

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)***

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

# INDEX / CONTENTS

## Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

*Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey*  
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

*La sposa dei ghiacci*  
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015  
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



CRISTINA BARBATO

## **CITAZIONI FIGURATIVE NELLE SCENOGRAFIE D'OPERA DI PIER LUIGI PIZZI**

La citazione è molto frequente nell'arte contemporanea<sup>1</sup> ma ha origini più antiche, basta pensare al rapporto di imitazione fra allievo e maestro nell'arte del Rinascimento. Nel corso dei secoli questa tecnica è stata usata da autori culturalmente e ideologicamente molto diversi fra loro, che si sono posti in relazione a modelli spesso noti e riconoscibili: ogni volta il nuovo autore ha giudicato il suo modello,<sup>2</sup> tributandogli un omaggio e considerandolo una *auctoritas*, oppure (in tempi più vicini a noi) distanziandolo ironicamente fino alla profanazione. La citazione corrisponde insomma a una presa di coscienza da parte dell'artista, che reimpiega frammenti di opere altrui, passate o presenti, e li inserisce nell'opera propria attribuendo loro sfumature e significati diversi da quelli originari.

---

<sup>1</sup> Si veda *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Ouvrage coordonné par P. Beylot, Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>2</sup> Si veda A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Particolarmente stimolante, proprio per la radicale diversità dei punti di riferimento, è l'impiego di citazioni che appartengono a un genere artistico differente da quello di partenza. È il caso delle opere figurative inserite in una rappresentazione operistica o teatrale, citate per mezzo delle scenografie o dei costumi o con altri mezzi, per dare spessore semantico allo spettacolo e alla stessa recitazione degli attori o dei cantanti. Se la citazione in arte è un tema critico ampiamente frequentato, la sua presenza in ambito teatrale è invece meno studiata e può essere utile esaminare da vicino l'integrazione delle arti figurative nella pratica teatrale del celebre scenografo e regista Pier Luigi Pizzi. Nonostante la sua passione per la pittura sia spesso menzionata nelle monografie e negli articoli a lui dedicati, non vi sono ad oggi pubblicazioni che ne analizzino il frequente ricorso alla citazione.

Dopo aver compiuto studi di architettura, a partire dagli anni Cinquanta<sup>3</sup> Pizzi è stato scenografo di grandi registi teatrali come Franco Enriquez, Sandro Bolchi, Franco Zeffirelli e, specialmente, Giorgio De Lullo, Alberto Fassini, Luca Ronconi.<sup>4</sup> Grazie a tali collaborazioni, egli ha lavorato su testi di Molière, Georges Feydeau, Luigi Pirandello, Harold Pinter e Giuseppe Patroni Griffi, affrontando grandi temi come l'identità, la solitudine, l'omosessualità, la famiglia e le passioni amorose. Nel 1977 Pizzi ha allestito il suo primo spettacolo come regista, il *Don Giovanni* di Mozart, continuando però a disegnare scenografie e costumi. Per circa un decennio ha alternato regia e scenografia, lavorando per il teatro di prosa e per il teatro lirico. A partire dagli anni Ottanta, il numero di scenografie da

---

<sup>3</sup> La sua prima scenografia è quella della *Leocadia* di Jean Anouilh, messa in scena nel 1951 da Giulio Cesare Castello nella sala della piazza Tommaseo a Genova.

<sup>4</sup> Pizzi ha affermato: "Da De Lullo ho imparato il rigore e il perfezionismo, da Ronconi lo stimolo alla fantasia. Le due facce del mio lavoro" (cfr. L. Dubini, *Cinquecento opere nel nome dell'eccesso. Da Rossini a Gluck*, in "Corriere della Sera", 4 maggio 1999, p. 21).

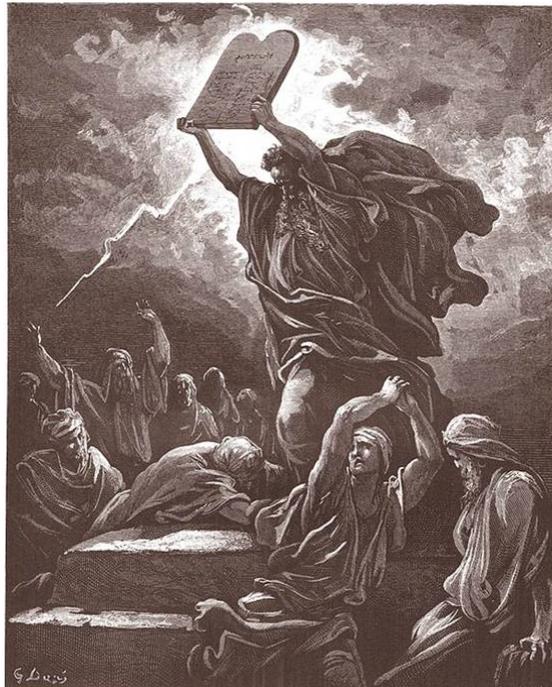
lui realizzate per altri registi è considerevolmente diminuito a profitto della regia lirica.

Già presente negli ultimi lavori dello scenografo per Ronconi alla fine degli anni Settanta, la tecnica della citazione è impiegata più di frequente nelle regie dedicate a opere di Gioacchino Rossini negli anni Ottanta, un repertorio che proprio Pizzi ha contribuito a riportare in luce. Conoscitore della storia dell'arte e appassionato di pittura italiana del Rinascimento (colleziona dipinti veneziani del Seicento), egli sceglie le opere da citare in base al ruolo che hanno avuto al momento della loro creazione, entrando in dialogo con gli artisti del passato e facendoli rivivere nello spettacolo. Esamineremo otto messe in scena di Pizzi per il teatro lirico, realizzate fra il 1977 e il 2005, classificandole in tre categorie: la prima consiste nella ripresa nell'opera citante della struttura plastica dell'opera citata, introducendo dei dipinti sulla scena; la seconda consiste in una vera e propria inclusione dell'opera citata nell'opera citante sotto forma di *tableaux vivants*; la terza consiste in un prestito iconografico, quando la scenografia e/o i costumi si ispirano ad un'opera figurativa.

### 1. *Dipinti in scena*

Le prime scenografie per le quali Pizzi utilizza il procedimento della citazione figurativa sono quelle del *Nabucco* di Giuseppe Verdi, con la regia di Ronconi e la direzione musicale di Riccardo Muti (Maggio Musicale Fiorentino, 1977). In questo spettacolo l'epopea degli Ebrei si confonde con la storia del Risorgimento, Nabucco ricorda da vicino re Vittorio Emanuele e l'epoca di Verdi si sovrappone a quella del libretto, per ricordare la ciclicità della storia. Pizzi sottolinea questa lettura dell'opera creando una scenografia fissa che rappresenta dei muri grigi, davanti ai quali sono calati dall'alto grandi quadri di soggetto storico che

Verdi conosceva e apprezzava. Lo scenografo cita in particolare le opere del milanese Francesco Hayez, che come Verdi si identificava con l'ideologia risorgimentale: pensiamo alle sue scene di battaglia e al celebre quadro *Il bacio* (1859), dipinto in occasione di una mostra per celebrare la liberazione della Lombardia e diventato rapidamente un punto di riferimento per il romanticismo patriottico. Verdi aveva chiesto più volte consiglio all'artista per la messa in scena dei suoi drammi in musica e a sua volta Hayez si era spesso ispirato ai melodrammi verdiani (*I due Foscari*, *I Lombardi alla prima Crociata*, *I Vespri siciliani*) per certi quadri dai temi patriottici. Le opere portate sulla scena da Pizzi sono dunque selezionate per ragioni storico-culturali, ma non riproducono fedelmente gli originali proprio per le loro dimensioni molto grandi; inoltre esse sono rielaborate come se fossero ricostituite dalla memoria. È il caso in particolare dell'incisione di Gustave Doré *Moïse brise les tables de la loi* (1866), che Pizzi riproduce pittoricamente concentrandosi sulla figura del personaggio biblico e scegliendo una gamma di marroni assenti nell'originale.



Gustave Doré, *Moïse brise les table de la loi* (1866)



*Nabucco* (1977) – Maggio Musicale Fiorentino

Presenza di dipinti sul palcoscenico si ha anche nell'*Armide* di Christoph Willibald Gluck, rappresentata per la prima volta a Versailles nel 1992 con regia dello stesso Pizzi<sup>5</sup>. La scena si presenta infatti come una galleria pittorica che fa da cornice ai personaggi e alle azioni: i dipinti, sempre facilmente riconoscibili e spesso in forma di dettaglio dell'originale,<sup>6</sup> sono presenti per tutta la durata dello spettacolo, ma il loro numero e la loro funzione cambiano da un atto all'altro. I soggetti sono legati alla storia di Armida ed esprimono le emozioni della protagonista, come le illustrazioni di Giambattista Tiepolo per la tassiana *Gerusalemme liberata* (1757). Nella scena iniziale la galleria d'arte evoca i trofei e i doni ricevuti da Armida, in seguito essa si trasforma in una sorta di labirinto in cui vengono presentate le vicende della maga. Nel secondo atto i quadri rappresentano per lo più dei paesaggi, come se la protagonista vi cercasse il luogo ideale per sedurre Rinaldo; nella scena in cui lei lo colpisce si può

<sup>5</sup> Del 1996 è una nuova edizione dello spettacolo per il Teatro alla Scala di Milano.

<sup>6</sup> È possibile per esempio risalire a dipinti del Caravaggio come *Medusa* (1597) e – per il coro del secondo atto che appare e scompare dietro i cespugli – *Bacco* (1596-1597).

riconoscere *Giuditta e Oloferne* del Caravaggio. Nel finale dell'ultimo atto la galleria presenta solo cornici vuote, con un'assenza che rinvia simbolicamente ad Armida sola ed inerme.



*Armide* (1998) – Foto A. Tamoni - Teatro alla Scala

La struttura della galleria, del resto, allude al genere pittorico fiammingo e nord-europeo dei *cabinets d'amateurs* seicenteschi mentre l'idea stessa della collezione privata aperta al pubblico corrisponde alla

moenza didattica della scenografia, che sembra offrire al pubblico teatrale i dipinti del passato mentre ascolta la musica di Gluck e i versi di Philippe Quinault.



**Johan Breitschneider, *Gemäldgalerie* (1702)**

Altro spettacolo che prevede la presenza di dipinti sulla scena è *La pietra del paragone*, melodramma giocoso di Rossini che Pizzi allestisce per il Festival di Pesaro nel 2002. La trama ruota attorno a un ricco scapolo che riceve gli amici nella sua casa di campagna, con un gioco di ipocrisie e rapporti fondati sull'interesse: questi borghesi preoccupati dalle apparenze sono spostati da Pizzi negli anni Settanta e la casa diventa un'architettura moderna, con ampie finestre che consentono di vedere dall'esterno le azioni quotidiane dei personaggi. Sullo sfondo gli spettatori possono ammirare quadri di Alberto Burri, come segni del gusto decorativo un poco superficiale del protagonista e al tempo stesso come sottile critica di certe regie contemporanee, più interessate a far parlare di sé che ai contenuti

delle opere messe in scena. E nella medesima direzione si muovono alcuni riferimenti cinematografici, come i telefoni bianchi degli anni Trenta o la partita a tennis del *Giardino dei Finzi Contini*.

## 2. *Quadri viventi*

Un'altra forma di citazione utilizzata da Pizzi è quello che chiamiamo effetto d'inclusione, con opere figurative che escono dal loro supporto d'origine per prendere vita sulla scena. Pensiamo per esempio alla *Semiramide* di Rossini allestita per il Festival di Aix-en-Provence nel 1980. Per la Babilonia di Semiramide il regista reinventa un modulo stilistico neoclassico, creando uno spazio geometrico che evoca i monumenti del passato e suggerisce un'incombente presenza divina: in tal modo la scenografia abbandona i generici fondali tradizionalmente impiegati per rappresentare l'antichità, privilegiando (per ogni spettacolo) un rapporto con opere d'arte precise. Pizzi impiega in particolare alcune citazioni architettoniche che rinviano ai progetti di Giovanni Battista Piranesi per camini dalle decorazioni esotiche (*Diverse maniere d'adornare i cammini*, 1769) e al *Monumento funebre a Maria-Cristina d'Austria* di Antonio Canova (1798-1805) per il mausoleo piramidale di Nino. Inoltre gli ingombranti e rigidi costumi, che rappresentano templi, regge o caserme, riproducono i figurini dell'architetto francese Ennemond Alexandre Petitot (*Mascarade à la grecque*, 1771),<sup>7</sup> che alludevano con sottile ironia alla passione per l'antico del secondo Settecento. Proprio in virtù della loro matrice architettonica tali costumi costringono i cantanti a muoversi in modo innaturale, impedendo all'attore e al pubblico

---

<sup>7</sup> Si veda C. Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne : essai de synthèse dramaturgique*, Paris, Fayard, 2000, pp. 429-430.

l'immedesimazione con il personaggio<sup>8</sup> e suggerendo la rigidità del genere tragico.



**Ennemond Alexandre Petitot, *Jeune Moine à la Grecque* (1771)  
*Semiramide* (1980), Figurino del costume dell'Ombra di Nino**

Per *Bianca e Falliero*, ossia *il consiglio dei tre* di Rossini, allestito nel 1986 per il Festival di Pesaro, Pizzi trasforma la scena dell'Auditorium Pedrotti in un vero e proprio *tableau vivant* ispirato al dipinto di Paolo Veronese *Cena in casa di Levi* (1573). L'opera del Veronese, che doveva rappresentare l'Ultima Cena ma che fu modificata in un soggetto profano su pressioni dell'Inquisizione, rappresenta i ricchi aristocratici veneziani del Cinquecento con i loro abiti eleganti e colorati, sotto un porticato a tre archi d'ispirazione rinascimentale che è in perfetta sintonia con la “tersa e

---

<sup>8</sup> Il riferimento è alle teorie registiche di Gordon Craig.

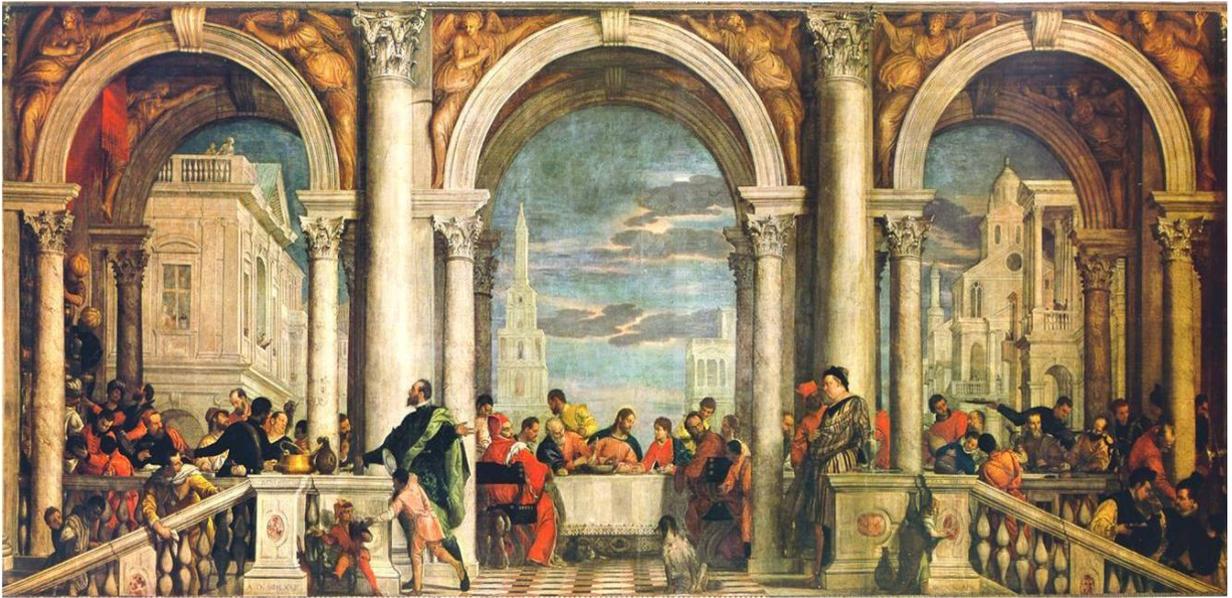
ariosa”<sup>9</sup> atmosfera del melodramma rossiniano. Pizzi aggiunge al portico delle rampe di scale che si compongono e scompongono secondo le necessità dell’azione, e veste di rosso i personaggi che rappresentano il potere, di toni pastello gli altri. Bianca passa così dall’azzurro del primo atto al rosso del secondo, quando muta felicemente il corso drammatico degli eventi: il cromatismo inizialmente associato ai personaggi negativi acquista ormai un significato positivo e contribuisce al lieto fine grazie alla forza e alla fiducia attribuite alla protagonista.



***Bianca e Falliero* (1986) – Foto Amati-Bacciardi - Fondazione Rossini, Pesaro**

---

<sup>9</sup> Cfr. M. Spada, *Le immagini. Note storico-critiche*, in *Il teatro di Rossini: le nuove edizioni e la messinscena contemporanea*, a cura di B. Cagli e G. Mariotti, Milano, Casa Ricordi, 1992, p. 67.



**Paolo Veronese, *Cena in casa di Levi* (1573)**

Nel 2005 Pizzi riprende la *Semiramide* per l'Opera di Roma, optando per scelte scenografiche e registiche radicalmente diverse da quelle del 1980. La scena che rappresenta nello stesso tempo la sala del trono, il tempio e la tomba è ora solenne e sontuosa, evocando la chiesa barocca di Sant'Andrea della Valle a Roma. In questa produzione la città di Babilonia non contiene alcuna traccia esotica (ad eccezione del costume dell'indiano Idreno), poiché la regia preferisce sottolineare le connotazioni psicologiche dell'opera accentuando la solitudine della protagonista. Qui si citano esplicitamente due dipinti di Jacques-Louis David, *Le Sacre de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>* (1803-1805) e *Portrait de Napoléon I<sup>er</sup> en costume impérial* (1805). Il secondo è ben visibile nei costumi e nella postura di Semiramide, mentre il primo (con l'imperatore nell'atto d'incoronare Josephine) è presente nella scena in cui la regina annuncia che Arsace sarà suo sposo e re di Babilonia: sulla destra è il mondo sacro e sulla sinistra il mondo laico, con una netta contrapposizione spaziale tra i personaggi favorevoli e quelli contrari all'annuncio.



*Semiramide* (2005) – Foto C. Falsini - Opera di Roma



Jacques-Louis David, *Le sacre de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>* (1803-1805)

### 3. *Reminiscenze figurative*

L'ultimo tipo di citazione utilizzato da Pizzi, propriamente non citazione ma reminiscenza visiva, è il prestito iconografico che evoca indirettamente un'opera o uno stile figurativo. Pensiamo per esempio all'*Otello* di Rossini messo in scena a Pesaro nel 1988, dove appare una Venezia rinascimentale con pareti in marmo bianco e avorio, sovrastate da grandi archi in porfido ai lati dei quali spiccano rampe di scale. Scenografia e costumi s'ispirano ai teleri di Vittore Carpaccio e in particolare a *L'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna* che fa parte del *Ciclo di Sant'Orsola* (1490-1498), martire cristiana associata così alla tragica sorte di Desdemona. Nel dipinto appare sullo sfondo un paesaggio urbano sul mare, una Venezia trasfigurata e dominata da un tempio; nella scena di Pizzi questa Venezia carpaccesca si trasforma invece in una città umida e oscura che rispecchia la torbida malinconia dell'intreccio shakespeariano.



*Otello* (1988) – Foto Amati-Bacciardi - Fondazione Rossini, Pesaro



Vittore Carpaccio, *L'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna* (1498)

Il finale dell'opera rossiniana, con Desdemona uccisa da Otello, evoca invece il *Martirio di Santa Agnese* di Francesco Del Cairo (1633-1635), un quadro che appartiene alla collezione personale del regista. Il volto illuminato della vittima e il gesto del dipinto, col carnefice immerso in una zona d'ombra che appoggia quasi affettuosamente la mano sulla spalla di Agnese, sono fedelmente riprodotti sulla scena.



Francesco Del Cairo, *Martirio di Santa Agnese* (1633-1635)

Anche l'eroina rossiniana del *Tancredi* è associata da Pizzi a una santa cristiana, nell'allestimento prodotto per il Festival di Schwetzingen nel 1992. Ancora una volta la reminiscenza figurativa è derivata dall'iconografia barocca e la protagonista Amenaide, per costumi, acconciatura e gestualità, ricorda molto da vicino la *Santa Maria Maddalena* del Domenichino (1617).

Come abbiamo visto, le citazioni figurative di Pizzi rientrano davvero in un progetto onnicomprensivo, nel quale scenografia e regia si uniscono, insieme agli altri elementi dello spettacolo, per illuminare ogni volta il senso dell'opera rappresentata con il massimo rispetto filologico. Pizzi mobilita le proprie conoscenze artistiche, architettoniche e letterarie, esibisce spesso il suo entusiasmo per la pittura italiana del Seicento e si impegna a comunicarlo al proprio pubblico (così come il suo lavoro, con uno slancio didattico, mira sovente a rimettere in scena opere liriche uscite dai repertori). Nelle sue citazioni il gioco di corrispondenze è talvolta molto evidente e in alcuni casi è lo stesso regista a rivelare le sue fonti. In altri casi, invece, il riconoscimento della citazione è meno ovvio ed è proprio qui che si offre un ampio terreno d'indagine per i ricercatori: gli spettacoli di Pier Luigi Pizzi possono ancora nascondere molte sorprese.



Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*