

"Intenzioni" su Don Chisciotte

Giulio Paolini, uno dei sette artisti italiani presenti alla Biennale di Venezia di quest'anno, è anche immaginatore della nostra rivista. Qui, un po' immodestamente ma con molto spirito, immagina che i due protagonisti di «Intentions» di Oscar Wilde discutano la sua più recente esperienza artistica: la scenografia televisiva.

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 mani-

esta 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 scenografiche 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 su pannelli mobili; gli stessi pannelli si trasformano in mulini a vento; i secchielli, i cerchi, le girandole dei bambini diventano spontanei oggetti di scena; 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 esaurisce 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 realista, né spiritualista in una 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. Si potrebbe dire che è più prossima al teatro che non al cinema, di cui non ha l'autorità spettacolare.

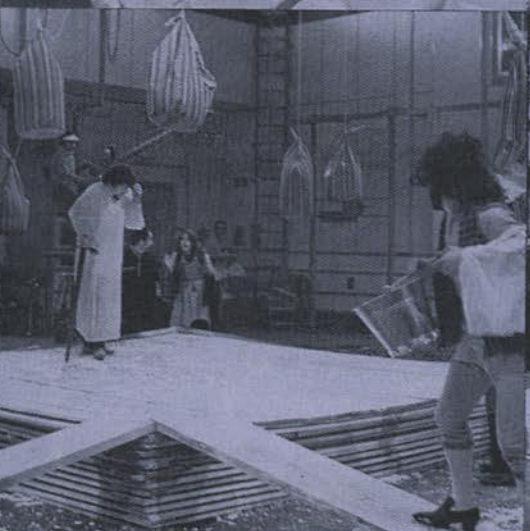
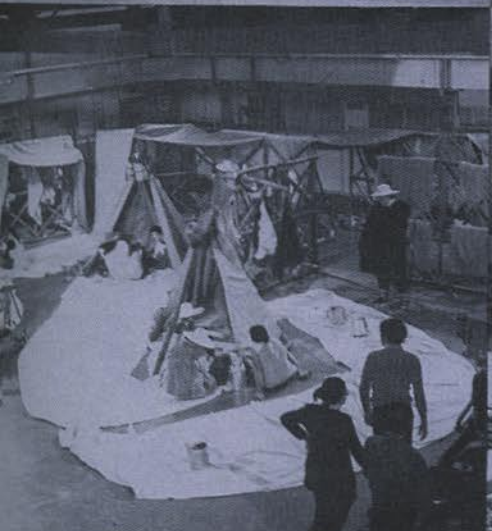
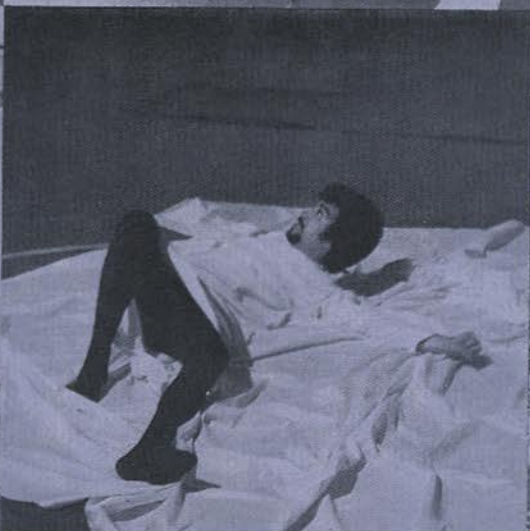
Vivian — Insomma, concepire uno spettacolo televisivo non è la stessa cosa che fare teatro o cinema: non solo perché le tecniche sono diverse e perché le immagini sono diverse, ma per una proprietà specifica di linguaggio. Se la televisione trasmette un film western o un film giallo, non trasmette uno 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.

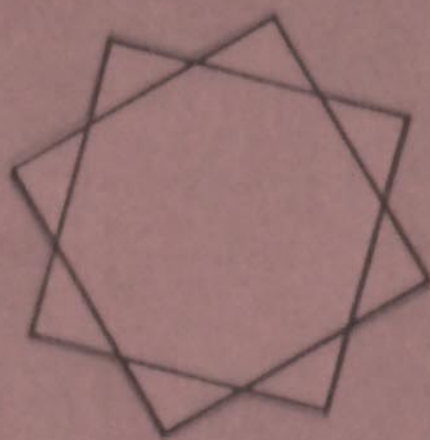
Giulio Paolini

Nella pagina accanto: alcune scene della « Fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia », realizzata in tv dal regista Carlo Quartucci (nella prima foto in alto a sinistra) con soluzioni sceniche di Giulio Paolini.



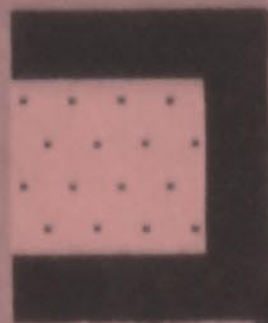
Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea

*Balla
De Chirico
Savinio
Picasso
Paolini
Cucchi*



Sipario

*Balla
De Chirico
Savinio
Picasso
Paolini
Cucchi*



CHARTA

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's 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