with its velvets and its classical box structure, represents the official bourgeois theater-theater. It is from there, where Nora recited the famous scene where she abandons her house, husband and children, that we left for an unknown destination... After the curtain has fallen, we witness a new production, improvised by actors, spectators, stage-hands and electricians who dismantle the stage. The dismantling is a re-assembling of the text that begins in Spoleto, continues in Castel di Decima and concludes in the television studio where the door closed by Nora becomes a symbol of the conclusion of a voyage without return" (from *Identité italienne*, catalogue of the exhibition organized by G. Celant, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris 1981, pp. 558-559). Behind the wings, Valeria Ciangottini, the actress who plays Nora at the Teatro Nuovo, leaves her place and her problems as a woman and actress to Carla Tatò, while her husband, Torvald, is divided into three parts. As is customary for him, Quartucci has reworked the idea of this performance many times. The

version Giulio Paolini worked on was shot in a theater without an audience and was intended for television. Paolini gathers a series of photographs of the various staged versions of Ibsen's *Doll's House*, performed in the past by different directors and companies: an anthology of the staging. He thus creates a gallery of photographs that refer to previous versions. The method is basically analogous to Quartucci's, since the latter utilizes various actors for the same role. Paolini juxtaposes various images for the same text, in a kaleidoscopic structure according to the principle by which one production encompasses all others, and he makes the totality of scenes from the past into something transparent. The photographs are then mounted on a wooden grid. In a certain manner it is as if Paolini "curated" a small exhibition on *Doll's House*, carrying out the function of "artist as historian" and practicing a "critical art," terms that were the subject of debate during that period.

1980

The Myth of Nora Helmer

First performance Teatro Gobetti, Turin

Adaptation for the stage: Roberto Lerici

Music: Giovanna Marini

Director: Carlo Quartucci

Sets and costumes: Giulio Paolini

Performers: 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

"Since 1974 Quartucci has worked on the character of Nora Helmer, protagonist of Ibsen's *Doll's House*. In these two versions for television and theater he called upon Giulio Paolini as a collaborator. In the latter version Paolini reconstructed on stage the painted image against a backdrop of the orchestra seats, with stage and proscenium reversed, thereby overturning the physical space of the theater. This theme will be the subject of further elaborations in Giulio Paolini's later theatrical works" (beginning with *Cronologia...cit.*, p. 92). In a later piece, *Platea*, the image is transferred straight to the cape dragged along by an actress, and the same suggestive image returns in *Comédie Italienne*. The double orchestra section can find a point of reference in the baroque expedient of the double audience, utilized by Gian Lorenzo Bernini. However in this case the public is reduced to its sign and place, the seat. In any case the *double* is a typical theme for Paolini and can be found in a great number of his works, an example for all *mimesis*. The photographic image of an empty orchestra appears as the cover of the catalogue for his exhibition at the Kunstmuseum in Lucerne in 1981. Here the orchestra mirrors itself. But in the light of the recent interpretation of Giulio Paolini's work proposed by Maurizio Fagiolo dell'Arco, as an appropriation of place (splendid

examples of this can be seen in the exhibition at the Palazzo della Ragione in Padua in 1994 and in the exhibition at the Villa Medici, Florence in 1995), the meaning could be precisely that of a discourse on place.

The first backdrop with the orchestra opens onto a second backdrop, thereby starting up a play of field and counter-field. At the beginning the theater is seen from the proscenium, but the opening reveals the visual field of the public at the entrance, with the two wings of the stage and the area of the proscenium at the center. Images related to the performance are projected on the second backdrop.

The expedient of the double orchestra has a precedent in a 1963 project, *Ipotesi per una mostra*, for the La Salita gallery in Rome: "The public of the exhibition would find itself facing another prearranged public, instead of facing the works. The pre-existing public would occupy the second space, divided from the first by a sheet of glass."

1981

Pentesilea/Kleist, six fragments

International Exhibition of Permanent Theatre Companies

Teatro Niccolini, Florence, April

Dramatic treatment: Enrico Filippini

Improvisation: Carlo Quartucci

Music: Vittorio Gelmetti

Sets and costumes: Giulio Paolini

Performers: Mauro Avogadro, Edda Dell'Orso, Vittorio Gelmetti, Barbara Lerici, Valeria Magli, Laura Panti, Alberto Rossati, Carla Tatò

Paolini places two plaster columns in front of a canvas on which the same columns are painted. At the center of the stage is a figure (used again in *Platea*) that holds its hand like binoculars in front of its eyes, squeezing four elastic cords that start from the four corners of the proscenium. This is what Paolini and Quartucci call the "figure of the observer" who also appeared in the artist's works such as *Hortus Clausus* and *Liber Veritatis*. The eye is the vertex of the visual pyramid. The spectators feel that they are observed (we have already noted that Paolini thought about making the public the subject of an exhibition). The movement of the glance is a flow that runs in a double direction, one watches and is watched, and the point of view can be reversed, as in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (Youth looking at Lorenzo Lotto). A visual cone is concretely established and we are all possessed by this virtual volume. A virtual space has been opened up by Paolini, beginning with his first work, *Disegno geometrico* (Geometric drawing), in 1960.

1981

Orchestra

Notes for a theatrical project by Giulio Paolini, Carlo Quartucci.

Teatro Mickery, Amsterdam, November

Castello Colonna, Room Martino V, Genazzano, May 21, 1982

Biennale di Venezia-Arte visive e teatro, Teatro



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
Musica: 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 statico 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

Malibran, Venice, June 1984

Cinema della Vittoria, Erice, December 1985

Music: Giancarlo Schiaffini

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

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

"Ulysses (the spectator) facing the characters awaiting portrayal. Orchestra is the attempt to stage the idea of a completed representation, shown in all its impossibility.

The fact that the performance is not completed, that is, it cannot be presented for viewing or hearing as something suited to the spectator's intellectual synthesis, is established by those very premises from which it arises.

In 1978, in an exhibition installed at the Museo Pignatelli Cortes in Naples, I showed a piece that was presented as a silent assemblage made up of six chairs, upon which 'portraits' of six Homeric characters were aligned; these were designed to recognize the figure of Ulysses. Thus who, if not the spectator, was called to the stage? Evidently No one could be certain of his or her own role. Now that we are really in the theater, the chances of this happening no longer seem likely. Here then, around Penelope (the costume is the uninhabited shell of the theater cavity itself, the suffocated clamor of – all – that which is not happening, organized by the acrostic rule that dictates the succession, Laertes, Anticlea, Telemachus, Eumaeus, Antinous.

Penelope's wait, complementary to our own, is entrusted to the void destined to reveal the cardinal points of the tragedy: a word without voice is the memory of an unknown latitude, populated by absences that force us to bear witness."

Giulio Paolini

1981

Comédie Italienne

Castello Colonna, Room Martino V, Genazzano, October 17

Ninfeo del Bramante, Genazzano, September 10, 1983

Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, February 1984

Biennale di Venezia - *Arti visive e teatro*, Teatro Malibran, Venice, June 1984

Nouvelle Biennale de Paris - *Section son*, Grande Halle de la Villette, Paris, March 29, 1985

Castello di Rivoli, Rivoli - Turin, September 21-27, 1985

Wiener Festwochen, Messepalast, Vienna, May 25-26, 1985

Text: Roberto Lerici, from Omero, Virgilio, Saffo, Archiloco, Polifilo

Play fragment: Giulio Paolini, Carlo Quartucci

Music: Giovanna Marini, Massimo Coen, Giancarlo Schiaffini

Performers: Carla Tatò, Piero Brega, Willi

Colombaioni, Massimo Coen, Giancarlo Schiaffini

Dancers from the company Teatro-danza contemporanea

"Recall of beauty (vision of deception?), exclusive (impracticable?) is the path that seems to lead us to the *Embarquement pour Cythère*.

Painting that describes the indescribable (for this reason it is difficult to recall), celebrates the splendors of painting without delighting in them. Ecstatic glance and critical memory, models the figure of the void in full relief. Masterpiece that surpasses itself (in the two existing versions), image that unites revolution and discretion. Superior synthesis of the implicit (seeing watching) steals the interpretation's space. Compatible illusion, or even: illustration of the true.

Thus the dancing figures and supine bodies, exhausted characters, whose only role is to enjoy the absurd privilege of the reflector, indifferent even to the most likely echoes, abandoned to adorn (to close?) the stage-frame of the *Comédie Italienne*, are the conscious consideration of a limit. Thus I will not be an observer of an intention (an image?) for which I will never have been an actor."

Giulio Paolini, (Program note to *Comédie Italienne*, Venice, 1983)

1983

La Mandragola

Production by Teatro Stabile, Turin Teatro Civico, Vercelli, November 10

Teatro Carignano, Turin, November 18

Teatro Carignano, Turin, October 10, 1984

Text: Niccolò Macchiavelli

Director: Mario Missiroli

Music: Benedetto Ghiglia

Sets and costumes: Mario Missiroli, Giulio Paolini

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

"When Mario Missiroli asked me to suggest a 'vision' that might be inhabited, for example, by the events of *Mandragola*, I immediately felt encouraged to develop a project I had already been thinking about. If I said "for example," it is precisely because the request, more than for a scene, was directed at a space that could be 'visited' by the text.

In effect, the actors find themselves passing through a space presided over by extraneous bodies: fragments disseminated along the entire extension of the virtual plane of the stage (a temple swallowed up in the darkness that is heralded in the hallucination of hits reflection) are ruins of all the casts that appeared in my earlier pieces. Even if *Hierapolis* (the title of the project) manages to appear as the discrete host of the word, it will clearly continue to hide the notion of its own silence."

Giulio Paolini



Comédie Italienne, 1981.

Fotografia / Photo Paolo Pellion, Torino

La Mandragola, 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

Scene: 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

Musicisti: 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

1984

Rosenfest Fragment XXX Scene III
 Hebbel Theater, Berlin, December 14-16
 Director: Carlo Quartucci from Heinrich von Kleist
 Music: Henning Christiansen
 Sets: Giulio Paolini
 Performers: Carla Tatò, Patrizia Nasini, Simona Quartucci

Between two columns (an architectural element used earlier in *Pentesilea*), there is a backdrop that contains a projection. Above, there is a suspended shower of photographic fragments. The dissemination of photographic fragments occurs in numerous works by Paolini.

1984

The Struggle between Tancredi and Clorinda
Hymn to the Night
 Cabaret Voltaire, Turin
 Texts: Torquato Tasso and Novalis
 Music: Claudio Monteverdi
 Sets: Giulio Paolini
 Performers: Susanna Fadini, Rodolfo Ceschia, Giuseppe Zambon

For this piece, Paolini has created a bizarre figure-ground. The protagonist is united with a canvas that is also the backdrop. The two diagonals that evoke *Disegno geometrico* reappear here. The diagonals intersect at the center of the figure, while the drapery of the clothing expands into the space.

1986

Pentesilea
 Tragedy in twenty-four scenes by Heinrich von Kleist
 Teatro Olimpico, Rome, November 8, 12, 13, 14
 Translation: Enrico Filippini
 Design and direction: Carlo Quartucci
 Original music: Henning Christiansen
 Images: Giulio Paolini, Enzo Cucchi, Jörg Immendorff, Per Kirkeby, Marcus Lüpertz, Mario Merz, Hermann Nitsch, David Salle, Lawrence Weiner curated by Rudi Fuchs
 Costumes: Luciano Fabro
 Performers: Caterina Casini, Mariella Fenoglio, Titia Fuchs, Barbara Lericci, Rita Leska, Luigi Mezzanotte, Mascia Musy, Pinara Pavanini, Rada Rassimov, Rino Sudano, Carla Tatò, Gianfranco Varetto
 Acrobats: Dan Demuyneck, Fabien Demuyneck, Jean-Marc Hovsepian, Adrienne Larue
 Musicians: Werner Durand, Jan T. Schade, Ute Wassermann
 see *Rosenfest Fragment XXX Scene III*

1989

Giants of the Mountains
 Le Giornate delle Arti, Erice
 Text: Luigi Pirandello
 Music: Salvatore Sciarrino
 Design and direction: Carlo Quartucci
 Sets and costumes: Giulio Paolini

Performers: La Compagnia della Contessa, Gli Scalognati

"Looking at a scene does not mean observing it. Certainly, we continually find ourselves observing something: a face, the sky, an object....even silence. However looking at a scene means seeing it with closed eyes, forgetting it – and thus being observed by it – which is what happens to all those who find themselves in a normal state (for example at the theater, or in a museum) rather than in an accidental state (in life, for example).

A scene (this one, for example) hastens materials and figures, one on another, which are deposited – without any immediate reason, but for their own and more ancient necessity – on the uncertain horizon of the representation, sighted before being formed or after being formed as a work.¹ It is the truth of the theater (of the work): images that appear – from the "arsenal of apparitions" as Pirandello himself said – 'take on a life of their own', statues in the garden of visions, inanimate mechanisms in a weightless universe."

Giulio Paolini

¹ These remains, or signs, evoke the traces of some of my works (fifteen, the number of characters that inhabit the stage): *Tertium non datur*, *From the Triumph of representation (ceremonial: the artist is absent)*, *Eclat*, *Scenes of conversation*, *Ladies and Gentlemen...*, *The author? An actor!*, *Théâtre de l'Odeon*, *Oberzatory*, *The temple of the Sybil*, *Interval*, *Abat-Jour*, *Untitled (without figure)*, *Les Instruments de la passion*, *Kunstler-Theater*, *Stage curtain*.



I giganti della montagna, 1989