

Conversazione con Giulio Paolini

Torino 17 Marzo 1986

Vorrei conoscere i legami tra il pittore e lo scenografo.

Si possono fare due discorsi paralleli a riguardo della mia attività in teatro e sono questi: nel 1969 io ero un'artista attivo oramai da dieci anni, senza aver mai fatto nulla in teatro. Il Teatro Stabile di Torino, avendo presumibilmente visto i miei lavori, mi chiese la disponibilità a collaborare per la realizzazione della scenografia del Bruto Secondo di Alfieri. Accettai. Sino ad allora non avevo avuto nessun tipo di contatto con il teatro, fu il primo approccio, a dir la verità non avevo mai pensato all'eventuale prestazione sul palcoscenico, è nel 1969 che questa collaborazione dà luogo ad una scenografia propriamente detta, come è possibile vedere dalle fotografie si è trattato di un impianto scenico dove il regista e gli attori hanno risolto il loro lavoro.

In seguito la storia cambia, nel senso che da quella prima esperienza io ho sviluppato altri lavori di tipo scenografico in senso puro; in televisione ad esempio con Carlo Quartucci, ed altre che hanno contribuito ad estendere le mie conoscenze.

Il discorso parallelo a cui alludevo in partenza è questo, l'esperienza con Carlo Quartucci, regista della generazione di Carmelo Bene e della mia anche, più che prodotto episodi isolati ha effettivamente prodotto una sorta di sodalizio per così dire.

Quartucci aveva nel 1968 fatto un lavoro molto significativo con Kounellis che si chiamava il Testimone al Teatro Stabile di Torino questo lavoro lo ha portato successivamente ad ulteriori curiosità di collaborazione con altri artisti della generazione di cui

prima parlavo. E' per questa ragione che ancora nel 1970 Quartucci mi chiede di collaborare con lui alla riduzione televisiva del Don Chisciotte realizzato per gli studi televisivi di Napoli.

Da questo momento in poi Quartucci sottolinea il sodalizio creato, nel senso che dopo la realizzazione del Don Chisciotte lui insiste con me più che con altri artisti, diamo luogo così ad altre messe in scena, ad esempio al Teatro dell'Opera di Genova si lavora al *Laborintus*, un'opera di Lucio Berio, e in televisione *Finestra* di Massimo Bontempelli. Arrivati a questo punto della mia collaborazione con Quartucci non si può più parlare in questi termini, l'insieme non è più di tipo teatrale, la collaborazione non è più scenografica, in quanto l'attitudine stessa di Quartucci porta a considerare il contributo dell'artista visivo non come elemento scenico dello spettacolo, ma come elemento primario o comunque allo stesso grado di autorità nella versione dello spettacolo che il suo stesso ruolo di regista.

Arrivati a questo punto ci troviamo agli anni '80 dove, ancora con Quartucci, nascono due lavori teatrali: *Platea* e *Comedie Italienne*. Questi lavori avvengono in teatro ma non sono teatro nel senso che si può distinguere il ruolo dello scenografo da quello del regista o dell'attore, sono invece un che di indefinibile secondo le categorie correnti.

Questi lavori vedono l'artista primo suggeritore dell'idea spettacolare, anche se poi l'idea stessa viene confezionata dal regista. In questa fase di lavoro con me intervengono, ancora Kounellis, ed altri: Daniel Buren, Lawrence Weiner e Luciano Fabro, insieme costituivano una sorta di laboratorio e cantiere d'esperienze teatrali suggerite da noi artisti e curate dal regista.

Io credo che in questi casi di scenografia non si possa più tanto parlare e meglio definirli rappresentazioni sì teatrali ma visive.

S' in questo senso che si può accumulare, anche se più avanti nel tempo, il lavoro da me volto per l'edizione prima della Mandragola di Macchiavelli prodotta dal Teatro Stabile di Torino per la regia di Mario Missiroli. Fu Missiroli stesso a propormi il lavoro dicendomi quasi testualmente queste parole: "Giulio io non voglio e non oserei chiederti di disegnare una scena per la Mandragola, mi interesserebbe molto più, e so che a te converrebbe di più, portare nello spazio del palcoscenico una tua opera, un tuo lavoro che potesse, visto la tetralità che il tuo operare sta assumendo, servire, con il dovuto adattamento tecnico, la scena". Il discorso di Missiroli era questo, io non avrei potuto mettermi al tavolino e pensare la scena ma adattarne una già esistente nella mia mente.

Missiroli mi disse: "sono sicuro che c'è una tua opera che può adempiere perfettamente ad Habitat teatrale".

Missiroli non si sbagliava, così avvenne.

Da un mio progetto che si chiamava Hierapolis, con tutti gli accorgimenti che comporta una scenografia divenne la scena.

Questo discorso in ogni caso merita un'ulteriore messa a fuoco, devo dire che il mio lavoro sino ad allora si stava gradualmente teatralizzando la mia scrittura portante stava diventando idonea ad un intervento di tipo teatrale e l'esempio più direttamente esatto è la Mandragola.

Non si può a questo punto decidere con scientificità, ma si può dire che si è avuto un mio progressivo interesse e inerenza di attività con il teatro, non solo dovuto alle occasioni che mi si sono presentate ma dal fatto stesso originario che il mio lavoro procedeva sempre di più verso una certa teatralizzazione della visione. Esiste una specie di cammino che si intreccia; da una parte la mia vocazione a teatralizzare l'immagine e dall'altra di fatto le occasioni che in teatro mi hanno consentito di esprimere il primo

cammino scenograficamente.

Già fin dagli anni '60, secondo un'elenco sistematico delle sue opere da me effettuato ho riscontrato una certa facilità a teatralizzare o per meglio dire a spaziare, questa progressiva tendenza è dovuta ad un processo analitico o più direttamente, conseguentemente ai sodalizi avuti in quegli anni ?

Presumo si riferisca più direttamente al progetto fatto per Ipotesi per una mostra ?

Anche Orizzontale è un mio riferimento nonostante non sia stata fatta di conseguenza da un progetto pensato a come risolvere il problema dello spazio espositivo.

Io non posso darle torto anche se nel mio lavoro allora cominciava ad emergere l'esigenza ad occupare uno spazio effettivo piuttosto che usufruire di una superficie, non la contraddico perché è difficile, quando si comincia ad occupare uno spazio fare una distinzione tra la visualità pura e l'azione scenica.

Si è vero, l'intenzione c'era sin da quelle prime opere, la concretizzazione di questa tendenza però avviene più tardi alla fine degli anni '70 e i primi anni '80, l'esempio inerente è Atto unico in tre quadri dove il fatto stesso che una mostra fosse posta alla rigorosa analisi che questa comporta e che comunque è stata proposta come unica immagine è altamente significativo.

Non più quindi un'insieme di opere ma bensì pretende di essere un fatto una vera e propria rappresentazione in sé, la mostra Atto unico in tre quadri diventa l'esemplificazione della mia vocazione a teatralizzare. In questa direzione si può menzionare, sempre messa in atto a Milano al Pack, la Caduta di Icaro, un'opera fatta di elementi propri del teatro.

Sto cercando cercando ora di mettere a fuoco il passaggio di tecnica, che sicuramente è uno degli aspetti portanti di questa mia

la verifica del lavoro, da tecnica di superficie a uso di elementi nello spazio.

Gli anni '60 e quelli che seguono tendono a sottolineare questa esigenza a spaziare, se posso formulare una definizione ho rilevato che il suo operare in termini di spazio fosse meno turbolento e precisamente più inconscio, penso alle ambientazioni di Mario Merz e a quelle di altri artisti operanti in quegli anni, dove il coinvolgimento fisico risulta avere un'estrema importanza e di conseguenza mi domando come il suo spaziare così poco esplicito fosse invece talmente importante da portarlo gradualmente a implicare uno spazio ufficialmente decretato per le rappresentazioni pure, il palcoscenico.

Nel '60 si pensava e si desiderava che la dimensione dell'arte viviva non fosse più quella decretata dalle discipline, pittura, scultura, ecc, ma che si potesse invece definirla qualcosa di più ambiguo. Tutto questo è estremamente vero, come è vera un'ulteriore definizione riguardo al mio lavoro, al di là del fatto che le mie opere occupino uno spazio e tendono a diventare un qualcosa che non è più riconoscibile come pittura e scultura e al di là del fatto materiale dell'occupazione dello spazio, c'è una vocazione a raccontare. Nella Minimal Art l'ambiente è gestito in maniera diversa la mia intenzione non è stata solamente quella di far debordare l'opera nello spazio ma è anche stata di far avvenire nello spazio qualcosa che aveva bisogno di quello stesso per autorealizzarsi, come se fosse un contenitore di funzioni come è appunto la rappresentazione in teatro. Tutto questo senza che sia necessaria l'illusione di essere in teatro, ma piuttosto la consapevolezza di poter usare quel tipo di occasione che dà il mistero della rappresentazione teatrale.

Operare in teatro è comunque un'operazione specifica, comporta

delle scelte, una è il confronto che genera poi un'interpretazione col testo, l'altra è la capacità d'analisi e tecnica del lavoro, tutto questo non è stato per lei un ostacolo?

La Mandragola e il Bruto Secondo sono testi gustosamente teatrali e interpretativi, sia sotto l'aspetto simbolico che quello letterale, se non hanno dato luogo ad una interpretazione si può dire che le sue messe in scena non siano dedotte dal testo o dal contesto?

C'è una distinzione da fare, precedentemente avevo detto che esistono due discorsi paralleli, nel caso della scenografia per la Mandragola e quella per il Bruto Secondo il testo mi è stato congeniale, e non posso che attribuire al testo la congenialità in quanto mi è stato proposto; nel caso invece di un lavoro come Platèa o Comedie Italiennes occorre attribuire una definizione finalmente teatrale di un'idea che non avrebbe osato al contrario espandersi fino al teatro e che comunque grazie a questa possibilità, io ho potuto portare a questo limite. Come si può capire esistono due sistemi diversi che alla fine producono in ogni caso risultati omogenei, nel primo caso era una sintonia espressa in collaborazione e proposta in precedenza, nel secondo invece è risultata una Apoteosi di qualcosa che avevo in animo io di fare.

Il più delle volte un cammino di questo genere è irto e rischioso, per quanto mi è dato giudicare il pittore chiamato ad essere scenografo non è il migliore scenografo, perché se non esiste nell'animo una data esigenza l'immagine espressa rimane legata alla sua origine. Avendo io nell'animo questa primaria esigenza la forzatura tra pittura e teatro non è stata per me poi tanto forte.

Non esiste quindi un limite tra le sue opere e il palcoscenico, in base a ciò si può determinare una sorta di analogie di tipo vivo senza che siano necessariamente dedotte da un testo prestabi-

lito. In questo momento mi viene quasi spontaneo comporre un'ipotesi, ho in mente la rappresentazione fatta per una composizione di Cage, dove i suoni potevano essere visualizzati tramite piccoli apparecchi radio installati in palcoscenico, tutto ciò mi riponga simultaneamente alla sua Apoteosi d'Omero dove erano i leggigi e le rispettive fotografie dei presunti interpreti a dar luogo alla rappresentazione, senza che sia il mezzo prestabilito del palcoscenico a determinarla, questa naturalmente è un'ipotesi.

Apoteosi d'Omero è un indizio forse veramente il primo di questa storia che noi abbiamo descritto.

Secondo l'elenco sistematico delle sue opere che io ho cercato di comporre, sono molte le situazioni in cui è facile presumere una scenografia o comunque implicarla, ad esempio *Lo spazio, Narciso, Ut Op*, è vero?

Non bisogna certo esagerare nel compilare ricette in quanto quei primi lavori sono ancora lavori, che non pensano al teatro come obbiettivo da raggiungere, ma sono sempre quadri che escono da se stessi, anche se effettivamente la strada è quella.