

PAOLINI Giulio, « *Le collaborazioni teatrali di Giulio Paolini* », entretien inédit réalisé par Barbara Satre et Maddalena Disch, Turin, le 5 février 2011.
Entretien original.

Barbara Satre: Cominciamo dall'inizio: come avviene l'"entrata in scena" di Giulio Paolini scenografo?

Giulio Paolini: La mia prima scenografia risale all'epoca in cui ero ancora un artista esordiente – avevo ventinove anni – e non immaginavo certo di esordire così presto anche come scenografo. L'occasione si presentò quando nel 1969 il Teatro Stabile di Torino mi invitò a collaborare alla messa in scena del *Bruto II* di Vittorio Alfieri. Se ricordo bene, si trattò di una produzione teatrale destinata non tanto al cartellone ufficiale della stagione teatrale, quanto piuttosto alla programmazione didattica per le scuole. Lo spettacolo realizzato al Teatro Gobetti in stretta economia di tempo e di denaro trovò un riscontro modesto – credo che pochissimi lo videro – ma costituì per me un'esperienza sorprendente. Da giovane artista che ero all'epoca, animato da una vivace ambizione, avevo colto al volo la sfida, cercando subito di uscire dagli schemi tradizionali e di realizzare un progetto insolito.

Maddalena Disch: Aveva già una certa familiarità con il mondo del teatro?

GP: Non avevo mai nutrito un interesse particolare per il teatro. Ero un frequentatore occasionale, motivato da una curiosità del tutto "normale". L'esperienza del *Bruto II* fece però scaturire il gusto di compiere altre "passeggiate" in questo territorio. Di lì a poco si presentarono nuove opportunità di collaborazione con il teatro, in particolare con Carlo Quartucci, un regista che si era fatto un nome in ambito radiofonico e televisivo (in particolare con opere di Beckett) e che verso la fine degli anni Sessanta aveva iniziato a lavorare con alcuni artisti, in primo luogo con Jannis Kounellis.

BS: Quartucci la conosceva già come artista?

GP: Credo di sì. Quartucci era attivo a Roma, dove negli anni Sessanta avevo già fatto qualche apparizione, tra cui la prima mostra personale alla Galleria La Salita (1964). La collaborazione con Quartucci prese avvio con un curioso "evento" organizzato in margine a un concerto all'Auditorium della RAI di Torino nel gennaio 1970. Non si trattò di realizzare una scenografia, bensì di "aprire" e "chiudere" la serata dedicata al *Manfred* di Robert Schumann. Quando il pubblico iniziava ad entrare in sala e gli orchestrali accordavano i loro strumenti, un attore seduto in palcoscenico voltava lentamente e silenziosamente le pagine di un libro posato su un leggìo, che riportavano a grandi caratteri leggibili dalla platea i nomi di compositori succedutisi nel tempo, fino ad arrivare a Schumann. A quel punto iniziò il concerto. Alla fine, quando il pubblico si apprestava ad uscire dalla sala, l'attore tornò nuovamente in

scena a voltare le pagine, passando in rassegna i nomi dei compositori successivi, in ordine di tempo, a Schumann. Poche settimane dopo questa prima collaborazione, Quartucci mi invitò a realizzare le scene per una produzione televisiva a puntate ispirata al *Don Chisciotte* di Cervantes. Le riprese si svolsero negli studi della RAI a Napoli. Si trattava di azioni e situazioni sceniche estranee ai modelli tradizionali, costituite da improvvisazioni, silenzi e dai materiali scenici più diversi (alcune scene furono riprese anche all'esterno, in strada). Le scenografie del *Don Chisciotte* mi valsero il primo riconoscimento come scenografo (Telecamera d'oro per la scenografia nel 1971).

MD: Da quel momento, si susseguirono numerose collaborazioni con il teatro, in un primo tempo a scadenze piuttosto regolari e soprattutto con Quartucci. Complessivamente, fino a oggi, ha partecipato a venticinque produzioni teatrali: come considera la sua "carriera" di scenografo?

GP: Di fatto, più che uno scenografo accreditato mi sento un dilettante a pieno titolo... Ancora oggi, quando mi trovo confrontato con la "macchina" del teatro – con i suoi "macchinari" e "macchinisti" – non riesco a liberarmi di un certo senso di imbarazzo e di timidezza. Un palcoscenico dietro le quinte è una "cattedrale" fantastica, anzi un "inferno"...

MD: ... nel quale lei si sente quasi un estraneo...

GP: Il teatro, in realtà, non so neppure cosa sia... La sua vertiginosa complessità mi mette a disagio, ma nello stesso tempo mi attira; in altre parole, la mia mancanza di disinvoltura con il linguaggio tecnico del teatro è sempre anche motivo di curiosità e di fascinazione, oltre che di sfida.

MD: Quali sono gli aspetti del teatro che più la affascinano?

GP: La complessità della messinscena e al tempo stesso la sua "provvisorietà". Un quadro, un film, un libro, una volta eseguiti, restano immutati e sono disponibili "a comando", possiamo guardarli, leggerli, osservarli quando ne abbiamo voglia. Uno spettacolo teatrale, al contrario, è irripetibile: si fa ogni volta da capo davanti ai nostri occhi e quando cala il sipario è terminato. L'esperienza dell'opera si rinnova a ogni nuova messinscena, vive nello spazio e nel tempo della sua rappresentazione e della sua interpretazione costantemente rinnovata.

MD: In questo senso, la dimensione teatrale è accostabile a quella di un'esposizione, se intendiamo quest'ultima come gesto di "messa in scena" delle opere. Nel suo lavoro, lei ha spesso posto in risalto il luogo dell'esposizione come palcoscenico privilegiato dell'appuntamento con l'opera d'arte.

GP: La dimensione della messinscena teatrale è certamente la stessa che presiede alla messinscena di un insieme di opere all'interno di una cornice espositiva, ed è proprio questa dimensione ad affascinarmi.

MD: Tra le sue collaborazioni teatrali più interessanti si distinguono *Comédie Italienne* (1981) e *Platea* (1982), in cui il suo ruolo non è stato tanto di scenografo quanto di autore-regista.

GP: Entrambi i progetti sono estranei a un canovaccio prestabilito, non hanno alcun soggetto a cui richiamarsi. Non hanno nulla "da dichiarare" né da interpretare. Sono lavori in cui si è forse toccato il punto limite di quel tipo di vocazione o di approccio al lavoro teatrale. In fondo, non ho fatto altro che mettere in scena quello stesso divenire di una cosa sotto i nostri occhi, di cui parlavamo prima a proposito della dimensione teatrale: il fatto stesso, cioè, che qualcosa si annuncia ai nostri sensi, al nostro sguardo.

MD: Ovvero quel cammino verso l'opera e quel "girare intorno all'opera" che lei mette in scena in ogni suo lavoro...

GP: Certamente. In *Platea* è un girare intorno al teatro, in cui l'immagine del sipario diventa corpo scenico.

BS: Il termine "corpo" mi riporta a una questione su cui vorrei brevemente soffermarmi. Nelle sue scene, come peraltro anche nelle sue opere, il corpo è tenuto a distanza, è un'assenza piuttosto che una presenza. In *Comédie Italienne* e in *Platea*, invece, il sipario diventa un ampio mantello che avvolge il corpo di Carla Tatò. È uno dei rari momenti in cui gli attori si pongono in relazione con i materiali scenici. Il sipario-mantello può forse essere inteso come una sorta di metafora del "peso" della scena, ossia dell'impossibilità per l'attore (inteso anche come controfigura dello spettatore e dell'autore) di identificarsi nell'artificio del teatro e quindi di entrare davvero in contatto con la rappresentazione?

GP: Esattamente. In *Platea* e *Comédie Italienne* non intervengo solo come scenografo, ma piuttosto come autore e quindi mi sono espresso in termini più espliciti sulla mia visione del teatro. Non ho poi sviluppato oltre questo tipo di indagine, poiché mi sembrava di avere raggiunto un limite invalicabile. Non volevo correre il rischio di approdare a un tipo di spettacolo simile alla performance. La messinscena del corpo e l'azione sul corpo, o il farsi opera del corpo non mi interessavano in alcun modo. I titoli stessi di *Platea* e *Comédie Italienne*, che si richiamano a elementi del teatro e della sua storia, dichiarano la mia volontà di restare all'interno della rappresentazione teatrale. In entrambi i progetti non ho fatto altro che formulare la mia personale (e forse un po' ermetica) visione di ciò che intendo per teatro.

MD: *Comédie Italienne* e *Platea* nascono nel momento in cui nella sua ricerca artistica introduce una dimensione dichiaratamente teatrale, attraverso l'impiego di "oggetti scenici" (indumenti, tessuti, sedie ecc.) e di modalità "scenografiche" (frammentazione, deflagrazione, allestimenti in scala ambientale).

Penso a opere dei primi anni Ottanta quali La caduta di Icaro (1981), Lo sguardo della Medusa (1981), Scene di conversazione (1982) e Les fausses confidences (1983).

GP: È sempre questione di amplificare o estendere l'immagine scenica. La caduta di Icaro e Lo sguardo della Medusa sono opere che mettono un piede anche nell'ambito scenografico, ma senza raccontare alcunché. Analogamente a Platea e Comédie Italienne si fanno teatro, ma senza alcuna intenzionalità narrativa e senza alcuna finalità estranea al contesto dell'opera o del teatro.

BS: *Tutto ciò mi fa pensare al "teatro fuori dal teatro". Verso la fine degli anni Sessanta si impone il cosiddetto Nuovo teatro, fondato sull'idea di un'anti-scenografia, a cui lo stesso Quartucci diede impulsi determinanti. Eppure, i progetti che lei ha ideato per il teatro mi sembrano descrivibili non tanto in termini di "anti-scenografia" quanto piuttosto di "meta-scenografia": si tratta di porre in risalto il dispositivo scenico (non di annullarlo), per svelarne le coordinate.*

GP: Certamente. Non era però, almeno per me, questione di assumere una posizione programmatica e radicale. Se pur rifiutavo il concetto tradizionale di messinscena – non solo perché non disponevo della necessaria preparazione tecnica, ma anche e soprattutto perché non mi interessava il classico fondale con la finta prospettiva né l'immagine come strumento di imitazione – non ambivo però nemmeno al palcoscenico vuoto né a un radicalismo drammaturgico da "teatro povero". Non volevo spogliare la scena dei suoi accessori (o dei suoi orpelli, come si diceva all'epoca), bensì mettere a nudo (o appunto in scena) il dispositivo teatrale come tale.

MD: *La posta in gioco nei suoi lavori teatrali è, in ultima analisi, esattamente la medesima come nelle sue opere d'arte. Come da artista non è mai uscito in strada, ma ha esplicitamente scelto di restare all'interno delle "stanze" dell'arte, così anche da scenografo ha preferito far coincidere la linea d'orizzonte con il confine che definisce lo spazio scenico. Fin dalla prima entrata in campo ha utilizzato elementi impliciti al contesto teatrale, come ad esempio la sequenza di inquadrature sceniche allestite nel Bruto II.*

GP: Proprio come le immagini dei miei quadri sono già iscritte nello spazio stesso del quadro, così anche le mie scenografie non fanno che porre in evidenza le tracce, le suggestioni latenti nel vuoto del palcoscenico. Nell'arte come nel teatro, il mio lavoro corrisponde a uno svelare qualcosa che la superficie del quadro o lo spazio della scena già sottintendono. Il mio ruolo è quello di alzare il sipario su qualcosa di preesistente e di latente.

BS: *E quindi anche su qualcosa che non sarà mai in sé compiuto?*

GP: Sì, certo.

BS: Il vuoto e il carattere frammentario (o provvisorio) sono elementi ricorrenti nei suoi lavori oltre che aspetti costitutivi della dimensione teatrale. In altre parole, possiamo dire che le sue scenografie si fondano su una delle premesse stesse del teatro. Emblematiche in questo senso mi sembrano le scene realizzate per La Mandragola (1983), costituite da un disegno e da frammenti di colonne in gesso che evocano un tempio diroccato e inscrivono un grande vuoto centrale.

Tornando ai parallelismi tra le creazioni artistiche e quelle teatrali, si nota come negli anni Ottanta gli elementi formali e gli stilemi che caratterizzano le une e le altre si intersecano e si sovrappongono fino a confondersi gli uni negli altri. Colonne in gesso, tracciati lineari e deflagrazioni di immagini compaiono tanto nelle opere plastiche quanto nelle scenografie teatrali (penso in particolare, oltre a La Mandragola, a Rosenfest, Fragment XXX, 1984 e Pentesilea, 1986). La costante attualizzazione del linguaggio, attraverso l'autocitazione, la ripetizione e la moltiplicazione, è una questione centrale del suo linguaggio, oltre che della rappresentazione come tale.

GP: Se in principio le scene erano improntate a una più marcata geometria e a una maggiore sintesi formale, negli anni Ottanta si sono arricchite degli stessi vocaboli e della stessa grammatica che ho adottato nelle mie opere sviluppate in quegli anni. Il tavolo da gioco è lo stesso...

BS: Pensando alla sua passione per De Chirico, le è mai capitato di pensare ai suoi progetti per il teatro o a quelli degli esponenti delle Avanguardie storiche, quali Oskar Schlemmer?

GP: Confesso di essere un pessimo conoscitore delle scenografie di questi autori e di non avere mai avuto l'opportunità di assistere dal vivo alla loro rappresentazione. Per quanto riguarda De Chirico, mi interessa principalmente il personaggio, al di là delle singole opere; conosco poco i suoi lavori per il teatro.

MD: Venendo alle scenografie più recenti, in particolare a quelle per le Valchirie (2005) e per il Parsifal (2007) di Richard Wagner, rappresentate per la regia di Federico Tiezzi al Teatro San Carlo di Napoli, come ha affrontato produzioni così diverse rispetto alle collaborazioni con Quartucci?

GP: Alla casualità delle opportunità che nel tempo mi sono state offerte ho risposto ogni volta con rinnovata curiosità. La varietà dei generi – dal teatro di parola al teatro di prosa, dal balletto all'opera lirica – ha motivato la ricerca di soluzioni diverse, quasi fosse un gioco da ripensare ogni volta da capo, ma sempre nel ruolo di scenografo dilettante. Nel caso delle opere di Wagner, ad esempio, non ho certo voluto mettere in scena le Valchirie o il Parsifal, anche se le coordinate della produzione erano quelle di uno spettacolo "ufficiale". L'impulso e la motivazione sono sempre rimasti quelli di restare al di fuori degli schemi che identificano la scenografia con un dispositivo narrativo al servizio della narrazione e dell'imitazione o addirittura della spettacolarizzazione gratuita.

PAOLINI Giulio, « *Les collaborations théâtrales de Giulio Paolini* », entretien inédit réalisé par Barbara Satre et Maddalena Disch, Turin, le 5 février 2011.

Traduction.

Barbara Satre : Commençons par le début comment se produit l' "entrée en scène" de Giulio Paolini scénographe ?

Giulio Paolini : Ma première scénographie remonte à l'époque où j'étais encore un artiste débutant - j'avais vingt-neuf ans - et je n'imaginais certainement pas débiter aussi en tant que scénographe. L'occasion se présenta quand en 1969 le Teatro Stabile de Turin m'invita à collaborer à la mise en scène du *Bruto II* de Vittorio Alfieri. Si je me souviens bien, il s'agissait d'une production théâtrale destinée non pas à l'affiche officielle de la saison théâtrale, mais plutôt à un programme didactique pour les écoles. Le spectacle réalisé au théâtre Gobetti, avec peu de temps et d'argent, ne rencontra guère de réactions - je crois que peu le virent - mais il constitua pour moi une expérience étonnante. En tant que jeune artiste que j'étais à l'époque, animé par une vive ambition, j'avais relevé le défi en tâchant de sortir des schémas traditionnels et de réaliser un projet insolite.

Maddalena Disch : Aviez-vous déjà une certaine familiarité avec le monde du théâtre ?

GP : Je n'avais jamais nourri d'intérêt particulier pour le théâtre. J'étais un spectateur occasionnel, motivé par une curiosité somme toute assez banale. L'expérience de *Bruto II* fit cependant jaillir le goût d'accomplir d'autres "promenades" dans ce territoire. Peu après se présentèrent de nouvelles opportunités de collaboration avec le théâtre, en particulier avec Carlo Quartucci, un metteur en scène qui s'était fait un nom dans le domaine radiophonique et télévisuel (en particulier avec des oeuvres de Beckett) et qui avait commencé à travailler avec quelques artistes, surtout avec Jannis Kounellis, vers la fin des années soixante.

BS : Quartucci vous connaissait déjà en tant qu'artiste ?

GP : Je crois que oui. Quartucci était actif à Rome où, dans les années soixante, j'avais déjà fait quelques apparitions, parmi lesquelles ma première exposition personnelle à la galerie La Salita (1964). La collaboration avec Quartucci débuta avec un curieux "événement" organisé autour d'un concert à l'Auditorium de la RAI de Turin en janvier 1970. Il ne s'agissait pas de réaliser une scénographie, mais d'"ouvrir" et de "fermer" la soirée consacrée au *Manfred* de Robert Schumann. Alors que le public commençait à entrer en salle et que les musiciens accordaient leurs instruments, un acteur assis en

scène tournait lentement et silencieusement les pages d'un livre posé sur un pupitre lequel mentionnait avec de grands caractères lisibles de la salle les noms des compositeurs qui se sont succédés dans le temps jusqu'à arriver à Schumann. C'est à ce moment que commença le concert. À la fin, quand le public s'apprêtait à sortir de la salle, l'acteur revint de nouveau en scène pour tourner les pages, en passant en revue les noms des compositeurs successifs, dans l'ordre chronologique, à partir de Schumann. Quelques semaines après cette première collaboration, Quartucci m'a invité à créer des scènes pour les épisodes d'une production télévisuelle inspirés de *Don Quichotte* de Cervantes. Le tournage s'est déroulé dans les studios de la RAI de Naples. Il s'agissait d'actions scéniques et de situations en dehors des modèles traditionnels, composées d'improvisations, de silences et d'accessoires les plus divers (certaines scènes ont aussi été tournées à l'extérieur dans la rue). Les scénographies de *Don Quichotte* me valurent ma première reconnaissance en tant que scénographe (Caméra d'Or pour la meilleure scénographie en 1971).

MD : A partir de ce moment se succédèrent de nombreuses collaborations avec le théâtre, d'abord à des intervalles assez réguliers, surtout avec Quartucci. Dans l'ensemble et jusqu'à présent, vous avez participé à vingt-cinq productions théâtrales : comment considérez-vous votre "carrière" de scénographe ?

GP En fait, je me sens un amateur complet plutôt qu'un scénographe avéré... Même aujourd'hui, quand je suis confronté à la "machine" du théâtre - avec sa "machinerie" et ses "machinistes" - je ne peux pas me débarrasser d'un certain sentiment d'embarras et de timidité. Une scène depuis les coulisses est une "cathédrale" fantastique, mais aussi un "enfer"...

MD : ...dans lequel vous vous sentez presque comme un étranger...

GP : Le théâtre, en réalité, je ne sais même pas ce que c'est... Sa vertigineuse complexité me rend mal à l'aise, mais en même temps m'attire ; en d'autres termes, mon manque d'aisance avec le langage technique du théâtre est également une source de curiosité et de fascination, ainsi que de défi.

MD : Quels sont les aspects du théâtre qui vous fascinent le plus ?

GP: La complexité de la mise en scène et en même temps sa "fugacité" Un tableau, un film, un livre, une fois exécutés, restent inchangés et sont disponibles "sur commande", on peut les regarder, les lire, les regarder quand on veut. Une pièce de théâtre, en revanche, ne se répète pas : elle se produit à chaque fois de nouveau devant nos yeux et quand le rideau tombe c'est terminé. L'expérience de l'œuvre est renouvelée à chaque nouvelle mise en scène, elle vit dans l'espace et le temps, sans cesse renouvelés, de sa représentation et de son interprétation.

MD : En ce sens, la dimension théâtrale est comparable à celle d'une exposition, si on entend cette dernière comme un geste de "mise en scène" des œuvres. Dans votre travail, vous avez souvent mis en relief le lieu d'exposition en tant que scène privilégiée du rendez-vous avec l'œuvre d'art.

GP : La dimension de la mise en scène théâtrale est certainement la même que celle de la mise en scène d'un ensemble d'œuvres à l'intérieur du cadre de l'exposition, et c'est précisément cette dimension qui me fascine.

MD : Parmi vos collaborations théâtrales les plus intéressantes se distinguent *Comédie Italienne* (1981) et *Platea* (1982), dans lesquelles votre rôle n'était pas tant celui d'un scénographe mais plutôt celui d'un auteur-metteur en scène.

GP : Les deux projets ne sont pas définis par un scénario prédéterminé, ils n'ont pas de sujet duquel se réclamer. Ils n'ont rien "à déclarer" ni à interpréter. Ce sont des œuvres dans lesquelles a peut-être été atteinte la limite de ce genre de rattachement au travail théâtral. Au fond, je n'ai rien fait d'autre que de mettre en scène ce même devenir d'une chose sous nos yeux, et dont nous parlions plus tôt à propos de la dimension théâtrale : le fait que quelque chose s'annonce à nos sens, à notre regard.

MD : C'est-à-dire ce chemin vers l'œuvre, cette "gravitation autour de l'œuvre" que vous mettez en scène dans votre travail...

GP : Certainement. Dans *Platea* c'est une gravitation autour du théâtre, dans laquelle l'image du rideau devient le corps scénique.

BS : Le terme "corps" me renvoie à un problème sur lequel je voudrais brièvement m'arrêter. Dans vos scènes, comme d'autre part aussi dans vos œuvres, le corps est tenu à distance, c'est une absence plutôt qu'une présence. Dans *Comédie Italienne* et dans *Platea*, par contre, le rideau devient un ample manteau qui enveloppe le corps de Carla Tatò. C'est un des rares moments dans lequel les acteurs sont en relation avec les matériaux scéniques. Est-ce que le rideau-manteau peut être perçu comme une sorte de métaphore du "poids" de la scène ou de l'impossibilité pour l'acteur (entendu aussi comme doublure du spectateur et de l'auteur) de s'identifier à l'artifice du théâtre et d'entrer vraiment en contact avec la représentation ?

GP : Exactement. Dans *Platea* et dans *Comédie Italienne*, je n'interviens pas seulement comme scénographe, mais surtout comme auteur et je me suis exprimé en termes plus explicites sur ma vision du théâtre. Je n'ai pas développé au-delà ce type de recherche, car il me semblait avoir atteint une limite infranchissable. Je ne voulais pas courir le risque d'aborder un type de spectacle semblable à la

performance. La mise en scène du corps et l'action sur le corps, ou faire œuvre de son propre corps, ne m'intéressaient en aucune façon. Les titres mêmes de *Platea* et *Comédie Italienne*, qui se réfèrent à des éléments du théâtre et de son histoire, déclarent ma volonté de rester à l'intérieur de la représentation théâtrale. Dans ces deux projets je n'ai pas fait autre chose que de formuler ma vision personnelle (et peut-être un peu hermétique) de ce que j'entends par théâtre.

MD : *Comédie Italienne* et *Platea* naissent dans le moment où, dans votre recherche artistique, est introduite une dimension plus ouvertement théâtrale, à travers l'emploi d'"objets scéniques" (étoffes, meubles etc.), et de modalités "scénographiques" (fragmentation, déflagration, installations comprenant entièrement la salle). Je pense aux œuvres du début des années quatre-vingts comme *La caduta di Icaro* (1981), *Lo sguardo della Medusa* (1981), *Scene di conversazione* (1982) et *Les fausses confidences* (1983).

GP : Il est toujours question d'amplifier et d'étendre l'image scénique. *La caduta di Icaro* et *Lo sguardo della Medusa* sont des œuvres qui mettent aussi un pied dans le domaine scénographique, mais sans raconter quoi que ce soit. De même *Platea* et *Comédie Italienne* font théâtre, mais sans aucune intention narrative et sans aucune finalité en dehors de celle d'évoquer le contexte de l'œuvre ou du théâtre.

BS : Tout cela me fait penser au "théâtre en dehors du théâtre". Dans les années soixante, s'impose le Nouveau Théâtre, fondé sur l'idée d'une scène anti-scénographique et auquel Quartucci donne des impulsions décisives. Pourtant, les projets que vous avez conçus pour le théâtre ne me semblent pas pouvoir être décrits en termes d'"anti-scénographie", mais plutôt de "méta-scénographie" : il s'agit de souligner le dispositif scénique (pas de l'annuler), pour en révéler les coordonnées.

GP : Certainement. Cependant il n'était, au moins pour moi, pas question d'adopter une position programmatique et radicale. Si je refusais le concept traditionnel de mise en scène - non seulement parce que je n'avais pas les compétences techniques nécessaires, mais aussi et surtout parce que ne m'intéressaient ni le fond de scène classique avec ses perspectives feintes ni l'image comme moyen d'imitation - je n'aspirais pas pour autant à la scène vide ou au radicalisme dramaturgique du "théâtre pauvre". Je ne voulais pas priver la scène de ses accessoires (ou de ses oripeaux, comme on les appelait alors), mais mettre à nu (ou précisément mettre en scène) le dispositif théâtral en tant que tel.

MD : L'enjeu de vos pièces est, en définitive, exactement le même que dans vos œuvres d'art. En tant qu'artiste vous n'êtes jamais sorti dans la rue, mais vous avez explicitement choisi de rester dans les "chambres" de l'art, et en tant que scénographe vous avez préféré faire coïncider la ligne d'horizon avec la limite qui définit l'espace scénique. Depuis votre première expérience au théâtre vous avez implicitement utilisé des éléments propres au contexte théâtral, tels que la succession d'encadrements scéniques dans *Bruto II*.

GP : Tout comme les images de mes tableaux sont déjà inscrites dans l'espace du cadre, de même mes scénographies ne font que mettre en évidence les traces, les suggestions latentes présentes dans le vide de la scène. Dans l'art comme dans le théâtre, mon travail correspond à un dévoilement de la surface du tableau ou de l'espace de la scène. Mon rôle est de lever le rideau sur quelque chose de préexistant ou de latent.

BS : Et aussi sur quelque chose qui ne sera jamais complètement ?

GP: Oui, bien sûr.

BS : Le vide et le fragmentaire (ou le provisoire) sont des éléments récurrents de votre travail aussi bien que les aspects constitutifs de la dimension théâtrale. En d'autres termes, on peut dire que vos scénographies se fondent sur certaines prérogatives du théâtre. Dans ce sens, les scènes réalisées pour *La Mandragola* (1983) me semblent emblématiques, constituées d'un dessin et de fragments de colonnes en plâtre qui évoquent un temple démoli et inscrivent un grand vide central.

Revenant sur les parallèles entre les créations artistiques et les créations théâtrales, on remarque que, dans les années quatre-vingt, les éléments formels et stylistiques qui caractérisent les uns et les autres se croisent et se chevauchent jusqu'à se confondre. Colonnes en plâtre, tracés linéaires et éclatements d'images apparaissent autant dans les œuvres plastiques que dans les scénographies théâtrales (je pense en particulier, au-delà de *La Mandragola*, à *Rosenfest*, *Fragment XXX* (1984) et à *Pentesilea* (1986). L'actualisation constante du langage, à travers l'autocitation, la répétition et la multiplication, est une question majeure de votre travail, tout comme celle de la représentation en tant que telle.

GP Si en principe, dans les années quatre-vingt, les scènes ont été marquées par une plus forte géométrie et par une plus grande synthèse formelle, elles se sont aussi enrichies du même vocabulaire et de la même grammaire que j'ai adoptés ces années-là dans mon travail. La table de jeu est la même ...

BS : Pensant à votre passion pour *De Chirico*, vous est-il jamais arrivé de songer à ses projets pour le théâtre ou à ceux des avant-gardes historiques, comme ceux d'Oskar Schlemmer ?

GP : J'avoue être un mauvais connaisseur des scénographies de ces auteurs et n'avoir jamais eu l'occasion d'assister à leur représentation. En ce qui concerne De Chirico, je suis principalement intéressé par le personnage, au-delà de ses œuvres ; je connais peu son travail pour le théâtre.

MD : *Pour en venir aux scénographies les plus récentes, en particulier aux Valchirie (2005) et à Parsifal (2007) de Richard Wagner, avec la mise en scène de Federico Tiezzi au théâtre San Carlo de Naples, comment avez-vous affronté des productions aussi différentes par rapport aux collaborations avec Quartucci ?*

GP : Au hasard des possibilités qui m'ont été offertes à travers le temps, j'ai répondu à chaque fois avec une curiosité renouvelée. La variété des genres - du théâtre de mots au théâtre de prose, du ballet à l'opéra lyrique - a motivé la recherche de solutions différentes, presque comme un jeu à recommencer à chaque fois, mais toujours dans le rôle de scénographe amateur. Dans le cas des opéras de Wagner, par exemple, je n'ai certainement pas voulu mettre en scène les *Valchirie* ou *Parsifal*, même si les conditions de production étaient celles d'un spectacle "traditionnel". Mon élan et ma motivation sont toujours restés en dehors des schémas qui définissent la scénographie par un dispositif narratif, au service de la narration et de l'imitation ou voire même de la spectacularisation gratuite.