

BIAGIO SCUDERI

**Teatro e immagine:  
*Die Wakiire e Parsifal* secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini**

Di quante invenzioni sono state immaginate per creare il piacere, niuna forse ne fu più ingegnosa dell'Opera. Dove quanto ha di più attrattivo la Poesia, la Musica, la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si riunisce a incantare i sensi, a sedurre il cuore, e a fare illusione allo spirito.<sup>1</sup>

Così esordisce il conte Francesco Algarotti nel suo celebre *Saggio sopra l'opera in musica*, un agile discorso che l'autore – attraverso progressive ristampe – sostanzierà con nuove e sempre più ampie argomentazioni. Ma già dall'*editio princeps* del 1755 è chiaro il suo intento: operare una didascalica segmentazione del processo spettacolare, propedeutica all'analisi dei singoli codici e alla prescrizione di alcune regole necessarie affinché al diletto non si avvicini la noia. Pertanto, dopo aver disquisito del libretto, della musica, della maniera del cantare, del recitare e dei balli, il nobile veneziano indugia sulla valutazione delle scene che «prima di ogni altra cosa nell'Opera attraggono imperiosamente gli occhi»: il pittore scenografo deve essere regolato «dall'erudizione, e da un molto discreto giudizio»,<sup>2</sup> e alle personali bizzarrie conviene che sostituisca la copia fedele di modelli classici. Nell'edizione del 1763 il conte si dilunga financo sull'illuminazione, auspicando che «la amenità di lumi e d'ombre, che hanno i quadri di Giorgione, o di Tiziano, non saria forse anche impossibile trasferirla alle scene».<sup>3</sup> L'osmosi tra figurazione pittorica e teatrale,<sup>4</sup> incentivata e quasi prescritta nel Saggio di Algarotti, genera un processo di contaminazione linguistica in cui il dipinto diviene modello per la scena: la grammatica del colore e la retorica dei 'lumi' – prerogative dei pittori da cavalletto – si innestano sulle tavole del palcoscenico informandolo come 'quadro' che necessita di uno sguardo analitico e contemplativo.

Su questo solco si iscrive l'opera di Federico Tiezzi, regista tra i più colti del panorama contemporaneo, in bilico tra prosa e lirica e artefice di una *écri-*

<sup>1</sup> F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Venezia, G. Pasquali, 1755, p. 7.

<sup>2</sup> Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit., p. 23.

<sup>3</sup> Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, M. Coltellini, 1763, p. 68.

<sup>4</sup> L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima: *Materiali e problemi*, volume I: *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 421-463.

*ture scénique*<sup>5</sup> in cui l'innesto delle arti figurative è non già estetico uzzolo quanto consapevole ricerca di grumi semiotici che, nella fattispecie, convertono la rappresentazione in una sorta di *ekphrasis* performativa.

Lo scopo della riflessione seguente è quello di puntare lo sguardo su una scena che si fa 'cavalletto' per una pittorica messa in quadro del dramma. Due sono gli allestimenti che prenderemo in considerazione, *Die Walküre* (2005) e *Parsifal* (2007), ambedue produzioni del Teatro di San Carlo. La regia è di Federico Tiezzi, l'impaginazione della scena è di Giulio Paolini, definito da molti il più intellettuale, apollineo e concettuale dei nostri artisti.

Federico Tiezzi manifesta la sua vocazione al teatro sin dagli anni del liceo (frequentato ad Arezzo all'ombra di Piero della Francesca) dove costituisce, insieme ad alcuni colleghi, la "Compagnia dei tre": Lorian Nappini (in arte Marion D'Amburgo) e Sandro Lombardi, saranno loro i primi compagni di scena e in seguito i cofondatori del "Carrozzone" (poi "Magazzini Criminali"), sodalizio che si impone – con *La donna stanca incontra il sole* (1972) – come una delle esperienze di punta dell'allora nascente "Teatro-Immagine".<sup>6</sup>

Tra il 1972 e il 1973 comincia ad affermarsi un modello di scrittura teatrale in cui le componenti visive e iconiche del linguaggio scenico si assolutizzano al punto da produrre drammaturgia in maniera autonoma. Tre sono i gruppi che alimentano tale modello di scrittura: il Carrozzone, la formazione guidata da Giuliano Vasilicò e il Teatro La Maschera di Memè Perlini, che quasi contem-

<sup>5</sup> Il primo a utilizzare l'espressione *scrittura scenica* nella sua forma letterale è Roger Planchon nel 1961 in riferimento a Brecht: «La leçon de Bertolt Brecht théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux dire l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce» (in E. Copfermann, *Planchon*, L'Arles, La Cité, 1969, p. 123). Per approfondire la riflessione sulla scrittura scenica cfr. G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; M. Grande, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Milano, Ubulibri, 1990; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>6</sup> Per una riflessione compiuta sugli esordi teatrali di Federico Tiezzi si veda L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994. Sul "Teatro-Immagine" si veda: S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983; S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

poraneamente, tra il novembre del '72 e il gennaio del '73, portano in scena tre lavori chiave: *La donna stanca incontra il sole*, *Le 120 giornate di Sodoma* e *Pirandello chi?*. Nel giugno 1973 questi tre spettacoli vengono riuniti nel programma della prima edizione della rassegna salernitana "Incontro/Nuove tendenze" (organizzata da Giuseppe Bartolucci e Filiberto Menna) sancendo di fatto la nascita di una nuova linea di ricerca che intende la sperimentazione su basi eminentemente iconico-visive, le cui istanze estetico-operative da una parte, e critico-culturali dall'altra, vengono sintetizzate nella formula Teatro Immagine.<sup>7</sup>

La componente visiva degli spettacoli diventa ἀρχή, fulcro generativo dell'intera drammaturgia, un esito di certo condizionato dalla parallela formazione universitaria di Tiezzi e Lombardi: sotto l'egida di Roberto Salvini ambedue si laureano, a Firenze, in Storia dell'arte; Lombardi con una tesi su Jean Fouquet,<sup>8</sup> Tiezzi con una ricerca iconologica sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter, ispirata alle teorie di Aby Warburg ed Erwin Panofsky. Sono questi gli anni in cui le teorie warburghiane divengono fonte privilegiata di ispirazione, corridoio per giungere sulle tavole del palcoscenico: «Sono arrivato al teatro attraverso la storia dell'arte. E sono arrivato al testo teatrale per questa stessa via».<sup>9</sup> Così scrive Tiezzi negli atti di un convegno salernitano, confessando altresì quale modello abbia seguito nella ricerca di 'equivalenze' tra testo e scena: Roberto Longhi.

Longhi per primo ha cercato di scrivere la teatralità dei quadri, ne ha cercato la drammaturgia interna. Egli cercava di stabilire, scrivendo, un'opera equivalente di quell'insieme di forme e colori che costituisce un'opera figurativa. Da lui ho appreso la necessità di ritrasmettere, attraverso la complessità della scrittura scenica, il significato, la visione, la problematica di un autore e di un testo. E sempre a lui devo l'idea che quando ogni volta si mette in scena un testo, in qualche modo si mette in scena anche l'autore. La sua lingua si potrebbe definire «pittorica»: a questa lingua densa, che ha sulla pagina scritta la stessa inequivocabilità del colore di un quadro devo la mia folgorazione figurativa, passata soprattutto attraverso le pagine del «Piero della Francesca» e del «Caravaggio».<sup>10</sup>

<sup>7</sup> S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, p. 219.

<sup>8</sup> S. Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze, Libreria Editrice Salimbeni, 1983.

<sup>9</sup> F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale*, Atti del convegno (Salerno, 14-16 dicembre 1987) a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 231-243: 231.

<sup>10</sup> F. Tiezzi, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, cit., p. 231.

Il palcoscenico, di conseguenza, si presenta per il regista come una pagina bianca in cui si va alla ricerca di un ‘correlativo oggettivo’ (direbbe T. S. Eliot), di una scrittura espressiva che sia l’equivalente del testo musicale. Tale metodo è già esplicito nell’allestimento con cui Tiezzi debutta sul palcoscenico della lirica: *Norma* di Vincenzo Bellini, una produzione che il Teatro Petruzzelli di Bari commissiona nel 1991 destando particolare interesse per la collaborazione alle scene di Mario Schifano. Nel progetto *Norma*, di certo più maturo nella riproposizione del 2008 al Teatro Comunale di Bologna, troviamo già espressi tutti i nodi teorici che innerveranno, da lì in avanti, le successive regie operistiche, compresi i due spettacoli wagneriani oggetto del nostro discorso. Mi riferisco soprattutto allo studio, assai significativo, che Tiezzi sviluppa sull’espressività del gesto incrociando la teoria warburghiana delle *Pathosformeln*.

Un esempio emblematico si riscontra nella scena quarta del primo atto di *Norma*. (si veda fig. 1) I figuranti, istruiti a dovere, si dispongono in posa plastica attorno all’altare e conviene soffermarsi sulla posa assunta dal mimo che si trova alle spalle di Adalgisa. Il gesto da valorizzare è il cosiddetto “braccio della morte”, ascrivibile a un’antica e persistente tradizione iconografica, il cui punto d’origine si rinviene – in alcuni sarcofagi classici – nella scena del cordoglio di Achille per la morte di Patroclo; essa servì da modello per il compianto di Meleagro divenendo una *Pathosformel*, un “topos figurativo” tra i più fecondi.<sup>11</sup> Lo stesso portamento, un braccio che pende verso terra per indicare un corpo esanime, si ritrova infatti canonizzato in tante deposizioni del Cristo morto, si pensi (in epoca moderna) solo a Raffaello o Caravaggio, e diverrà iconografia privilegiata per connotare il decesso di illustri personaggi; rammento almeno il *Marat* di Jacques Louis David e la *Cleopatra* di Jean-Baptiste Regnault.<sup>12</sup> (si veda fig. 2)

Per quanto concerne *Die Walküre* e *Parsifal* c’è da dire, anzitutto, che il Teatro di San Carlo ha manifestato chiaramente, dal 2002, l’intenzione di trasformare la scena in un museo, il teatro in una galleria. Basti questa sequenza di allestimenti: *Tancredi* (scene di Mimmo Paladino, 2002), *Capriccio* (scene di Arnaldo Pomodoro, 2002), *Orfeo* (scene di Brice Marden, 2003-2015), *Der fliegende Holländer* (scene di Valerio Adami, 2003), *Elektra* (scene di Anselm Kiefer, 2003, Premio Abbiati “Miglior spettacolo”), *Garibaldi en Sicile* (scene

<sup>11</sup> M.L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani, S. Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*, Milano, Feltrinelli, 2013.

<sup>12</sup> Sulle relazioni tra le teorie di Warburg e la poetica di Tiezzi si veda B. Scuderi, *Per un’estetica dell’intervallo: echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, in «Engramma», 130, ottobre-novembre 2015.

di Luigi Ontani, 2005), *Die Walküre* (scene di Giulio Paolini, 2005, Premio Abbiati “Miglior scenografo e miglior costumista”), *Die Zauberflöte* (regia e scene di William Kentridge, 2006), e *Parsifal* (scene di Giulio Paolini, 2007).

La scelta di avvalersi per la scrittura scenica dell'estro di artisti attivi nel circuito internazionale richiama inevitabilmente alla memoria la grande tradizione inaugurata dal Maggio Musicale Fiorentino «fin dal suo nascere, il 1933, l'unico Festival in Italia che si era assunto il compito di guida nel rinnovamento della messinscena affidando l'esecuzione delle scene ai più importanti pittori del Novecento».<sup>13</sup> Da Firenze a Napoli l'opera in musica si rivela piattaforma privilegiata per l'incontro tra le arti figurative e la scena. Il caso su cui vogliamo qui soffermarci riguarda il sodalizio costituito da Federico Tiezzi e Giulio Paolini nel 2005 per la produzione di *Die Walküre*. Tiezzi, in accordo col Sovrintendente Gioacchino Lanza Tomasi e col Direttore Artistico Giandomenico Vaccari, non fa che proseguire sulla strada intrapresa con *Norma*, chiedendo a un artista di chiara fama di collaborare con lui per la messa in quadro delle scene. Paolini accetta, ed è la sua prima esperienza in un teatro lirico. Ma l'arco di proscenio non è cornice sconosciuta all'artista genovese che ricorda la sua 'entrata in scena' in un'intervista inedita:

La mia prima scenografia risale all'epoca in cui ero ancora un artista esordiente – avevo 29 anni – e non immaginavo certo di esordire così presto anche come scenografo. L'occasione si presentò quando nel 1969 il Teatro Stabile di Torino mi invitò a collaborare alla messa in scena del *Bruto II* di Vittorio Alfieri. [...] Lo spettacolo realizzato al teatro Gobetti in stretta economia di tempo e di denaro trovò un riscontro modesto ma costituì per me un'esperienza sorprendente. Da giovane artista che ero all'epoca, animato da una vivace ambizione, avevo colto al volo la sfida, cercando subito di uscire dagli schemi tradizionali e di realizzare un progetto insolito.<sup>14</sup>

Da allora in poi saranno molteplici le «passeggiate»<sup>15</sup> di Paolini sul palcoscenico e diversi i compagni di strada (fondamentale la collaborazione con Carlo Quartucci a partire dal 1970), fino ad arrivare all'allestimento di *Die Walküre* di cui lo stesso Paolini esplicita il *concept*: «La scena è l'eco, il riflesso di qualcosa

<sup>13</sup> M. Bucci, *Carla Lonzi: Un ribaltamento di scena*, in C. Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di M. Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. VIII.

<sup>14</sup> B. Sartre, M. Disch, *Le collaborazioni teatrali di Giulio Paolini*, intervista inedita svolta a Torino il 5 febbraio 2011, p. 1.

<sup>15</sup> Sartre, Disch, *Le collaborazioni teatrali*, cit., p. 1.

che è già stato: l'azione non avviene, non ha luogo in tempo "reale", ma attraverso la memoria della sua rappresentazione. Assistiamo cioè a un'evocazione, a un regesto di eventi e situazioni citate e restituite, oggi, da "un'ipotesi teatrale"». <sup>16</sup> C'è un ritorno, una latenza che riaffiora, che si fa memoria e quindi figura in un'ipotesi drammaturgica. Vediamo come, sul campo. Sin dalla prima scena lo *stage* è caratterizzato da un elemento fisso: una struttura geometrica metallica a tre livelli (corrispondente ai tre atti) che ospita o espelle oggetti e figure come residui museografici. Il telaio è attraversato da tre elementi di legno grezzo che sono immagine simbolica di un albero scarnificato o possono essere letti come cavalletto di un pittore: esso sostiene una cornice dorata, adagiata su una lastra trasparente nella quale è infissa la fatidica spada, Notung. (si veda fig. 3)

Attraverso una ricerca condotta presso l'archivio di Giulio Paolini mi è stato possibile ricostruire la storia di questo elemento fisso (la struttura metallica a tre livelli) che informa la scena. <sup>17</sup> Esso compare per la prima volta nel 1992, presso la galleria Stein di Milano (e, parallelamente, a Parigi alla Galerie Yvon Lambert), in un'opera intitolata *Contemplator enim*; viene ripresentato nel *Pa-diglione dell'aurora* (1998-99) e poi, nel 2005, nell'opera *In ascolto (stanza dello spettatore)*, per la Galleria Alfonso Artiaco di Napoli, in cui il profilo visibile dell'uomo è un omaggio a Lucio Amelio; infine, nel 2013, *Quadri di un'esposizione*, opera esposta alla Biennale Arte di Venezia. <sup>18</sup> Dopo i due allestimenti lirici l'elemento in questione ricompare nel 2014 nell'opera *In esilio*, presentata nella personale presso Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea (Torre Pellice). Anche a un primo sguardo ci si rende conto che «la poetica di Paolini è intrisa di teatralità e di una componente strutturale che possiamo definire a ragion veduta architettonica. In ogni sua opera, fin dagli esordi, la scenografia è parte essenziale». <sup>19</sup> (si vedano figg. 4-8)

Una struttura modulare, un gigantesco frassino, una spada; sono pertanto questi gli elementi che da un lato trasformano lo *stage* in una *exhibition* e dall'altro propongono la chiave ermeneutica dell'intera messinscena: colui che estrarrà la spada avrà le facoltà dell'eroe. E per Paolini «l'eroe è l'artista-autore

<sup>16</sup> G. Paolini, *La scena è l'eco*, in *Die Walküre*, Programma di sala a cura di L. Valente, Edizioni del Teatro di San Carlo, 2005, pp. 41-43: 41.

<sup>17</sup> Un sincero ringraziamento a Maddalena Disch, responsabile dell'archivio di Giulio Paolini, per la sua cortese e generosa disponibilità.

<sup>18</sup> Per le opere sino al 1999 cfr. M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, Tomo primo 1960-1982, Tomo secondo 1983-1999*, Milano, Skira, 2008.

<sup>19</sup> C. De Seta, *Dove traspare il peso del tempo*, in *Die Walküre*, cit., pp. 45-51: 45

che dà tutto se stesso per possedere la chiave-spada dell'opera-albero. Il gesto di Sigmund che estrae la spada è come il gesto creativo dell'artista. In quanto l'artista è artefice dell'impossibile come l'eroe». <sup>20</sup> E artista dal gesto elegante si dichiara Paolini quando nel terzo atto mette in scena la raccolta dei cadaveri degli eroi da parte delle Valchirie (si veda fig. 9):

Sono andato in gipsoteca e ho scelto una dozzina di statue particolarmente eroiche: Laocoonti, Ercoli... Le statue sono state riprodotte, ne sono stati sezionati i corpi e giganteschi frammenti sono sparsi al suolo. Mentre sulla struttura metallica cornici dorate trattengono queste membra di gesso bianche. <sup>21</sup>

Vero e proprio grumo semiotico sembra essere l'impaginazione dell'ultima scena, dove la citazione non è più un lacerto di gesso in cornice ma un autentico caso di *ekphrasis* performativa, in cui il personaggio stesso incarna la tela o il marmo. (si vedano figg. 10; 11)

La struttura ospita al suo centro solo *Brünnhilde*, punita dagli dei per aver assecondato l'amore incestuoso tra Sieglinde e Sigmund; è condannata al sonno eterno e giace nel punto di fuga centrale della prospettiva, circondata da luci che simulano il cerchio di fuoco che la isola; è *Brünnhilde* ma la postura tradisce il riferimento all'*Arianna abbandonata* di De Chirico. <sup>22</sup>

Il successo della produzione di *Die Walküre* ha di certo incentivato il Teatro di San Carlo ad affidare, nel 2007, un altro vertice della drammaturgia wagneriana – *Parsifal* – al duo ormai collaudato Tiezzi-Paolini, autore di una *mise en image* non meno complessa della precedente. Questa volta è Tiezzi a spiegarne il *concept*:

In un mattino di primavera del 2006, ho iniziato a studiare, spartito alla mano, *Parsifal*: ho avuto l'impressione che questa musica narrasse il difficile, doloroso cammino dell'umanità verso la perfezione. [...] qui, più che nella *Tetralogia*, ho sentito emergere la musica come matematica, geometria, e poesia. Quest'opera racconta la possibile liberazione di ogni essere umano dalle tenebre dell'ignoranza, dalla notte oscura della ragione e del senso (e un pensiero va a San Giovanni della Croce...). Quello di Parsifal è il cammino di ogni essere umano: ho così riletto la drammaturgia dell'opera attraverso i suoi occhi, obbligando, in certo

<sup>20</sup> Planetario Wagner. Colloquio di Giulio Paolini con Alessandra Mammi, in «L'Espresso», 24/03/2005, p. 135.

<sup>21</sup> Planetario Wagner. Colloquio di Giulio Paolini, cit., p. 135.

<sup>22</sup> Planetario Wagner. Colloquio di Giulio Paolini, cit., p. 135.

modo, lo spettatore a guardare in “soggettiva” il procedere del racconto. Ho voluto un primo atto cieco, come è cieco Parsifal quando ancora “non sa”, un atto immerso nel nero ovvero nell’assenza di colore, di luce. Un secondo atto, quello del giardino di Klingsor, dotato invece di una luce media, quasi come in un monocromo di Rothko, un momento di passaggio. Un purgatorio prima che il protagonista entri “nel foco che l’affina”. [...] Il terzo atto è chiuso nella luce calcinata del bianco: è un atto bianco nel quale la luce è quella che emana dal Graal, ma anche il colore gessoso della morte (quella dei cavalieri e di Amfortas).<sup>23</sup>

Leggendo le note di regia si comprende subito che cromatismo e drammaturgia coincidono, a ogni atto corrisponde un colore e il percorso ascensionale di Parsifal è ritmato da una progressione luministica che molto ricorda il progetto artistico sulla *Divina Commedia* di Dante risalente al 1989.<sup>24</sup> Suggestivo è il sipario di apertura: una serie di prospettive alla Vredeman de Vries che converge in due statue classiche, la perfezione per antonomasia, ovvero l’*Hermes* di Prassitele.<sup>25</sup> Parsifal si specchia nella figura del messaggero degli dei, come in un doppio, una controfigura. (si veda fig. 12)

Il profilo del “pensatore”, che Paolini dispone sulla destra del sipario, non è una novità nel corpus dell’artista. Compare, infatti, già nell’opera *Lezione di pittura*, 1995 (sottoposta a successive varianti) dove una figura seduta e assorta, alterego dell’autore, si trova al centro di una sequenza di pieni e vuoti, chiari e scuri.<sup>26</sup> (si veda fig. 13)

Nel prosieguo dello spettacolo la scrittura di scena continua ad essere sostanziata da segni e citazioni che tradiscono la profonda tensione che lega gli autori alle arti della figura:

Ho immaginato Gurnemanz come un monaco in meditazione: un po’ Simon del deserto un po’ frate da Tebaide. A Montsalvat, nella sala del Graal, ho immagi-

<sup>23</sup> *Intervista a Federico Tiezzi*, a cura di I. Sorrentino, in *Parsifal*, Programma di sala a cura dell’Ufficio Comunicazione del Teatro di San Carlo, Edizioni del Teatro di San Carlo, 2007, pp. 85-92: 86.

<sup>24</sup> Sul progetto artistico dantesco si veda: L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 29-48.

<sup>25</sup> Gli studi sulle prospettive di Vredeman de Vries accompagnano la riflessione di Paolini da molti anni; si veda l’opera *Perspective* del 1975. Cfr. Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 318. Per quanto concerne il tema del doppio, sviluppato in particolare negli anni 1975-76, esso trova in *Mimesi*, 1975 (e in tutte le sue varianti) la sua più compiuta declinazione. Due calchi in gesso dell’*Hermes* di Prassitele Paolini li aveva inoltre già utilizzati nell’opera *Mimesi*, 1976-88. Cfr. Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 637.

<sup>26</sup> Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 765.



nato i monaci guerrieri seduti a una enorme, lunghissima tavola che è altare del Graal e tavola dell'ultima cena.<sup>27</sup>

Le colonne sospese a mezz'aria sono una citazione dall'atrio della Villa Pignatelli di Napoli. La disposizione "Ultima cena" è invece un espediente, già sperimentato in *Norma*, che offre all'occhio dello spettatore una geometria ordinata e riconoscibile.<sup>28</sup> (si vedano figg. 14; 15)

Nel secondo atto Klingsor e Kundry sono sue coccodrilli, due animali che si sfidano. Klingsor appare come un grande dominatore, padrone mago della "rivoluzione" delle stelle e dei pianeti. Ho chiesto a Paolini un grande fondale, che ha realizzato con immagini cosmiche di Saturno, nelle quali Klingsor si staglia con la sua maschera da drago come un re del cielo, delle matematiche stellari.<sup>29</sup>

La maschera di coccodrillo, utilizzata come grimaldello per tematizzare alcune caratteristiche dei personaggi in scena, avvicina esplicitamente il figurino per Klingsor disegnato da Giovanna Buzzi alla pittura di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, maestri nell'arte dell'ibrido (si vedano figg. 16; 18).

Per quanto concerne il grande fondale cosmico, in cui è possibile avvertire l'aura degli esperimenti grafici condotti da László Moholy-Nagy, anche in questo caso il tema compare diversi anni prima all'interno del corpus dell'artista. Mi riferisco alla serie di opere *Belvedere* (1990-1996) che ha come comune denominatore una figura collocata in posizione sopraelevata o centrale (dapprima l'*Ermafrodita dormiente*, poi il giovinetto de *Le bolle di sapone* di Charidin) e correlata a una o più sfere astrali.<sup>30</sup> (si vedano figg. 19-22)

Scopo di questa riflessione, che vuole essere prodromo e non definitivo assunto, era quello di puntare lo sguardo sulla "scena cavalletto" informata da Federico Tiezzi e Giulio Paolini, un luogo in cui le arti si inseguono e contaminano, in cui il segno rivendica la sua natura simbolica e ambisce alla complessità formalizzando grumi semiotici che richiamano lo spett-attore a uno sforzo ermeneutico oggi sempre meno usuale. Una fatica non inutile se al centro del progetto poetico degli autori rimane l'intenzione di servire e non di

<sup>27</sup> *Intervista a Federico Tiezzi cit.*, p. 88.

<sup>28</sup> Nella scena quarta del secondo atto di *Norma* (Coro e sortita di Oroveso) Tiezzi realizza un *tableau* che sembra ricalcare fedelmente l'*Ultima cena* di Cosimo Rosselli.

<sup>29</sup> *Intervista a Federico Tiezzi cit.*, p. 88.

<sup>30</sup> Disch, *Giulio Paolini cit.*, p. 690.

servirsi del testo/processo spettacolare, se la regia è considerata un mezzo e non diventa il fine, è icona e non idolo.

Bisogna mettere il nostro lavoro di onesti artigiani al servizio della musica, di un poeta; non siamo noi i soggetti, ingombranti, dell'opera ma qualcun altro. Il nostro intemerato ego deve per un poco tacere e far parlare le visioni di un altro; noi siamo i traduttori, gli esecutori e si può tradire la musica ma per troppo amore.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> *Intervista a Federico Tiezzi cit., p. 92.*



Fig. 1 – Norma, foto © Rocco Casaluci, Bologna



Fig. 2 – Raffaello Sanzio, *Pala Baglioni (Deposizione)*, olio su tavola, 184 × 176 cm, 1507, Galleria Borghese di Roma



Fig. 3 – *Die Walküre*, foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 4 – Giulio Paolini, *Contemplator enim*, 1992,  
Foto © André Morain, Parigi



Fig. 5 – Giulio Paolini, *Padiglione dell'aurora*, 1998-99,  
Foto © Paolo Pellion, Torino

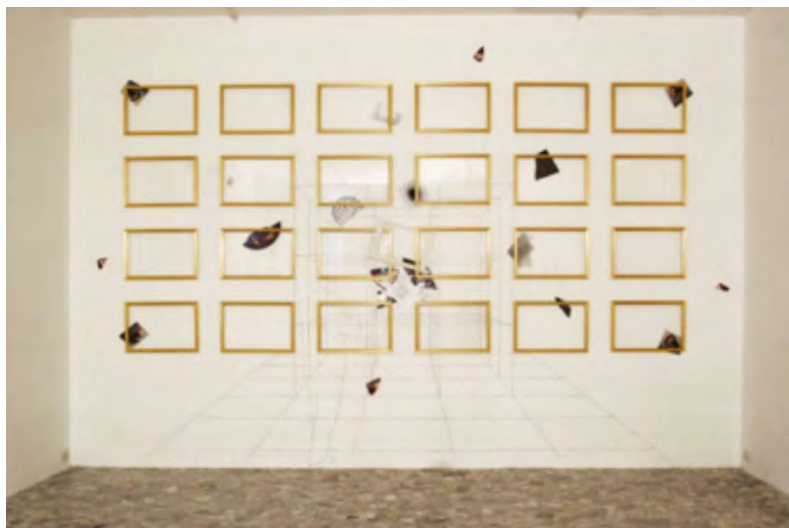


Fig. 6 – Giulio Paolini, *In ascolto (stanza dello spettatore)*, 2005,  
Foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 7 – Giulio Paolini, *Quadri di un'esposizione*, 2013,  
Foto © Agostino Osio, Milano



Fig. 8 – Giulio Paolini, *In esilio*, 2014,  
Foto © Paolo Mussat Sartor, Torino



Fig. 9 – *Die Walküre*, foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 10 – *Die Walküre*,  
Foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 11 – Giorgio De Chirico, *Piazza d'Italia* 1964, olio su tela



Fig. 12 – *Parsifal*,  
Foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 13 – Giulio Paolini, *Lezione di pittura*, 1995,  
Foto © André Morain, Parigi





Fig. 14 – *Parsifal*,  
Foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 15 – *Villa Pignatelli*, Napoli



Fig. 16 – *Parsifal*,  
Foto © Luciano Romano, Napoli



Fig. 17 – Giovanna Buzzi,  
figurino per Klingsor



Fig. 18 – Alberto Savinio, *Partenza del figliol prodigo*, 1932, Santomato di Pistoia, Collezione Gori



Fig. 19 – *Parsifal*,  
Foto © Luciano Romano, Napoli

Biagio Scuderi



Fig. 20 – László Moholy-Nagy, *Space Modulator Experiment*, *Aluminum 5*, olio su tavola, 1931

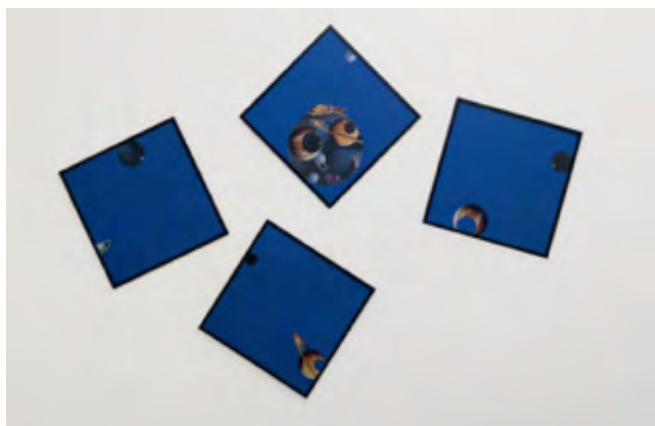


Fig. 21 – Giulio Paolini, *Belvedere*, 1990,  
Foto © Mimmo Capone, Roma

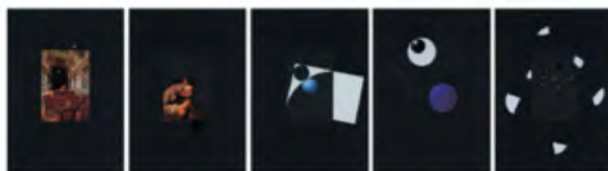


Fig. 22 – Giulio Paolini, *Belvedere*, 1991,  
Foto Antonio Maniscalco, Milano