

# La vocazione teatrale dell'opera d'arte

intervista a Giulio Paolini  
di Eva Clausen

*Qualcuno l'ha definito "un artista dell'esposizione" per il quale più della singola opera d'arte conta il contesto, il mettere insieme delle opere, il dialogo? È d'accordo?*

Sì, se è ben chiaro cosa si intende per artista dell'esposizione e cosa significa per me esserlo. Non certo nel senso della sapienza nel disporre le cose, cioè del gusto mirato ad allestire al meglio un certo numero di opere che costituiscono una esposizione, ma in un altro senso. O meglio, questo è un senso secondo, indotto. Il senso principale è che per me ogni opera è una potenziale sostanza di un'esposizione. Quando dunque parlo dell'importanza dell'esposizione intendo sottolineare il passaggio di concepire l'opera stessa come esposizione di sé. Questo deriva dal fatto che ogni opera che realizzo mi sembra che contenga già in sé una vocazione, la vocazione a farsi esposizione di se stessa, che quindi quest'opera cerchi ogni volta di travalicare i confini che la definiscono come opera per sporgersi, per cercare appunto di superarsi in quanto opera e di farsi esposizione di se stessa.

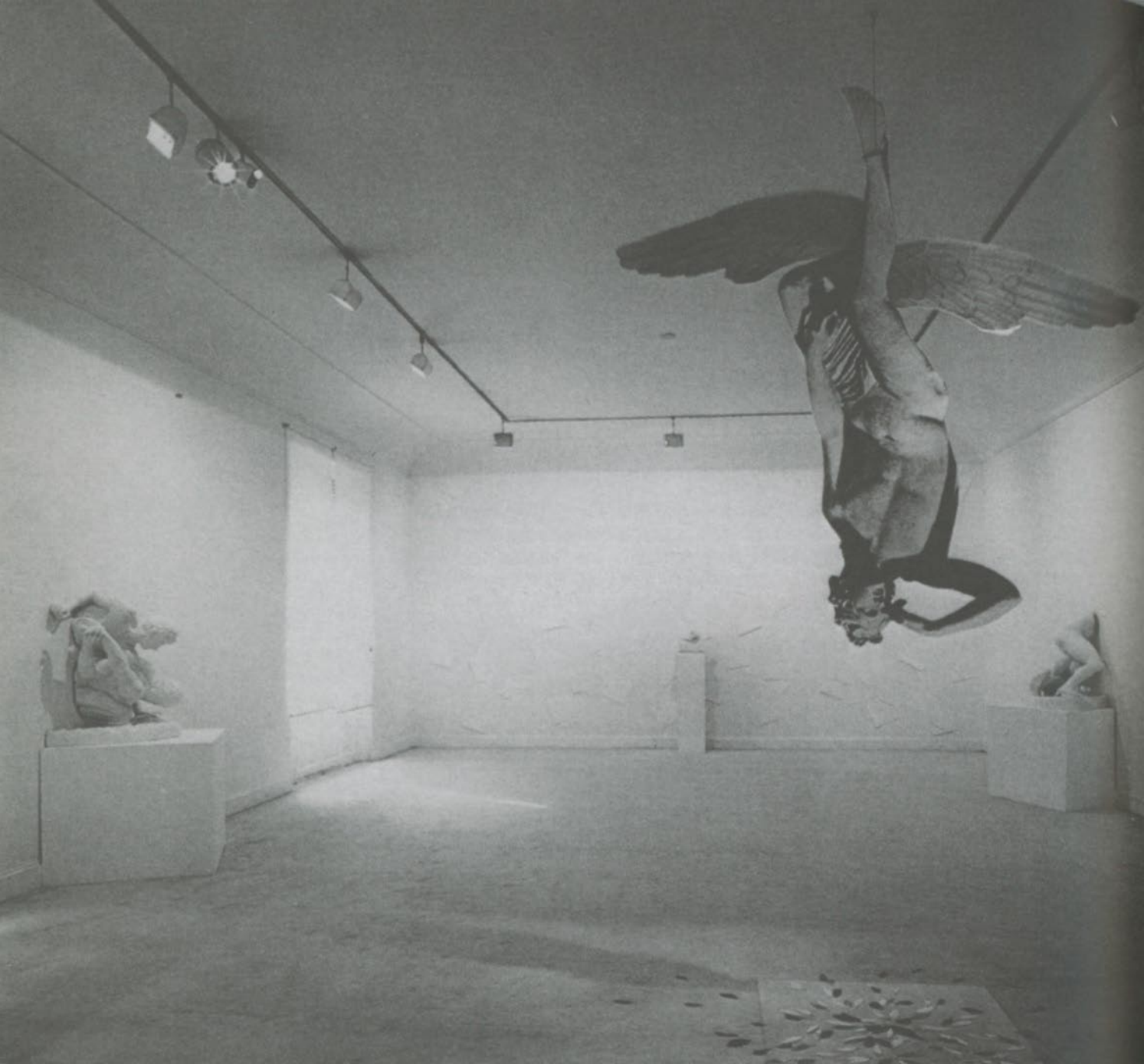
*Lei ha sempre evidenziato l'importanza dell'opera nel suo essere vista, spostando l'accento dalla creazione dell'opera, dall'opera come tale, verso la ricezione dell'opera, ricezione che lei pone al centro della sua attenzione. Si tratta di una relazione nello spazio e nel tempo e con lo spettatore. Un incontro di cui lei è il regista, esporre un'opera significa per lei metterla in scena?*

Sì, e mi sembra che posso rispondere a questo secondo punto insistendo sul primo. Un'opera per me non è l'erogazione, il flusso univoco della materia poetica dell'autore, ma è di questa materia poetica il metro, la misura che deve venire alla luce per consentire che la materia poetica venga condivisa da chi la osserva. Lo spettatore gioca quindi un ruolo fondamentale, non è un destinatario cieco. L'osservatore è un ingrediente primario dell'opera, la materia poetica non va per conto suo ma lo cerca, cerca l'incontro.

*L'esposizione somiglia a una messa in scena, a una "mise en abyme" del fare artistico e lo spazio espositivo prende le connotazioni di un palcoscenico o se preferisce di una platea? Ambiente con cui d'altronde lei ha una certa familiarità.*

A costo di essere noioso e ripetitivo vorrei rispondere a questa terza questione riportandola alle prime due. Quando io parlo della essenzialità dell'osservatore e dell'opera che si fa carico del ruolo espositivo di se stessa, da queste considerazioni ne consegue, mi pare, che una componente originale e innata dell'opera sia il suo mettersi in scena, il suo rivolgersi a uno sguardo altro da quello dell'autore che la produce. Affinità col teatro, forse sì, ma non si tratta di un rapporto di discendenza. Certo, ho lavorato

Giulio Paolini, nato a Genova nel 1940, dal 1952 vive a Torino, e in anni più recenti anche a Parigi. L'artista è stato spesso accomunato al movimento dell'Arte Povera - con cui espone in varie occasioni negli anni sessanta - benché la sua ricerca si iscriva in un ambito più strettamente concettuale. La sua prima personale si tiene alla Galleria La Salita di Roma nel 1964, ma il debutto sulla scena artistica era avvenuto nel 1961, quando presentò al Premio Lissone "Disegno Geometrico", una tela sulla quale l'artista esegue una squadratura, procedimento preliminare a ogni possibile rappresentazione. L'intera produzione di Paolini ha per oggetto una ricerca analitica rivolta a strumenti e ambiti del fare artistico; si fonda tanto sulle considerazioni della basi materiali della pittura, quanto sull'indagine relativa allo spazio espositivo e all'artista stesso come operatore del linguaggio. Grazie all'uso della citazione - le statue classiche o i personaggi della storia della pittura - Paolini attinge a un vasto repertorio di figure, recuperate attraverso tecniche diverse come la fotografia, il collage, il calco in gesso, la messa in scena, che tendono a rimettere continuamente in gioco la definizione dell'opera stessa, la quale, interrogandosi incessantemente sulla sua ragione o necessità, sembra continuamente sfuggire a qualsiasi codice che non sia l'appartenenza alla propria storia, il suo proiettarsi in una prospettiva futura pur rispettando le origini da cui proviene. Si succedono così allestimenti, a volte articolati e complessi, di taglio quasi teatrale che mettono in scena, in frammenti, l'indefinita identità di un'immagine sempre alla ricerca di un modello, allo stesso tempo nuovo e antico. Oltre alle numerose mostre, fra i lavori per il palcoscenico si ricordano le scene e i costumi per la *Storia del Don Chisciotte*, regia di Carlo Quartucci, 1971, e per il balletto *Teorema* di D. Bombana, Maggio Fiorentino, 1999.



abbastanza anche se non continuativamente a teatro, ma non sono uno scenografo professionale. Mi è capitato spesso e sempre con grande interesse e soddisfazione di occuparmi di scenografia proprio per questa presenza della platea, di un pubblico che guarda che mi è congeniale. La mia attività scenografica non è troppo canonica, non è cioè inserita nei modi della scenografia propriamente detta, ma è piuttosto un'amplificazione del testo, una sua possibilità di raffigurarsi in quanto tale. E quindi anche come scenografo non ho mai usato elementi tipicamente teatrali ma piuttosto ho cercato di amplificare la voce del testo ovviamente attraverso immagini e situazioni che fossero o cercassero quanto meno di essere un tutt'uno con il testo in questione.

*Ritorniamo un attimo indietro e sul progetto "Ipotesi per una mostra", non solo "leitmotiv" nel suo lavoro artistico e nel suo essere artista ma già titolo di un'opera del 1963. Allora lo presentava come uno spazio vuoto, senza opera d'arte, uno spazio in cui gli spettatori sono l'esposizione, il loro aggirarsi è il percorso espositivo, il loro sguardo l'immagine? E su questo concetto lei torna sempre e come vedremo anche nell'Atelier del Bosco di Villa Medici. Viene da pensare che il suo percorso è circolare. E d'altronde lei stesso ritorna, almeno mentalmente, sempre alla sua prima opera, al "Disegno Geometrico" del 1960 che definisce punto di partenza e allo stesso modo punto di arrivo?*

Se c'è una cosa che io non concepisco come connaturata al lavoro artistico è quella che si potrebbe dire un discorso che si sviluppa o che cresce. Secondo me l'autore ogni volta che realizza un'opera si trova di fronte a un assoluto, a un segno definitivo. Definitivo o iniziale e qui mi consento di sfiorare il paradosso: l'inizio e la fine sono, secondo me, due punti che coincidono proprio perché non attribuisco all'attività di un artista l'ipotesi di crescere e di svilupparsi meglio nel tempo. Ogni volta è una partita unica, chiusa. L'immagine in sé comporta un obbligo di absolutezza che la pone come definitiva, vuoi iniziale o vuoi conclusiva. E quindi, per rispondere alla sua domanda, sì certo, c'è un aspetto di circolarità nella mia attività di artista perché - visto che non si può stare fermi in quanto l'artista si contraddice continuamente facendo nuove opere - ogni volta queste opere si dispongono in cerchio, in circolo piuttosto che in una linea tesa a un risultato.

*Cerchio ma a volte anche linee e angoli se pensiamo alla "Tela della Veronica", uno spazio ottagonale in cui in più di un'occasione ha fatto dialogare un nucleo delle sue opere tra di loro e con lo spettatore. Al tempo stesso spazio circolare in quanto questa "stella", questa tela, era circondata da una periferia, in cui ruotavano come satelliti le sue opere più recenti. Un doppio gioco? Incontri speculari? Ripetitivi?*

Insistendo, alla mia maniera, sull'unicità dell'opera sono comunque consapevole di questa contraddizione. Non sono così utopista da voler definire quel principio che sto cercando di spiegare come vero, io sto semplicemente descrivendo. Ho semplicemente la sensazione che sia così, e quindi evidentemente gli episodi, i vari fatti che conseguono uno all'altro portano a diverse associazioni, a diversi momenti umorali. Ci sono momenti più analitici più freddi altri invece più drammatici, rappresentazioni ricche di contrasti. Insomma, tutto può succedere, ma nell'aura di una sorta di sfera chiusa, definitiva, che è la sfera della nozione stessa di arte e di storia dell'arte, cioè qualche cosa che ruota su di sé e che quindi è, come dicevo prima, incompatibile con una traiettoria tesa a dimostrare qualche cosa ma è invece compatibile e connaturata a una sfericità, a una circolarità.

*Nelle sue "messinscene" come un artista-attore lei usa insieme alla manifestazione il metodo della sottrazione. Un altro paradosso? Lei espone togliendo?*

Questo togliere piuttosto che aggiungere appartiene alla mia attitudine di considerare l'arte come qualcosa di già esistente, di già concluso, a credere che quindi sia più opportuno, nel fare arte, sottrarre e ridurre, arrivare a modi semplici piuttosto che ingarbugliare la matassa.

*L'arte come qualcosa che già esiste che appartiene al passato ma anche al futuro? È questo uno dei motivi per cui lei si rivolge al passato, a opere di artisti del passato? Non come semplice citazione ma come spinta verso qualcosa di nuovo?*

Quando mi rivolgo ad artisti del passato o a opere in particolare di certi artisti per ritrovare un aspetto di attualità, di novità a quanto invece nuovo non è, non lo faccio per citare o rendere omaggio in particolare a quell'opera o a quell'altra. Ma da quell'opera o da quell'altra viene lo spunto, il pretesto per confermare appunto una sostanza che è immutabile e che può rivivere e ritrovare la sua originalità attraverso la rivisitazione. Rivisitazione che tende a diventare un'opera di oggi e che al tempo stesso si identifica o riprende le tracce di un'opera di ieri.

*L'originalità e l'unicità dell'opera sono concetti che lei nella citazione e nella possibilità della ripetizione mette in discussione... Ancora una volta e per paradosso alla fine l'opera nuova che nasce da un modello già esistente sembra però riconfermare l'unicità e la tipicità dell'opera sia del passato che del presente e forse per estensione anche del futuro.*

Questa non è una domanda ma una conclusione a cui non ho nulla da aggiungere.

*Passato, presente, futuro, ma non senza certe preferenze di epoche?*

Assolutamente. I momenti che mi si rivolgono, che occupano il mio sguardo, che nascondono la realtà circostante e che si impongono come realtà visibile, sono tutti quei momenti dell'arte del passato che, per usare un termine un po' generico, sono veicoli della classicità e che quindi e sempre un po' genericamente possiamo definire "classico". E che guarda caso sono le figure che hanno popolato le mie opere - dalle statue antiche ai dipinti del '500/'600. Le definirei con una certa approssimazione immagini della classicità perché sono esse stesse a loro volta eco di qualche cosa. Non sono immagini che si impongono in modo singolare ma sono appunto eco, riflesso di qualche cosa che già prima di esse era esistente come codice dell'immagine, che quindi ritorna ancora oggi, arriva fino ai nostri giorni. Un codice non inteso come regola, come misura fine a se stessa, ma come eco o riflesso e cioè come ascolto di un qualche cosa che continuamente ritorna: ritorna nelle evidenti mutazioni delle epoche che incarnano questo tipo di immagini. Non possiamo certo dire che un quadro di Poussin è gemello di una statua di Prassitele, ma tutte e due sono lì a fare eco o amplificare qualcosa che sembra, sembrava già esistere prima di loro.

*Mutazioni dell'epoca? Parliamo della nostra epoca, cosa la contraddistingue?*

Prima di tutto bisogna capire cosa si intende per epoca. Epoca può voler dire i nostri giorni oppure il secolo appena trascorso. Io ritengo che adesso, in questi giorni, in queste ore, soffriamo di una malattia piuttosto minacciosa e difficile da tener sotto controllo che è l'accelerazione. Tutto sembra fatalmente - ed è inutile fare il Don Quixote e protestare - tutto sembra vertiginosamente procedere per aggiungere una cosa all'altra, per superarsi. E i superamenti si succedono l'uno dopo l'altro. Questo sembra aver contaminato anche l'idea stessa dell'arte che ormai si vive e si consuma: se c'è un elemento, come dire, di attrazione fatale che l'arte eserci-

ta sugli uomini è proprio la sua non appartenenza ai mutamenti spiccioli, alle piccole rivoluzioni e ai cambiamenti minuti. Invece sembra che anche la sfera dell'arte sia oggi sottoposta e abbia difficoltà a resistere a quello che è il vortice delle mutamenti repentini e anche poco decisivi a cui assistiamo ogni giorno. Questo mi sembra un dato della nostra epoca, un sentimento che mi trovo a registrare sempre più spesso. Questo comporta che ogni cosa che avviene sull'orizzonte dell'arte sia fragile perché non c'è quasi più il tempo che la lasci depositare e parlare di riflesso. Ma ci si limita a sentire i toni acuti e la voce alta piuttosto che ascoltare in seconda istanza quello che l'opera ha detto.

*Un vortice che copre la profondità del silenzio?*

C'è l'obbligo, quasi, a procedere sempre verso nuove situazioni che poi nuove a mio avviso non possono neppure essere perché l'arte non presume di apportare cambiamenti effettivi nel mondo, a breve scadenza. C'è questa inclinazione ad attribuire anche alla parole d'arte un'incidenza sul quotidiano e questo, secondo me, non è tanto, come dire, nelle regole del gioco.

*Nelle sue opere ha usato vari mezzi, dalla fotografia al gesso ai punti luminosi. Non tanto per esplorare la forza poetica della materia quanto per coinvolgere la materia nel suo cammino verso la materia poetica. Sono stati incontri più o meno occasionali?*

Sono stati soprattutto incontri piacevoli, neanche troppo premeditati o troppo valutati in se stessi. Ogni volta i mezzi, gli strumenti, i materiali che mi trovo ad adoperare sono concessioni che mi permettono per il piacere di mettere alla prova un elemento o un altro, per ottenere un certo risultato, un certo effetto. Questa mia frequente mobilità sul piano della tecnica e dei materiali è sintomo del fatto che non attribuisco ai materiali stessi una loro particolare nobiltà. Io non sono uno scultore in bronzo, né un pittore a olio, e anche nella attività grafica ho sostituito tecniche occasionali e anche poco nobili a quelle che sono le incisioni su rame o simili, perché a mio avviso ciò significherebbe essere legati o legarsi a una tradizione troppo seria e in fondo senza più significato. Perché il significato sta altrove, non sta nella capacità di manipolare un materiale o un altro, si tratta di concedersi appunto la libertà di adoperare una cosa o un'altra.

*Scelta di libertà che include anche la parola?*

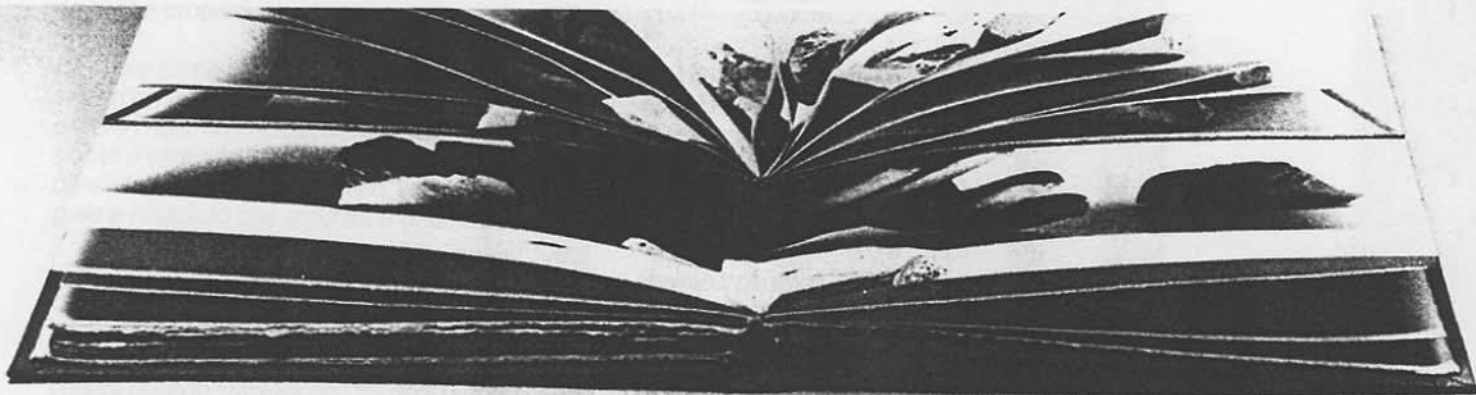
Sono spesso e quasi da sempre sottoposto alla tentazione di aggiungere, di dire



qualcosa e a volte anche di scriverlo a proposito delle opere che mi capita di fare. Non per un'urgenza, una necessità di spiegazione o di chiarimento, ma in senso indiretto conseguente. Non mi preoccupo di dare spiegazioni perché sono convinto che non sia opportuno darne. È per abitudine che mi trovo spesso a commentare senza spiegare. E a volte il commento magari rischia di confondere più che chiarire il significato dell'opera ma questo è un mio dato caratteriale. E un po' come qualcosa in parallelo all'opera che non è prima o dopo, ma accanto.

*Compare anche in questa mostra romana, la parola, sotto forma di libro. Come nasce la mostra nell'Atelier del Bosco di Villa Medici?*

Questo è un progetto che vede la luce dopo più di due anni di gestazione. Si intitola "Quadrante" ed è un'esposizione accompagnata da un piccolo libro. In questa mostra gli elementi in gioco sono ancora una volta una traiettoria del passato e una traiettoria che si spinge nel futuro: le due traiettorie che qui vediamo associate come elementi espositivi escludono un alcun che di presente, di con-



creto e di effettivamente visibile. Si tratta di due dimensioni, due categorie giustapposte. Sulla parete sono disposti a modo appunto di quadrante come se fossero in successione circolare dei quadri che presentano nella loro parte centrale, molto piccoli, quasi invisibili dei negativi fotografici di opere che si sono succedute in mie esposizioni a Roma negli anni. Questi piccoli particolari di negativi fotografici che appunto evocano senza visibilmente mostrare opere che appartengono al tempo passato sono incorniciate in grandi passepartout neri, quindi il negativo è nero, e il passepartout anche, perché questa oscurità dovrebbe coincidere appunto con qualcosa che è già passato e che appartiene alla memoria, a un qualche cosa che sta alle nostre spalle. E che segna comunque a suo modo una sua circolarità. Davanti a questo fondale, per esprimermi in termini teatrali, c'è un cavalletto che invece è chiaramente, esplicitamente strumento del presente, del fare. Ma questo cavalletto contiene lo stesso numero di quadri che gli fanno da sfondo alla parete, cioè altri dodici elementi, altre dodici "ore", i quali però sono l'opposto dei dodici appena descritti. Sono della stessa misura ma, al contrario degli altri che sono messi in quel modo alla parete, questi sono messi a blocco come se fossero dei libri accostati uno all'altro e quindi formano un cubo costruito da tante sezioni che sono i singoli quadri. I quali sono appunto l'opposto dei precedenti perché sono trasparenti e non neri come gli altri e su questa trasparenza ci sono dei segni in divenire, segni che si

annullano gli uni con gli altri e sono così posti che l'osservatore vede come una camera oscura... Un volume fatto di diaframmi che messi l'uno dopo l'altro annullano una visione compiuta: dodici segni elementari che conoscono via via diverse possibilità e alla fine non conoscono nulla perché l'ultimo è soltanto lì a darci la visione trasparente di quelli che lo precedono. Ma non è detto che l'ultimo sia definitivo perché tutto fa pensare che questa successione debba continuare. Per concludere "Quadrante" vuol evocare la storia personale passata, un'antologia personale, molto discretamente citata alla parete, che viene giustapposta a una sorta di visione a cannocchiale che però non porta a nessuna conclusione definitiva. È come coinvolgere due unità di misura: il già fatto e lo star facendo, togliendo quindi sottraendo all'esposizione il vero oggetto che dovrebbe proporci e cioè un'opera del presente.

*Da opere come "Big Bang", installazione-metafora del tavolo di lavoro dell'artista, un'esplosione e "Vivo o morto", il segno lirico, melanconico del lasciar cadere i fogli, un'implosione, a "Quadrante" - tra negativo e trasparente, tra invisibilità e cannocchiale, oscurità e lucidità? Forse più che l'arte concettuale e oltre alla platea, il palcoscenico, il dialogo con lo spettatore è la tensione tra il nulla e l'assoluto che accomuna tutte le sue opere e il suo operare?*

In genere io vengo visto e considerato come un artista analitico, pensoso, prudente e circospetto ma non è vero. Sono qualità o difetti che semmai appartengono più ad artisti della tradizione concettuale anglosassone, non tanto a me. Non mi sento affine alle definizioni teoriche che l'arte concettuale ha dato dell'opera quando stabiliva una sorta di passaggio dell'opera d'arte da voce dell'autore a oggetto di analisi e quindi al trasferimento dell'opera d'arte dalla sfera dell'estetica a quella delle scienze umane. Lo trovo inaccettabile. Io resto fedele alla drammaticità del ruolo dell'autore e delle vicissitudini che comporta la definizione di un'opera. Sono abbastanza italiano in questo e anche se nomino la classicità come giudice dell'opera nella sua storia, fare un'opera, anche se la si vuole classica, è pur sempre una cosa da brivido. Quindi non condivido affatto l'immagine dell'autore come programmatore delle opere e dei suoi effetti: sono un artista "antico", forse un po' superato ma, concedetemi un'ultima battuta, spero anche insuperabile.

