

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 leggio, 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 Penteseilea, 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.