

Punto di fuga

JDS Fabro e Paolini parlano del loro lavoro e delle loro opinioni su un elemento del codice artistico, la prospettiva, scelto per convenzione come oggetto del dibattito.

Vorrei chiedere in che modo secondo Paolini e Fabro la prospettiva si è spostata dalla sua collocazione originaria che, come è giunta alla cultura artistica contemporanea, era accademica. Nel lavoro di Giulio Paolini e di Luciano Fabro, la prospettiva dopo essere stata respinta dalla cultura delle avanguardie storiche, rientra, spostata di ruolo.

In che senso e in che modo, in generale, nel loro lavoro la prospettiva viene riabilitata e in che sede?

GP A proposito della riassunzione della prospettiva nel lavoro più recente, nel nostro in particolare, in effetti si tratta, come dire... di una riaccettazione e quindi di un riuso di questo concetto più che di questo artificio, perché questo riavvicinamento ai termini della prospettiva io l'ho sentito in una funzione più mentale che ottica. Voglio dire, per spiegarmi meglio e magari per fare degli esempi, che la prospettiva come io l'ho usata e la uso spesso, non è un artificio per situare un oggetto dentro il piano della rappresentazione, ma è un qualche accorgimento, appunto, di principio più che di resa funzionale, per spostare il piano stesso della rappresentazione.

A questo punto, o la prospettiva è davvero soltanto un codice di atteggiamento di fronte alla superficie del quadro, e quindi non la si avverte, ma interviene in senso tutto mentale come strumento di allontanamento della cosa rispetto alla superficie su cui appare, oppure per contrasto, e direi al contrario, appare, ma totalmente in sé, e cioè totalmente esibita: come un'impalcatura davanti alla facciata di un edificio che si dimostra e si accampa alla visione. Per cercare di precisare meglio, l'uso della prospettiva non è tanto il suo uso in termini convenzionali, in termini a cui siamo più abituati (cioè una falsa riga che scompare, per invece far apparire, quello che contiene) ma, come ho detto prima, due polarità si pongono per contrasto a questo uso diciamo tradizionale; quello di rendere meno fisico il pia-

no della rappresentazione, di allontanare la scena dal suo sipario, oppure proprio di essere lì come immagine stessa della rappresentazione.

LF Quello che ha detto Giulio credo che renda anche molto riduttivo quello che vorrei dire io, anche perché, oltre tutto, non è che abbia lavorato molto su questo elemento. Essendo poi uno che non ha fatto tanto dei lavori di superficie quanto dei lavori che si percorrono.

In quello che ho fatto, in quello che faccio, non è che si veda la struttura, l'impalcatura della prospettiva o di quelli che possono essere i modi in cui si ordina lo spazio su un piano, ma, se voglio proprio tirarmi in ballo, ho usato degli espedienti prospettici, degli effetti diciamo di percezione spaziale in modo tale che il movimento di questo spazio si rendesse, in un certo senso, funzionale e usabile in modi diversi, tenendo conto appunto di quelle che sono le regole della prospettiva. In una mostra a Rotterdam ho invertito le fughe prospettiche, non per dare un senso di ordine allo spazio, ma quasi usandolo per invogliare lo spettatore ad avvicinarsi a certe cose e a percorrerlo in un certo modo.

Per quello che ricordo, più che altro, ho usato le regole prospettiche come strumento, come forse avrei potuto usare un martello, una tenaglia o un materiale qualsiasi.

JDS Il discorso sulla prospettiva vale solo per la prospettiva oppure anche per le altre tecniche?

Il grosso problema è: che concetto dobbiamo avere delle tecniche tradizionali, classiche o accademiche, ora che il piano degli interessi si è spostato grazie appunto al vostro lavoro?

GP Questa conversazione è specificatamente dedicata alla prospettiva ma credo che quello che abbiamo detto possa anche estendersi per esempio al disegno, al colore, alla materia.

Io penso che ci sia una equivalenza di modi tutti alternativi a quello codificato che toccano l'uso che si riprende a fare di questi materiali, che sono appunto tutti quelli che costituiscono l'armamentario dell'immagine, quindi non soltanto la prospettiva. Adesso non so se ci si possa avventurare a trovare per ciascuno di questi elementi delle versioni esplicative su come si possano riprendere, riutilizzare... comunque mi sembra che ci sia un'equivalenza in questo senso.

IDS Un'equivalenza che però rende ognuno indipendente?

GP Sí, esattamente. Faccio un esempio per essere un po' piú concreto: quando io ho usato il colore non l'ho usato, l'ho esposto, cosí come non uso la prospettiva ma la espongo, la presento, la metto in gioco.

Perché io dico che il colore non l'ho usato, non lo uso?

Perché non l'ho mai adoperato con una intenzione di adeguamento a uno scopo, ma quando ho parlato di colore ho allineato, uno dopo l'altro, ordinatamente, tutti i colori che compongono la scala cromatica.

Del disegno pure abuso, ma non lo uso. Nel senso che il disegno è secondo me disegno quando è un qualche cosa che linearmente delinea una situazione spaziale; quindi si propone come disegno della superficie, non come disegno in quanto esercizio del segno: cioè disegnare in quanto progettare, in quanto visualizzare una gabbia ottica.

E quindi, cosí come per i colori metto in gioco l'intera scala cromatica, anche per il disegno non metto in gioco quel segno o quell'assieme di segni, ma il disegno tutt'uno e cioè la scansione spaziale che grazie a quel tratto di matita mi occorre creare sulla superficie.

Quindi mi sembrano un po' tutti atteggiamenti paralleli, come dicevi tu prima, e tutti allineati secondo una certa sintonia di uso, ma scissi fra loro, non concorrenti, ciascuno da par suo galleggia, per cosí dire, nel suo status di cosa citata.

AZ A che cosa affidate gli elementi di riconoscibilità e di comprensione del lavoro una volta che si è rotta questa impalcatura unitaria che unisce il soggetto e i mezzi di rappresentazione in una unità spazio-temporale. Voi affidate in realtà questo problema di comunicare anche a degli elementi che appartengono magari a dei linguaggi passati, a linguaggi già codificati... per esempio come usate la prospettiva, le colonne, i gessi che sono elementi riconoscibili però inseriti in un contesto che non è quello che avrebbe potuto essere?

GP Io credo che si debba un po' distinguere: se in un lavoro c'è una colonna o c'è una statua o un qualche cosa di ovviamente riconosci-

bile come tale, non è che l'opera, che di questi elementi si vale, intenda proporre quegli elementi che la compongono; l'opera io dico, è l'esatto contrario di questo... è la distanza, il vuoto e quindi la messa in prospettiva di questi oggetti. Voglio dire... se io metto due figure una di fronte all'altra, due statue che si guardano, non voglio porre l'accento su quelle due figure o su quella colonna o che altro... ma quegli elementi materiali mi servono perché attraverso la messa in opera creo una distanza, li rendo percepibili in quanto terminali del campo visivo, non come oggetto significativo in quanto tale.

IDS A questo punto vorrei passare alla seconda fase e cioè ad una osservazione sul lavoro globale di Paolini e il lavoro globale di Fabro che, finalmente, possono essere identificabili attraverso un concetto o tema unitario. Il tema unitario comune ai due è l'impiego cauto o scettico o non rassegnato dei vari strumenti e dell'idea stessa del soggetto della rappresentazione o dell'oggetto del lavoro. Per quanto riguarda il lavoro in assoluto di Paolini, io credo di poter dire, che il lavoro di Paolini affronta il problema dell'arte e problematizza il concetto di arte, coscienza dell'arte.

Invece Fabro sposta il lavoro nella realtà come tale, per esempio nell'ambiente che ha costruito a Rotterdam, la prospettiva era adoperata per organizzare una esperienza reale nello spazio, perché la prospettiva era l'elemento di collegamento di una serie di pareti che sorgevano da terra, su una pianta preorganizzata, con dei cerchi disegnati per terra. Allo stesso modo nell'ultimo lavoro Euclide, esposto alla Triennale, la prospettiva è una condizione per organizzare l'esperienza reale dello spazio.

LF Descrivere il lavoro di Rotterdam è complicato, mentre era molto facile da percorrere, infatti succedeva questo: dato che lo spazio era molto grande, una specie di piazza coperta, e dovevo esporre molte opere, ho costruito la struttura di pareti di carta per dare un po' l'idea di leggerezza, in modo che quando uno entrava, gli sembrava piú piccolo di quello che era... ho cercato di ridurre lo spazio, di rendere piú domestica una situazione che invece aveva un'aria abbastanza monumentale. Tendo sempre a dare la sensazione che l'arte appartiene alla nostra realtà, cioè cerco sempre di dare una veste diciamo prossima alle cose.

Come Giulio diceva, la distanza tra me e la colonna è una distanza... io tendo a dire: «guarda che è piú vicina di quello che sembra».

AZ *Il cubo della Triennale può porsi nella traiettoria dei tuoi ambienti?*

LP *Non lo so, perché è molto difficile parlare di una cosa molto recente... sono io stesso ancora un osservatore e comincerò poi a capire come verrà a prendersi, svilupparsi dal lavoro successivo.*

A me sembra una cosa abbastanza diversa, che non ha tanto a che fare con quelli che chiamavo habitat. Perché vedo proprio che tendo a metterla al di sopra del punto di vista; l'habitat avviene sotto, questo sopra... e tende sempre a sfondare verso l'alto.

IDS *Vorrei chiedere a Paolini di parlare per confronto di un modello prospettico come era per esempio quello del '72, in Nove quadri datati dal 1967 al 1971, visti in prospettiva in cui avevamo una disposizione in prospettiva di quadri in un quadro, e lavori come Parnaso del '79 o anche Il trionfo della rappresentazione dell'83 dove la composizione prospettica include figure mitologiche.*

GP *Partiamo dal primo quadro che hai citato. Questo schema era una soluzione prospettica di una situazione di superfici accostate e doveva essere proprio la messa in prospettiva attraverso un quadro di altri quadri precedenti a quello, come se il quadro comunicasse, non fosse portatore di niente altro che di una realtà precedente ad esso. Il quadro stesso, in fondo, era un testimone muto e silenzioso di una cosa che faceva apparire dietro di sé.*

In questo caso la prospettiva diventa davvero quello che dicevamo nelle prime battute, un artificio mentale cioè una condizione più che di messa in scena, di rivelazione, di qualcosa che era già stato. Invece nei quadri più tardi, cioè quelli dal '79 fino ad oggi, lo stesso discorso, più che riferito a un soggetto che si presume esistente prima di esso, è riferito a un soggetto che è la stessa presenza della tela in questione, la quale per essere "vera" è vista in un cono visuale prospettico da un personaggio che sta fuori di essa. È come se a certificare che quella tela sia davvero lì non bastasse l'autore, o lo spettatore, ma un qualche personaggio mitico, estraneo a me e a voi, che non c'è o che non si configura, ci presentasse un quadro alla parete.