

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXVIII - TRIMESTRALE - N. 5-6, gennaio giugno 2020

5-6



CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 'Reliquiari a borsa'. Alcuni problemi di terminologia, tipologia e stile
Silvia Borelli
- 21 Le committenze di Santo Brasca nella chiesa di Sant'Eufemia a Milano
Un'ipotesi per Ambrogio Zaffaroni (e alcuni documenti inediti sui fratelli Bergognone)
Valentina Cecere
- 37 Un contributo per Gioacchino Vitagliano e Giacomo Serpotta: precisazioni sull'abside del Gesù di Casa Professa a Palermo
Luca Mansueto
- 51 Palazzo Cavalli: da residenza nobiliare a museo universitario
Chiara Marin
- 69 Carlo Carrà, 1911-1913. *Simultaneità e Ritmi d'oggetti*: rimaneggiamenti e puntualizzazioni cronologiche
Niccolò D'Agati
- 85 Emilio Pettoruti e Alberto Sartoris, fra arte e architettura
Cinzia Gavello
- 99 'Scene di conversazione' tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci: dalla collaborazione sulla scena alla teatralità dell'opera
Livia de Pinto
- 113 Microperformativity. Bioengineered Organisms Performing in the Art Context
Polona Tratnik

note

127 1474: Botticelli a Pisa
Gigetta Dalli Regoli

137 *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857) di Carlo Blasis
e il filo rosso dell'estetica sensista
Chiara Savettieri

143 Biblioteca

osservatorio

153 Pubblicazioni leonardesche del 2019:
breve rassegna storicoartistica
Edoardo Villata

164 Carlo Ludovico Ragghianti:
un dimenticato? I fatti dicono di no
Paolo Bolpagni

166 Quarantena e patrimonio culturale
Antonino Caleca

‘Scene di conversazione’ tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci: dalla collaborazione sulla scena alla teatralità dell’opera

Livia de Pinto

Convergenze di sguardi

Il confronto tra teatro e Arte Povera è sempre stato chiaro e negli anni alcuni studi ne hanno analizzato il rapporto sotto molteplici punti di vista.¹ Come noto, lo stesso nome dell’eterogeneo gruppo venne tratto da Germano Celant dalle teorie del regista polacco Jerzy Grotowski, promotore di «un teatro ascetico» fondato sull’annullamento della separazione tra platea e scena e dove il concetto di povertà era sinonimo di eliminazione di qualsiasi elemento superfluo, verso un profondo dialogo tra attore e spettatore.² Sul finire degli anni Sessanta, anche le ricerche degli artisti dell’Arte Povera erano volte a un rapporto più diretto con il pubblico, alla messa in discussione della rappresentazione mimetica, a un nuovo connubio tra arte e vita e a un’apertura delle categorie artistiche.³ Come evidenziato da Barbara Satre, la ricerca di figure come Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Mario Ceroli, Luciano Fabro e Paolo Scheggi si è intrecciata alle sperimentazioni del Nuovo Teatro italiano, arrivando a definire inedite convergenze tra arte e spazio scenico, verso la creazione di un teatro d’artista.⁴ Nell’ambito dell’avanguardia teatrale della seconda metà del Novecento si sono inserite le ricerche del regista siciliano Carlo Quartucci. A partire dagli anni Cinquanta la sua attività per il teatro si è svolta in nome di una ricerca di linguaggio, con l’obiettivo di «contribuire al rinnovamento della drammaturgia» e alla messa in discussione del lavoro di tutte le figure dell’insieme teatrale, con un occhio di riguardo alla scena estera.⁵ Operando prima all’interno e poi all’esterno della struttura teatrale, il regista ha riflettuto con continuità sulle possibilità e sul senso stesso del teatro. Concependo primariamente l’attività teatrale come «processo autoriflessivo»,⁶ Quartucci ha lavorato sul gesto come mezzo di comunicazione della corporeità dell’attore,⁷ sul legame tra parola e gesto attoriale, sulla scenografia non descrittiva intesa come totalità di tempo e spazio e «figurazione totale» con la presenza attoriale.⁸ Sulla base di queste premesse ideologiche, dal 1968 le esperienze di Carlo Quartucci si sono incontrate con quelle dell’Arte Povera, instaurando in particolar modo un lungo e proficuo dialogo con Jannis Kounellis e Giulio Paolini.⁹ Nel caso di quest’ultimo, la ricerca artistica in ambito poverista si è distinta per un’«attitudine strettamente mentale»,¹⁰ dove l’attenzione alla dimensione teatrale ha influito non solo sull’impianto concettuale delle opere, ma anche sul modo di intendere il sistema espositivo stesso.¹¹ Se con Kounellis, a partire dal 1968, Quartucci ha lavorato sulla struttura dello spazio teatrale portando sulla scena la predominante, etnologica «nomenclatura» dei materiali dell’artista per rimarcare l’unità esistente «tra la poesia e l’azione, tra l’arte e la vita»,¹² con Paolini il regista si è confrontato con la sua postura più prettamente concettuale e la lucida attitudine all’analisi linguistica del fare artistico.¹³ Il dialogo instauratosi tra le due figure tra il 1970 e il 1989 si è così dimostrato tra i più felici casi di integrazione di poetiche e di convergenze di sguardi. Il risultato è stato il concepimento di spettacoli e di opere la cui analisi richiede necessariamente un approccio interdisciplinare, al fine di evidenziare le relazioni di poetica e gli intrecci linguistici che hanno contraddistinto la collaborazione tra l’artista e il regista, e

chiedersi concretamente in quale modo l'attività registica di Quartucci possa essere avvicinata alla teatralità autoriflessiva e mentale di Giulio Paolini.

Gli anni Settanta fuori e dentro Camion: dialoghi e affinità tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci

Nel corso degli anni Sessanta, la chiusura dei teatri al rinnovamento, l'altalenante rapporto con i teatri stabili e la volontà di rompere il diaframma esistente tra platea e palcoscenico, con l'esplicito invito rivolto allo spettatore a una partecipazione attiva all'opera in linea con le teorie di Grotowski,¹⁴ hanno portato Carlo Quartucci a cercare nuove e più libere soluzioni di messa in scena.¹⁵ L'esperienza della compagnia indipendente Teatro Gruppo nacque sotto questo profilo ideologico. Priva di sede fissa, di un pubblico identificabile e promotrice di un teatro decentrato, la compagnia si caratterizzò per l'uso di materiali componibili e di facile trasportabilità, ma anche per un rinnovamento della drammaturgia italiana attraverso la scrittura scenica,¹⁶ alla ricerca di una messa in scena capace di attivare nello spettatore un «processo creativo di ricerca di sé».¹⁷

Al principio degli anni Settanta, quando iniziò ufficialmente la collaborazione teatrale di Carlo Quartucci con Giulio Paolini, quest'ultimo aveva già chiaramente manifestato interesse per il teatro dentro e fuori la scena.¹⁸ Significativo esempio dell'attitudine teatrale dell'artista può essere individuato nell'opera del 1967 *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, dove attraverso la citazione puntuale del *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto, l'artista ha posto in primo piano il cortocircuito temporale dato dal gioco concatenato di sguardi – dell'artista, del soggetto e dell'osservatore stesso – e sospeso «la concretezza del reale»¹⁹ grazie all'eterno annunciarsi dell'opera.²⁰ Ad affascinare particolarmente l'artista è infatti sempre stata l'essenza metafisica della teatralità,²¹ identificabile come punto di contatto tra opera e palcoscenico. Secondo Paolini, infatti, come davanti a un'opera d'arte, a teatro spettatore, attore, uditorio e scena si legano e divengono testimoni di un'unità indissolubile. L'occhio stesso, dove alberga l'immagine riflessa e le cose si costituiscono come rappresentazione, diviene così teatro.²² Su questo fondamentale punto sembrano essersi incontrati l'artista e il regista, impegnato a quel tempo in una profonda analisi degli elementi dello spazio teatrale e della sua stessa essenza linguistica.²³ Come Quartucci stesso ha affermato: «Non cerco uno che mi fa la scena da scenografo, né uno che me la fa da pittore. Paolini non è né l'uno, né l'altro. Io disegno la scena colloquiando – in atto di comunione – con lui».²⁴ Secondo tale principio nacque dunque la rappresentazione del *Manfred* di Robert Schumann, spettacolo radiofonico messo in scena il 9 gennaio del 1970 nell'auditorium della Rai di Torino.²⁵ Lo spettacolo si basò sull'azione di un performer che, a fianco della pedana del direttore e con l'orchestra ancora silente, sfogliava le pagine di un grande libro contenente nomi di musicisti del passato riportati in ordine cronologico, fino ad arrivare al nome del compositore tedesco. Una volta finito il concerto, l'attore, precedentemente uscito dalla sala, poteva rientrare e riprendere a sfogliare il volume mentre gli spettatori erano chiamati a lasciare l'auditorium.²⁶ Per affinità di intreccio temporale lo spettacolo musicale è chiaramente associabile ad *Apoteosi di Omero*, opera del medesimo anno ispirata all'omonima tela di Jean Auguste Dominique Ingres. Tra le altre cose, essa si compone di trentadue fotografie raffiguranti altrettanti personaggi provenienti da epoche storiche diverse, interpretati da attori cinematografici o teatrali contemporanei. Due scarti temporali caratterizzano in questo caso il lavoro: quello generato dalla frapposizione di identità e quello determinato dalla fruizione dell'opera. Con il *Manfred*, dunque, Quartucci ha viaggiato liberamente nell'universo visivo di Paolini, il quale, a sua volta, come a proseguire un di-



1. Giulio Paolini, *Apoteosi di Omero*, 1970-1971. Fotografie, dattiloscritto, cartelle bianche, lastre di plexiglas, legghi, registrazione sonora. Misure complessive variabili, opera realizzata in dieci esemplari. Foto Paolo Vandasch (Studio Vandasch Milano). Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

scorso rimasto aperto, a partire dal 1972 ha voluto modificare l'allestimento di *Apoteosi di Omero* aggiungendovi dei legghi, rendendo di fatto evidente la reciproca incidenza tra regista e artista secondo una modalità che avrebbe contraddistinto tutte le successive collaborazioni (fig. 1).

Tra il 1970 e il 1971 Giulio Paolini ha portato avanti la collaborazione con Carlo Quartucci creando i materiali scenici per la produzione televisiva Rai *La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia*,²⁷ per la prima rappresentazione teatrale del *Colloquio con Malcolm X*, prodotto dal Teatro Comunale dell'Opera di Genova, per l'originale televisivo Rai *Finestra*,²⁸ per la messa in scena di *Laborintus II*, del compositore Luciano Berio, con testo di Edoardo Sanguineti.²⁹ Tuttavia, l'esigenza avvertita dal regista di trasmettere concretamente l'idea di un costante «moto evolutivo»³⁰ dell'esperienza teatrale portò Quartucci a distaccarsi definitivamente dalle strutture teatrali e a creare *Camion*, vero e proprio mezzo in costante movimento, carico di materiali, persone, parole.³¹ Nei suoi viaggi *Camion* ospitò artisti, musicisti, attori e scrittori, rivelandosi mezzo ideale per abbracciare insieme memoria teatrale e realtà sociale,³² in un percorso multimediale in cui il regista camminò a fianco dei suoi collaboratori in qualità di «servo di scena».³³ Dopo un'interruzione della collaborazione teatrale intercorsa tra il 1971 e il 1977,³⁴ la cooperazione tra Quartucci e Paolini si è rinnovata con continuità, soprattutto nel corso degli anni Ottanta. Risale proprio al 1980 l'ultima esperienza di Giulio Paolini su *Camion*, per la quale artista e regista lavorarono allo spettacolo *Scene di teatro. Parte terza: Il mito di Nora Helmer*, all'interno della trilogia *Opera*.³⁵ In questo caso il regista volle mettere in scena una vera e propria rilettura di tutta l'attività passata di *Camion*, secondo un principio già posto in essere due anni prima con la prima edizione di *Scene di periferia*, i cui materiali scenici erano stati realizzati da Jannis Kounellis.³⁶ In base alla volontà di Quartucci di lavorare sulla «drammaturgia delle arti e degli artisti» intesa come dialogo egualitario e senza vincoli fra i linguaggi artistici,³⁷ per la terza

parte della trilogia Paolini capovolse la struttura del teatro proponendo sul palco un'immagine di platea con loggioni e palchi dipinti, mostrando allo spettatore una sorta di situazione specchiante pensata come riflessione dello spazio stesso. Simile procedura rappresentativa era già comparsa in passato nella produzione dell'artista, come nel caso di *Quattro immagini uguali*³⁸ (1969) o di *Dimostrazione* (1974), dove Paolini aveva proposto due tele che riportavano ognuna l'oggetto in prospettiva che aveva davanti, cioè la tela stessa sul cavalletto.³⁹ Secondo il medesimo principio, durante lo spettacolo il fondale si apriva mostrando «un secondo fondale» raffigurante un sipario chiuso con le ali laterali dei palchetti, le poltrone della platea e il palcoscenico vuoto, con al centro la grande proiezione di un filmato con le immagini dello spettacolo.⁴⁰ Il sistema della «doppia platea»⁴¹ era una chiara riproposizione da parte di Paolini di *Ipotesi per una mostra*, progetto ideato nel 1963 per un'esposizione mai realizzata alla galleria romana La Salita.⁴² In base alla sua proposta, una volta giunto in sala il pubblico si sarebbe dovuto specchiare in una sorta di suo doppio predisposto dall'artista. Separati da esso da una lastra in cristallo, i fruitori si sarebbero così trovati a essere osservati dal proprio riflesso, secondo un continuo gioco di sguardi.⁴³ Evidente si fa allora il gioco di intreccio tra opera d'arte e lavoro teatrale, dimostrando la capacità di Quartucci di accogliere in teatro i temi di ricerca distintivi dell'artista. La riflessione sul tema del doppio è infatti una delle costanti del lavoro di Paolini, che sulla scena quartucciana si fa indagine tautologica sul teatro e sulla sua identità.⁴⁴

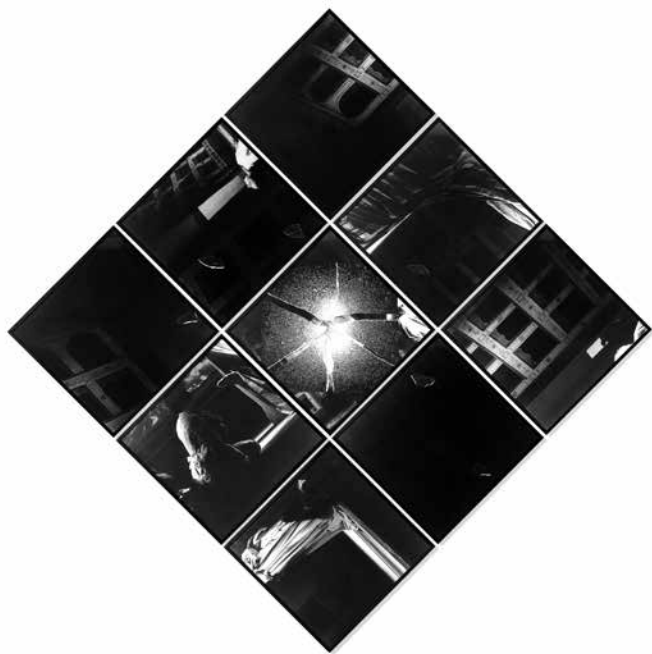
*Un deposito di materiali «sull'orizzonte incerto della rappresentazione»:⁴⁵
gli anni Ottanta e La Zattera di Babele*

A partire dal 1981, Giulio Paolini e Carlo Quartucci hanno lavorato insieme al Progetto Genazzano, poi divenuto La Zattera di Babele, nato come naturale trasformazione di Camion all'interno dell'antico borgo di Genazzano. Qui Quartucci si era fermato l'anno precedente, trasformando l'intero paese in un palcoscenico e riqualificando le aree storiche con l'aiuto dell'Amministrazione comunale, della Provincia di Roma e di figure come Paolini stesso, Jannis Kounellis, Roberto Lerici, Rudi Fuchs e Germano Celant.⁴⁶ Come era avvenuto per Camion, unitamente all'evento teatrale, a Genazzano Quartucci ha portato cinema, fotografia, pittura, musica e danza senza gerarchie e con l'intento programmatico di creare un messaggio universale.⁴⁷ All'interno del borgo, in un atto di profonda comunione poetica, Giulio Paolini e Carlo Quartucci hanno accumulato materiali, manipolato e riutilizzato *media*, ragionato inesorabilmente sulle modalità della messa in scena, lavorato sull'identità concettuale dell'edificio scenico inteso come «architettura del pensiero teatrale che struttura la proposta artistica».⁴⁸ Confrontandosi con i grandi temi tipici del lavoro di Paolini, Quartucci ha così messo in scena il teatro come eterno viaggio, come soglia di ogni possibile rappresentazione, come indefinibile contenitore frammentario di visioni artistiche sospese nell'attesa di un compimento.⁴⁹

Nel 1981 La Zattera di Babele realizzò dunque *Comédie Italienne*, frammento scenico scritto da Roberto Lerici su testi di Virgilio, Saffo, Omero, Polifilo, Archiloco, con musiche di Giancarlo Schiaffini, Massimo Coen e Giovanna Marini.⁵⁰ Ispirato dal quadro *Embarquement pour Cythère* di Antoine Watteau, artista amato da Giulio Paolini, lo spettacolo teatrale nacque con l'intento di evocare il «mito dell'eterno viaggio dei commedianti italiani».⁵¹ Nel corso della rappresentazione, l'attrice Carla Tatò trascinò sul palco un enorme «mantello-teatro» simbolo dello spazio teatrale come fonte di qualsiasi rappresentazione possibile.⁵² Da esso emergevano «frammenti di visioni» del presente insieme a brandelli del passato, pensati da artista e regista per por-

re in scena una verifica sulla presenza dei miti nel presente corrente.⁵³ Un filo concettuale unisce in questo caso la funzione del personaggio di Tatò a *Disegno geometrico*, primo lavoro di Paolini che ritorna costantemente tanto nelle sue opere quanto nelle sue scenografie.⁵⁴ Proseguendo il gioco dialettico che ha caratterizzato sin dagli esordi la cooperazione del regista con l'artista, nel 1984 *Comédie Italienne* divenne un collage di nove frammenti di un'unica fotografia scattata al Teatro Malibran di Venezia durante la messa in scena dello spettacolo.⁵⁵ Successivamente, nel 1991, l'opera subì un consistente stravolgimento, trasformandosi in un nuovo collage, questa volta su carta e con diverso soggetto, composto da nove elementi inquadrati da cornici di diversi colori. L'opera, nella sua trasformazione, sembra aver assorbito la sua manifesta teatralità, restituendola infine solamente attraverso il titolo, dimostrando la capacità dell'artista di riutilizzare qualsiasi situazione, elemento o oggetto, in funzione della progressione di un unico, circolare discorso artistico (fig. 2).

Il tema della superficie dell'opera come soglia di ogni possibile rappresentazione è presente nella produzione di Paolini sin dal settembre del 1960, anno dell'incipitale *Disegno geometrico*.⁵⁶ L'opera ritorna ciclicamente nel suo percorso artistico e il suo costante richiamo nelle collaborazioni teatrali con Quartucci può essere identificato come simbolo di un legame poetico. Esempio significativo è rintracciabile nello spettacolo del 1981 *Pentesilea / Kleist. Sei frammenti*,⁵⁷ dove funi tese da un attore posto al centro della scena squadravano lo spazio come le diagonali tracciate con l'inchiostro e il tiralinnee misurano la superficie della tela del 1960. Le stesse funi rimandano poi a un'altra opera realizzata lo stesso anno da Paolini, *Hortus clausus*, che propo-



2. Giulio Paolini, *Comédie Italienne*, 1984. Collage su fotografie incorniciate, cm 225×225, Galleria Fumagalli, Milano. Foto Michele Alberto Sereni. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

3. Giulio Paolini, *L'exil du cygne*, 1984. Matita e collage su tela preparata, cm 200×300, due calchi in gesso h 250 cm ciascuno, piume, collage su parete, misure complessive cm 268×6007×295, Nancy Olnick & Giorgio Spanu Collection. Foto Agostino Osio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



ne la rappresentazione della figura dell'osservatore e mette in scena il meccanismo visivo attraverso l'uso di fili elastici che partono dall'occhio di una figura seicentesca per andare a toccare alcune tele disposte a terra. L'ideale 'scatola' di *Pentesilea* / *Kleist*. *Sei frammenti* ha però accolto anche altri echi dei precedenti lavori dell'artista, come le sue caratteristiche colonne classiche – presenti sia in due calchi di gesso che disegnate su teli tesi tra di esse –, che ritroviamo in citazione quasi letterale in lavori come *Cariatide* (1979-1984) e in *L'exil du cygne* (1984). Secondo la consueta modalità autoriflessiva e autocitazionista che accomuna il lavoro dell'artista e del regista, *L'exil du cygne* confluì nel medesimo 1984 in una nuova scenografia di Paolini realizzata per lo spettacolo *Rosenfest Frammento XXX, Scena III*, da Heinrich von Kleist.⁵⁸ In questo caso i frammenti dell'opera si ripresentarono come un'immobile cascata di grandi fotografie in bianco e nero, simboleggianti una scenografia sospesa nella sua probabilità di esistere.⁵⁹ Il metodo della disseminazione di fotografie ridotte in frammenti è una soluzione adottata dall'artista in molte opere. Comparvero sul palco anche le due colonne greche e il telo teso tra di esse, base neutra per la proiezione di alcune scene, oltre alla puntuale citazione della terza e ultima versione della serie *Cariatide* (1979-1980-1984). Sembra dunque ragionevole supporre che sviluppo dell'opera d'arte e ideazione della scenografia sia andato in questo caso di pari passo, secondo una modalità operativa riscontrabile sempre più di frequente nel corso del decennio Ottanta (fig. 3).

Questa evoluzione circolare del lavoro paoliniano può infatti essere letta anche nella serie *Platea*, cui l'artista ha lavorato dal 1975 al 1984. Il progetto venne presentato originariamente a Venezia, composto da trenta sedie da regista, ognuna caratterizzata dal nome di gruppi o singole persone partecipanti. Disposte in un ambiente esterno e, successivamente, in interno con l'aggiunta di uno schermo, l'assetto dell'opera mutò sensibilmente nel 1978, chiamando in causa alcuni personaggi omerici e la figura dello spettatore, partecipe in prima persona al compimento dell'opera. Il progetto del 1978 mostra chiaramente un ripensamento che attesta un maggiore avvicinamento di Paolini all'area teatrale: in questa nuova versione dell'opera sei ritratti di «personaggi omerici», che avrebbero dovuto «riconoscere la figura di Ulisse», poggiano su altrettante sedie sistemate a semicerchio.⁶⁰ Investito da un corto circuito identitario capace di porlo in bilico tra sé stesso e la figura di Ulisse, lo spettatore viene esplicitamente chiamato a partecipare al lavoro, in un circolo concettuale teso a rimanere irrimediabilmente aperto.⁶¹ Proprio questo nuovo assetto venne esplicitamente ripreso da Carlo Quartucci per l'omonimo progetto teatrale realizzato con Paolini nel 1982.⁶² Sul palco di Genazzano,

secondo il ricorrente, comune principio dell'autocitazione, il fondale di palcoscenico su cui l'artista aveva proposto nel 1980 l'immagine della platea del teatro di Spoleto diviene elemento dominante.⁶³ Indossato da Carla-Penelope, il pesante mantello già comparso in *Comédie Italienne*, tanto grande da sembrare un sipario, raffigurava l'«involucro disabitato della stessa cavità teatrale»,⁶⁴ simbolo del superamento dell'antico iato tra scena e platea. Trascinandolo il pesante mantello-sipario oltre lo spazio teatrale, l'attrice invadeva infatti le gradinate dedicate al pubblico, demolendo programmaticamente il tradizionale diaframma tra atto scenico e sguardo dello spettatore. Ormai sconfinati dal proprio territorio, sulle scalinate lignee alcuni attori mimavano azioni tra una disseminazione di frammenti di calchi di gesso, ricorrenti nel lavoro di Paolini.⁶⁵ Nel fondale, un grande telo riportava l'immagine di un palcoscenico con palchetti laterali e, in piedi sopra di esso, ancora una volta la figura dell'osservatore stringente nelle proprie mani le funi-fasci visuali misurava lo spazio teatrale. Fattosi testimone di un'unità indissolubile, lo spettatore assume così per l'artista e il regista l'identità di un nuovo Ulisse che, posto di fronte ai personaggi scenici, rimane irrimediabilmente in attesa del compimento impossibile della rappresentazione, mentre Carla-Penelope attende in un tempo senza fine di riconoscere il proprio compagno.⁶⁶ Tra il 1982 e il 1984 anche *Platea* divenne una nuova opera dell'artista. Nell'omonimo lavoro, Paolini ha infatti 'intrappolato' sei volte alcuni personaggi dello spettacolo teatrale attraverso l'uso di fotografie. Inserite in portaritratti disposti irregolarmente a cerchio, esse formano una platea disposta «intorno alla scena centrale» a colori, costituita da un collage che raffigura «l'allegoria dell'origine della pittura di David Allan», inserito «sullo sfondo di un retropalco animato da alcuni macchinisti» intenti a lavorare.⁶⁷ Tutti gli elementi che compongono l'opera, la platea dei personaggi in attesa della rappresentazione, il retroscena di teatro proposto nel collage, «l'origine della pittura» inteso come prodromo della «storia della pittura» stessa, sono tesi a mostrare la cristallizzazione dell'attimo di tensione che precede la rappresentazione.⁶⁸ Un ulteriore esempio di reciproca influenza artistica tra Giulio Paolini e Carlo Quartucci, e della necessità di una lettura congiunta del lavoro di artista e regista, è quello di *Scene di conversazione*.⁶⁹ Ancora una volta è possibile riconoscere con questo titolo sia una serie di opere sviluppatasi tra il 1979 e il 1983, sia un intervento teatrale del 1982 realizzato a quattro mani per la rassegna internazionale *Documenta 7* di Kassel.⁷⁰ Nel 1979 l'opera *Scene di conversazione* si presentava composta da due tele di diverse dimensioni, un disegno su tela rovesciata, su parete e su busta cartonata, un leggio, alcune fotografie e una lastra di plexiglas.⁷¹ A legare questo lavoro allo spettacolo teatrale è l'elemento del leggio. In *Scene di conversazione* di Kassel, dove nulla venne messo in scena se non un'esibizione musicale su partiture di Haydn e Mozart da parte di personaggi in abiti settecenteschi,⁷² lo ritroviamo in gran numero, con sopra poggiato un copione denominato *Aria*.⁷³ Sempre il leggio sarebbe tornato nella seconda versione di *Scene di conversazione* di Paolini, presentata a Tokyo il mese successivo in forma di performance, attraverso l'intervento di quattro personaggi in carne e ossa. In questo caso, la collaborazione con Quartucci sembra aver suggerito a Paolini un'inedita dimensione performativa del suo lavoro; una caratteristica che invece scompare nella terza e ultima versione dell'opera, realizzata tra il 1982 e il 1983. Proposta in forma d'installazione, l'opera riassume l'energia umanizzante acquisita in precedenza, e delle figure maschili che si erano esibite in Giappone restano solo delle riproduzioni fotografiche, mentre i leggii sottintendono l'attesa di un ensemble musicale che mai si presenterà. La sospensione temporale dell'attimo precedente all'accadimento di un'azione, la rappresentazione dello svolgimento impossibile di una narrazione, si presentano dunque come costanti del rapporto collaborativo di Paolini e Quartucci e si mostrano come tassello basilare per la comprensione del loro lavoro (fig. 4).

Al 1989 risale, infine, l'ultima collaborazione teatrale dell'artista e del regista. L'allestimento della rielaborazione di Quartucci del dramma di Luigi Pirandello *I giganti della montagna* mise sostanzialmente in scena un grande colloquio metateatrale, presentando «una discussione sul teatro e sull'arte»⁷⁴ attraverso una commistione di tecniche e *media* differenti. Per l'occasione, l'artista racchiuse l'area d'azione scenica dei personaggi con un'esile scatola di tre lati, formata da una serie di riquadri removibili di colore bianco trasparente. «La villa», ha spiegato il regista, «è il tempio della discussione e il luogo dell'immaginario artistico»,⁷⁵ e proprio un bianco tempio di gesso in miniatura venne posto da Paolini sul fondale del palcoscenico, duplicato da una proiezione eseguita sul fondale della scatola teatrale. Lo stesso tempio era comparso pochi anni prima nell'opera *L'autore? Un attore!* (1986) e sarebbe tornato poco tempo dopo nel collage *Théâtre de L'Odéon*, realizzato il medesimo anno. Nel tempio paoliniano si identificavano così il linguaggio teatrale, il teatro stesso, i sogni artistici dei personaggi e del regista.⁷⁶ Sul palco, Paolini disseminò elementi scenici riconducibili a molte sue prece-



4. Giulio Paolini, *Scene di conversazione*, 1979-1980. Tela preparata, matita su tela rovesciata e su busta cartonata per fotografie, fotografie, lastra di plexiglas, leggio, matita e collage su parete, cm 190×240×100. Collezione Maramotti, Reggio Emilia. Foto Cesare Di Liborio. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.



5. Giulio Paolini, scene e costumi per *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, 1989. Progetto e regia di Carlo Quartucci, musiche di Salvatore Sciarrino, produzione La Zattera di Babele, fotografia anonima dello spettacolo andato in scena al Teatro Valle, Roma. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino.

denti opere, poiché tutto può apparire sulla scena, così come tutto può essere trovato all'interno della villa come tempio dell'arte. Quindici personaggi abitavano il palcoscenico e i loro costumi rappresentavano altrettante evocazioni di quadri, costumi del passato, «citazioni d'arte» inseriti secondo il principio tipico dell'artista della «citazione-memoria».⁷⁷ Gli Scalognati erano vestiti da sette artisti diversi,⁷⁸ mentre altri attori indossavano bianchi abiti di gusto settecentesco o neri indumenti da cerimonia di inizio Novecento.⁷⁹ Carla Tatò, la Contessa, trascinava ancora una volta sul palco l'immenso mantello raffigurante la platea teatrale, divenuto ormai una costante nel lavoro di Paolini con Quartucci.⁸⁰ Con *I giganti della montagna* il cerchio sembra chiudersi. Lo spettacolo può infatti essere letto come un grande contenitore dove l'artista e il regista hanno inserito con intento antologico i ricordi del viaggio compiuto insieme e dove, come una sorta di mostra personale, Paolini ha riposto un piccolo campionario delle opere realizzate fino ad allora, ermeticamente sigillate nel 'tempio sacro' dell'arte (fig. 5).

«Stravedere»⁸¹ il teatro con gli occhi chiusi

Guardare la scena non significa osservarla [...]. Guardare una scena significa però vederla ad 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 fa precipitare uno sull'altro materiali e figure che si depositano [...] sull'orizzonte incerto della rappresentazione, nell'attesa inesausta dell'annuncio di un'immagine. L'opera è lì, la vediamo, ma al tempo stesso non si manifesta. È la rappresentazione, insomma, che apre e chiude gli occhi sul visibile, che illumina, oscurando le stesse ragioni da cui muove, quello spazio smisurato che si inoltra al di là del nostro sguardo.⁸²

Con queste parole, scritte nel 1989 in margine alle scenografie per *I giganti della montagna*,⁸³ Giulio Paolini ha tracciato brevemente le coordinate neces-

sarie a comprendere sia il suo lavoro scenografico, sia la sua produzione espositiva. La crescente attenzione alla sfera teatrale si è manifestata nell'opera dell'artista parallelamente all'incremento del suo impegno scenico. Nel corso degli anni Settanta, temi basilari del suo lavoro come la riflessione sul doppio, sull'atto del vedere, sulla citazione storico-artistica, ma anche i continui interrogativi sull'opera e le sue modalità di apparizione, sono stati accolti dalla ricerca di Quartucci entrando naturalmente a far parte del suo grande, unico discorso sul teatro. Come si è cercato di dimostrare poco sopra, il decennio Ottanta, fitto di collaborazioni a quattro mani, è stato il periodo di maggior coesione poetica tra l'artista e il regista. Per Paolini questo ha portato ad assumere la teatralità come fondamentale componente della sua ricerca artistica, espressa principalmente nell'attenzione per la messa in scena di allestimenti sempre più complessi e ricchi di elementi scenografici, sovente con dirette citazioni dei materiali scenici utilizzati insieme al regista.⁸⁴ Anche la crescente attenzione allo spazio espositivo e all'atto di presentare l'opera si fanno centrali in quegli anni, durante i quali «il 'palcoscenico' dell'esposizione» diviene pretesto per proporre progetti dalla complessità crescente.⁸⁵ Grazie anche alle riflessioni portate avanti con Quartucci sull'ambiente teatrale e sui meccanismi di destrutturazione dello spazio della messa in scena, il dialogo con l'ambiente espositivo si delinea come uno dei temi centrali delle esposizioni di Paolini.⁸⁶ Sul finire degli anni Ottanta tale attitudine si sarebbe evoluta in un discorso più unitario sull'esposizione intesa come grande atto unico, mentre il tema della «messa in scena del 'teatro' dell'opera» compare nella produzione di Paolini a partire dagli anni Novanta, attraverso la creazione di lavori tesi a rappresentare «uno scenario che annuncia [...] l'istante in cui l'opera sta per manifestarsi».⁸⁷ Si dimostra così l'incidenza del legame dialogico sviluppato con Quartucci, per il quale la rappresentazione teatrale non si è mai risolta in narrazioni lineari e in canoniche separazioni tra scena e platea, ma nella creazione di orizzonti visivi in spazi unici capaci di porre «una continua e instancabile domanda sulla verità del teatro».⁸⁸ Il frammento, elemento comune al regista e all'artista, inteso come moltiplicazione dello spazio scenico, entra fluidamente a far parte di questo discorso teatrale e si fa, per entrambi, modalità di rielaborazione del proprio lavoro e mezzo di riflessione sull'atto espositivo.⁸⁹ Come ha scritto Donatella Orecchia, infatti:

La continua e mobile scomposizione e ricomposizione esplicita della propria opera ha così permesso a Carlo Quartucci di incrociare quella tendenza radicalmente critica (e metacritica) propria dell'arte contemporanea, sempre attenta a riflettere sui propri meccanismi interni e a configurarsi come presentazione dei propri processi costruttivi.⁹⁰

L'uso del mezzo fotografico, adottato da Paolini sia nelle scenografie sia nelle opere, assume la valenza di mezzo linguistico oggettivo. Modalità di citazione e autocitazione, esso dimostra l'impossibilità di esibire il «farsi progressivo» dell'immagine e la dimensione temporale del concretizzarsi dell'opera.⁹¹ Come si è tentato di verificare, proprio la ricerca sul fattore temporale costituisce forse uno dei nodi di indagine più affascinanti del dialogo artistico tra Paolini e Quartucci. È qui, infatti, che è possibile scorgere l'identità metafisica della ricerca delle due figure. Per l'artista, la cristallizzazione temporale dell'opera e il suo rispecchiamento circolare nel tempo storico-artistico si fanno mezzo di una costante ridefinizione dell'arte stessa e dell'atto della sua osservazione.⁹² In questa maniera, Paolini analizza nessuna e tutte le possibilità di relazione tra le opere, tra queste e lo spettatore e, allo stesso tempo, mostra l'impossibilità di definizione dell'opera. Allo stesso modo, Quartucci fonda il proprio rapporto con la tradizione, identificabile come «uno dei fondamenti» della sua ricerca artistica. La problematica del rap-

porto fra tradizione e innovazione viene affrontata dal regista mediante un costante riutilizzo critico del passato, quello della storia del teatro, ma anche del proprio lavoro teatrale. Questa continua riscrittura, drammaturgica, spaziale, metateatrale, concorre a mettere in scena l'instancabile indagine sulla verità del teatro, nell'impossibilità di una sua definizione.⁹³ Così, come per Paolini l'opera d'arte, nel suo eterno annunciarsi, non si fa veicolo di un messaggio ma comunicazione essa stessa, puro segno di sé in quanto tale, per Quartucci la rappresentazione teatrale si risolve in un processo autoriflessivo, in cui la regia si costituisce come «atto conoscitivo».⁹⁴ Abbandonati i panni dell'autore, il regista non può allora che farsi attore, colui, cioè, che può dare al teatro la possibilità di parlare di sé stesso.⁹⁵

Note

¹ Tra i testi di carattere generale, si citano, in particolare: N. Batzner, a cura di, *Entrare nell'opera. Processes and performative attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Liechtenstein, Saint-Étienne 7 giugno – 1 settembre 2019, 30 novembre 2019 – 3 maggio 2020), König, Köln 2019; C. Zambianchi, «Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su *Arte Povera e Performance*, in «Ricerche di storia dell'arte», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 35-45; V. Valentini, *La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma*, in D. Lancioni, a cura di, *Anni '70 Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), Iacobelli, Roma 2013, pp. 96-105; S. Carandini, a cura di, *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., 2012, pp. 101-103; M. d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in atto*, in G. Celant, a cura di, *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra (Torino, Roma, Napoli, Bologna, Bari, Milano, settembre 2011 – marzo 2012), Electa, Milano 2011, pp. 616-629; M.T. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica*, in Celant, *Arte Povera 2011* cit., pp. 630-637; L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

² E. Barba, *Il Nuovo Testamento del teatro*, in E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Padova 1965, cit. in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Mario Bulzoni Editore, Roma 1970, [Simon and Schuster, New York 1968], pp. 40-41.

³ Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., pp. 630-637; si veda inoltre: B. Satre, «Vers un théâtre d'artiste». *Les incursions théâtrales des membres de l'Arte Povera*, in «Histoire de l'Art», 69, 2011, pp. 77-84.

⁴ Satre, «Vers un théâtre d'artiste» cit.; B. Satre, *Altérités électives. Les collaborations des artistes de l'Arte Povera avec la nouvelle scène italienne*, in «Art'Italies», 19, 2013, pp. 111-119. Si veda anche: B. Satre, *Arte Povera / Teatro povero*, in «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», 143, 2018, pp. 66-77.

⁵ *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Giulio Einaudi editore, Tori-

no 1977, vol. I, p. 151. Si veda anche: F. Perrelli, *Una nota su Carlo Quartucci e Carla Tatò*, in «Il castello di Elsinore», 61, 2010, pp. 81-84.

⁶ D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2020, p. 14.

⁷ *Ibi*, p. 152.

⁸ C. Quartucci, *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-45, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., p. 152.

⁹ Satre, *Altérités électives* cit., p. 114.

¹⁰ M. Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico*, in M. Bandini, B. Corà, S. Vertone, a cura di, *Giulio Paolini: 'tutto qui'*, catalogo della mostra (Ravenna, 15 giugno – 22 settembre 1985), Essegi, Ravenna 1985, p. 158.

¹¹ Sul finire degli anni Sessanta l'artista contribuì, insieme a Plinio De Martiis, alla realizzazione di un insieme di mostre denominato il *Teatro delle Mostre* (1968), pensato dal direttore della Galleria La Tartaruga come reazione al contemporaneo sistema espositivo italiano a carattere privato, con l'intento di ridefinire «la funzione della galleria d'arte» da statica a dinamica. Il *Teatro delle Mostre* divenne un luogo di azioni significativamente vicino alla logica teatrale, con l'annullamento della separazione tra le discipline, il perseguimento della continuità dell'evento e l'abolizione della distanza tra la platea e il palcoscenico. De Martiis, inoltre, favorì esposizioni dal carattere improvvisativo e basate su una piena libertà dell'artista, dove il gallerista assumeva in definitiva il ruolo di regista. Il progetto stesso potrebbe essere nato in seguito a uno scambio di idee avvenuto fra l'artista e il gallerista, nel quale il primo aveva proposto un allestimento in costruzione per una sua personale, durante la quale realizzare una serie di opere direttamente sul posto e in relazione allo spazio della galleria. Si vedano: I. Bernardi, *Nuovi contributi sul Teatro delle Mostre*, in «Quaderni di scultura contemporanea», 10, Roma 2011, pp. 75-81; I. Bernardi, *Teatro delle Mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014.

¹² M. Volpi, *I testimoni di Kounellis*, in «Flash Art», 1968.

- ¹³ Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico* cit., p. 155.
- ¹⁴ Si veda: Grotowski, *Per un teatro povero* cit.
- ¹⁵ Si ricorda a tal proposito lo spettacolo *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, realizzato in collaborazione con il Teatro Stabile di Genova, le cui vicende rappresentano forse uno degli esempi migliori del difficile rapporto di Quartucci con i Teatri Stabili italiani. Altri spettacoli del periodo furono: *Cartoteca* di Tadeusz Rózewicz, messo in scena nel maggio del 1965 in collaborazione con il Centro Universitario Teatrale di Genova e *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, realizzato nel medesimo anno e nuovamente in collaborazione con lo Stabile genovese. Si vedano: *Dalla relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., pp. 152-155; C. Quartucci, G. Scabia, *Per un'avanguardia italiana*, in «Sipario», 235, novembre 1965, pp. 11-12; D. Orecchia, *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot"*, Teatrostudio, Genova 1964, in «L'Asino di B.», 5, marzo 2001, p. 143; L. Cavaglieri, *Nuovo teatro e Teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in «Il castello di Elsinore», 61, 2010, pp. 107-118.
- ¹⁶ Si citano lo spettacolo del 1966 *Il giornale a pista centrale*, su testi di Calvino, Brecht, Rabelais e Parise e studiato per essere rappresentato con materiali componibili e facilmente trasportabili; il ciclo di *Lecture-spettacolo Fondamenti e sviluppi del teatro contemporaneo*, volto a trattare momenti fondamentali del teatro contemporaneo attraverso un viaggio nell'avanguardia internazionale del primo Novecento; la messa in scena del testo di Roberto Lerici *Libere stanze*, che proponeva due distinti lati dell'Italia contemporanea, allo scopo di dare allo spettatore un'immagine della società nella quale riconoscersi. *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., pp. 155-159.
- ¹⁷ Il riferimento va ancora a Grotowski. Si veda: E. Barba, *Il nuovo testamento del teatro*, intervista a Grotowski, 1964, in Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio Editori, Padova 1965, ora in Grotowski, *Per un teatro povero* cit., p. 49.
- ¹⁸ Per il teatro Paolini aveva già realizzato nel 1969 le scenografie del *Bruto II* di Gualtiero Rizzi, le scene e i costumi per lo spettacolo *Alessandro nelle Indie*, diretto da Vittorio Sermoniti, su testo di Pietro Metastasio. L. Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali*, in M. Fagiolo Dell'Arco, I. Giannelli, a cura di, *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, catalogo della mostra (Rivoli, 20 febbraio – 25 maggio 1997), Edizioni Charta, Milano 1997, p. 254.
- ¹⁹ F. Poli, *Il demone della teatralità*, in *Giulio Paolini. Il "teatro" dell'opera*, catalogo della mostra (Pesaro, 6 agosto – 30 settembre 1991), Essegi, Ravenna 1991, p. 7.
- ²⁰ M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2008, vol. II, pp. 902-905.
- ²¹ Sul rapporto di Giulio Paolini con la Metafisica di Giorgio de Chirico, si indicano: G. Paolini, G. de Chirico, *Un appuntamento mancato. Il cervello e la mano*, Nino Aragno Editore, Torino 2019; *Giorgio de Chirico / Giulio Paolini*, catalogo della mostra (New York, 14 ottobre 2016 – 24 giugno 2017), CIMA, Center for Italian Modern Art, New York 2017.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., pp. 184-185; Satre, *Altérités électives* cit., p. 115.
- ²⁴ C. Quartucci, *Scena di colloquio*, in *La Zattera di Babele*, a cura di, *La Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Opera Universitaria dell'Università degli Studi di Palermo, Firenze 1991, p. 137.
- ²⁵ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 254.
- ²⁶ *Ibi*, pp. 154-156.
- ²⁷ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., pp. 256, 258; i materiali realizzati da Paolini per lo spettacolo entrarono ufficialmente a far parte del carico di *Camion* nel luglio 1971. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., pp. 630-637.
- ²⁸ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 258.
- ²⁹ *Ibi*, pp. 254-265.
- ³⁰ *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-55, cit. in Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., p. 162.
- ³¹ Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., p. 29; su *Camion* anche: E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia; ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino 1976.
- ³² E. Filippini, C. Quartucci, s.t., 1980, in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., pp. 60-61.
- ³³ Fadini, Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia* cit., p. 84.
- ³⁴ Tra il 1977 e il 1978 Carlo Quartucci e Giulio Paolini collaborarono alla messa in scena di *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer* in «*Casa di bambola*» di Ibsen, di Roberto Lerici e Carlo Quartucci, con musiche di Giovanna Marini. Per un'analisi dello spettacolo: Orecchia, *Stravedere la scena* cit., pp. 263-267.
- ³⁵ La trilogia nacque grazie ai contributi scenografici di Jannis Kounellis e Giulio Paolini, e alle composizioni originali di Han Bennink, Misha Mengelberg, Giovanna Marini e Mario Schiano. A.i., *La trilogia di "Opera"*, cit. in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 48.
- ³⁶ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 272.
- ³⁷ *Ibi*, p. 275.
- ³⁸ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 206.
- ³⁹ *Ibi*, p. 283.
- ⁴⁰ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 260.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² Per un contributo su *Ipotesi per una mostra* si veda: I. Bernardi, *Giulio Paolini 1963. Un autore (ancora) sconosciuto*, in F. Fergonzi, F. Tedeschi, a cura di, *Arte italiana 1960-1964*.

Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, atti della giornata di studi (Milano, 25 ottobre 2013), Scalpenti Editore, Milano 2017, pp. 39-51.

⁴³ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 283.

⁴⁴ Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico* cit., pp. 159-160.

⁴⁵ G. Paolini, in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 264.

⁴⁶ Si vedano: G. Celant, *Progetto Genazzano (1980-1983)*, in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., pp. 64-65; *Il teatro della Zattera di Babele*, intervista di Cathrin Pichler a Carlo Quartucci (Vienna 1986), in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 183.

⁴⁷ *Il teatro della Zattera di Babele*, intervista di Cathrin Pichler a Carlo Quartucci cit., p. 183.

⁴⁸ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 22.

⁴⁹ Procedimenti già individuati da Barbara Satre come tipici della metodologia di lavoro di Giulio Paolini. Satre, *Giulio Paolini, entre fragment et fragmentation*, in «influxus», periodico on-line, <<https://www.influxus.eu/article825.html>> (consultato il 17/07/2020).

⁵⁰ Lo spettacolo venne rappresentato per la prima volta il 17 ottobre 1981 al Castello Colonna di Genazzano. Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁵¹ A. Mammì, *Appunti sul lavoro teatrale di Giulio Paolini*, in B. Mantura, a cura di, *Giulio Paolini. La casa di Lucrezio*, catalogo della mostra (Spoleto, 27 giugno – 16 luglio 1984), Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno 1984, pp. 71-72.

⁵² F. Poli, *Il demone della teatralità* cit., p. 10.

⁵³ C. Quartucci, s.t., 1983, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 91.

⁵⁴ Si veda il recente: F. Belloni, *Giulio Paolini. Disegno geometrico, 1960*, Corraini Edizioni, Mantova 2019.

⁵⁵ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 532.

⁵⁶ *Ibi*, pp. 869-871.

⁵⁷ Prima collaborazione di Paolini con La Zattera di Babele, lo spettacolo tratto da un testo di Heinrich von Kleist, con improvvisazione scenica di Quartucci e riflessione drammaturgica di Enrico Filippini, venne presentato nell'ambito della Rassegna Internazionale Teatri Stabili. Per l'occasione Paolini si occupò delle scenografie e dei costumi di scena. Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., pp. 260-262.

⁵⁸ Lo spettacolo teatrale, articolato in tre parti e prodotto da La Zattera di Babele, venne realizzato in occasione del festival *Rosenfest Berlin 1984*. Oltre al *Rosenfest Frammento XXX*, venne organizzata una mostra curata da René Block alla daadgalerie, con opere di Daniel Buren, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Robert Ashley, Henning Christiansen e Lawrence Weiner. in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 202; R. Block, a cura di, *Rosenfest Berlin 1984. Worte, Bilder, Musik, Theater*, catalogo della mostra (Berlino, 17 dicembre 1984 – 20 gennaio 1985), daadgalerie, Berlin 1984.

⁵⁹ Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 264.

⁶⁰ G. Paolini, in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Lo spettacolo venne presentato prima a Genazzano e poi a *Documenta 7* di Kassel, il 18 e 19 giugno 1982, a Venezia tra il 6 e l'8 giugno del 1984 nell'ambito della XLI Biennale, a Erice nel dicembre del 1985. <http://www.fondazionepaolini.it/files/Scenografie_Elenco.pdf> (consultato il 07/04/2020).

⁶³ Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., p. 637.

⁶⁴ G. Paolini in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁶⁵ Mammì, *Appunti sul lavoro teatrale di Giulio Paolini* cit., p. 71.

⁶⁶ G. Paolini, in Cherubini, *Giulio Paolini. Spettacoli teatrali* cit., p. 262.

⁶⁷ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 533.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Scene di conversazione* venne elaborato direttamente a Kassel e riproposto al Ninfeo del Bramante di Genazzano nel settembre del 1983. Esso faceva parte di *Opera Suite*, intervento articolato in più lavori da rappresentare in luoghi diversi e in differenti ore della giornata (*Scene di conversazione, Funerale, Scene di periferia, Platone, Didone*). Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., p. 637.

⁷⁰ C. Quartucci, C. Tatò et al., *Aria. Opera-suite*. Carlo Quartucci, Carla Tatò, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Roberto Lerici, Giovanni Marini / *Documenta 7*, Dierichs, Kassel 1982.

⁷¹ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 432.

⁷² Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica* cit., p. 637.

⁷³ I. Cipriani, C. Quartucci, *Kassel 1982, Kassel 1982 / Parigi 1985*, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 80.

⁷⁴ C. Quartucci, *I Giganti*, 1989, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 142.

⁷⁵ C. Quartucci, *La Scena*, 1989, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 143.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ F. Quadri, *Una favola incompiuta*, in «La Repubblica», Roma, 26 luglio 1989.

⁸⁰ Quartucci, *La Scena*, 1989, ora in *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 143.

⁸¹ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 186.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Si vedano anche: Mancini, *Giulio Paolini. Il "teatro" dell'opera* cit., p. 86; *La Zattera di Babele 1981-1991* cit., p. 146; *Et in Arcadia ego... / Aus der Ferne / Sea interludes*, programma di sala, Opéra national du Rhin, Strasburgo 2000, p. 22.

⁸⁴ Disch, *Giulio Paolini* cit., pp. 1037-1038.

⁸⁵ *Ibi*, p. 1037.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 1039.

⁸⁸ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 186.

⁸⁹ *Ibi*, pp. 11, 297.

⁹⁰ *Ibi*, p. 11.

⁹¹ G. Paolini, *Fine e origine dell'immagine: l'illusione fotografica*, in G. Paolini, *Ancora un li-*

bro. *Un'antologia di scritti dal 1983 a oggi*, B. Corà, a cura di, Editrice Inonia, Roma 1987, cit. in P.G. Castagnoli, *Qui e altrove*, in *Giulio Paolini. Da oggi a ieri*, catalogo della mostra (Torino, 8 maggio – 25 luglio 1999), Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 13, 15.

⁹² Bandini, *Giulio Paolini, un itinerario critico* cit., p. 166.

⁹³ Orecchia, *Stravedere la scena* cit., p. 186.

⁹⁴ *Ibi*, p. 183.

⁹⁵ Il riferimento puntuale va all'opera di Giulio Paolini *L'autore? Un attore!*, significativamente citata nel 1989 nell'allestimento dello spettacolo *I giganti della montagna* e già ricordata all'interno di questo contributo. Disch, *Giulio Paolini* cit., p. 596.

Summary

Since the sixties the theatrical dimension of the work has been central to the artistic path of Giulio Paolini. This attitude has become stronger since the eighties, when in his works and installations the artist starts to search for a pure dimension of the scenic space, a metaphysical and ethereal essence. In this way, the work constantly announces itself to the eye of the spectator and, tended towards an impossible fulfilment, establishes with him an atmosphere of incessant wait. With this typology of works Paolini reflects on the concepts of opera and theatre, seeking silent but explanatory points of conjunction. The curtain element becomes particularly significant, because it announces the vision as a space between the gaze, the spectator and the scene. The essence of the theatre and of the work of art are thus intertwined for their common characteristic of being a threshold, a place able to contain every possible representation.

The encounter with the scene has been fundamental for the development of the theatrical dimension of Paolini, for which he has worked on numerous sets since 1969. The collaboration with the director Carlo Quartucci, with whom the artist established a long creative relationship between 1970 and 1989, was particularly significant.

Through the analysis of a group of theatrical sets created by Giulio Paolini for Carlo Quartucci, the contribution aims to investigate on the one hand the nature of the stage collaboration between the artist and the director and, on the other hand, the mutual influence exerted on the development of their production, in search of references and points of contact capable of providing new indications for their deeper understanding.