

[Titolo](#) || Letteratura come vizio segreto

[Autore](#) || Valentina Valentini

[Pubblicato](#) || AA. VV., «Biblioteca teatrale», n 74-76, Bulzoni editore, 2005, pag. 64.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Letteratura come vizio segreto. Intervista a Giorgio Barberio Corsetti.

di Valentina Valentini

Quale ruolo ha svolto l'universo letterario all'interno dei tuoi spettacoli?

Il mio lavoro nel teatro è sempre partito dalla consapevolezza che la scena è un mondo espressivo di per sé le cui storie hanno un proprio sviluppo e che, allo stesso tempo, è contraddistinta dall'interferire con altre discipline artistiche.

Infatti, il teatro è capace di mantenere una propria natura, una propria specificità, pur continuando a prendere continuamente da diversi universi paralleli. È praticamente impossibile per il teatro evitare di stabilire una relazione stretta con il cinema, creare un punto di contatto con la letteratura che risulta diverso dalle relazioni che può stabilire con la musica e le arti visive.

Per me, l'universo letterario resta un universo infinito, inesplorato, nel quale cerco di navigare e perdersi più che in ogni altro universo. Mantengo una forte relazione personale con la letteratura e con l'oggetto libro. Non parlo dei libri particolari che puoi trovare in una libreria, ma del libro come assoluto.

La letteratura è una fonte di ispirazione nell'allestimento dei tuoi spettacoli?

Ho una relazione con i libri di tipo irrazionale, quasi da stato di trance e, allo stesso tempo, molto fisica. Li ingoio nel vero senso della parola, li divoro, li mangio; stiro le loro pagine, le giro, mi ci addormento sopra e il giorno dopo scopro che mi lasciano addosso dei lividi. È impossibile impedire loro di mescolarsi al mio lavoro. Allo stesso tempo, sono parte essenziale del panorama che mi circonda. In me c'è un continuo interscambio tra il libro e la vita di tutti i giorni, un continuo passaggio tra i due. D'altra parte, è normale per chiunque investire parte del proprio tempo giornaliero con il libro che si sta leggendo e che si sta reggendo tra le mani. Come la cultura asiatica esprime molto bene, questo conferisce colori e sapori all'esistenza di ognuno di noi. Oltre questa relazione implicita, ci sono tracce esplicite che compaiono durante gli spettacoli: sono soprattutto suggestioni, suggerimenti.

Hai mai lavorato ad uno spettacolo creato appositamente per restituire le atmosfere, i personaggi o i dialoghi di un testo letterario?

L'unica esperienza di questo tipo è stata *La rivolta degli oggetti* (1976), il primo spettacolo che ho fatto con La Gaia Scienza, il gruppo con il quale ho lavorato fino al 1984, anno in cui ci siamo separati. Abbiamo preso il nome del gruppo da un libro di filosofia di Nietzsche e da un film di Godard, *Le gai savoir*. Abbiamo scelto questo nome per la sua densità. Era anche il nome con cui veniva indicata la pratica dei trovatori del Medioevo, oltre ad essere anche quello di un famoso premio di poesia. Il gruppo non aveva comunque nulla a che fare con la filosofia di Nietzsche, più che altro questi erano una serie di riferimenti che funzionavano per lo più come degli echi, delle risonanze.

Lo stesso vale per i rimandi letterari all'interno dei miei lavori.

L'unica volta in cui abbiamo davvero provato a scendere a patti direttamente con la letteratura è stato con *La rivolta degli oggetti*, ma questo accadde solamente durante la fase iniziale del lavoro, perché alla fine non abbiamo allestito lo spettacolo come se fosse la messa in scena del libro.

Il testo funzionava perché in quegli anni (1976) rappresentava il massimo della soggettività. Lo spettacolo aveva anche un altro titolo: *Majakovskij*. La sua soggettività poi è diventata il noi, il noi rivoluzionario, fino al punto da trasformare il lavoro in un vero e proprio spettacolo sulla relazione tra la poesia e la rivoluzione all'interno del quale coesistevano anche altri elementi. Avevamo il cappotto di Majakovskij, il suo cappello, la sua pistola, una stella rossa strappata a pezzi, e alcuni estratti dai suoi testi assieme ad altri scritti appositamente dal gruppo. Anche Chagall era presente, assieme a un violino rotto e ad alcune corde su cui camminare. Un altro titolo che abbiamo preso dalla letteratura era *Cronache Marziane* di Ray Bradbury. Dico titolo, perché in realtà non avevamo portato nulla del testo originale all'interno, dello spettacolo (1977) se non, appunto, il titolo. Anche questo era un lavoro che aveva a che fare con la rivoluzione presentata però come una realtà più che come mera ipotesi. Esprimeva bene le dimensioni esistenziali e sociali vissute in Italia in quegli anni. Pensai che *Cronache Marziane* fosse un buon titolo, perché in realtà le cronache che mettemmo in scena non erano tanto marziane quanto, a guardar bene, italiane.

Un altro titolo che abbiamo rubato alla letteratura è stato *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982) che funzionò, perché lo spettacolo aveva a che fare sia con gli insetti che con la natura. L'originale è un testo narrativo di uno scrittore giapponese, Tanizaki Yunikiro, che racconta una storia completamente diversa che non ha niente a che fare con lo spettacolo. Anche qui, avevo scelto un titolo solo perché mi suonava bene. Anche *Cuori strappati* dà il nome a una raccolta di storie che non c'entrano niente con lo spettacolo omonimo: originalmente sono storie gotiche dell'orrore di Montague James. Ho pensato che era un titolo considerevolmente forte che poteva assumere un significato sottilmente ironico in relazione con lo spettacolo.

Oltre che fonte di suggestione e di titoli, la letteratura riveste anche altri ruoli nei tuoi spettacoli?

Ci sono sempre citazioni ed estratti più meno espliciti di origine letteraria nei miei lavori. In alcuni di essi ci trovi Rilke, Baudelaire e altri. Queste citazioni possono comparire nella loro forma originale o in frammenti. Un altro modo di relazionarsi

Titolo || Letteratura come vizio segreto

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || AA. VV., «Biblioteca teatrale», n 74-76, Bulzoni editore, 2005, pag. 64.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

con la letteratura è quello di stabilire delle analogie che possono essere scovate tra i modi di funzionamento della letteratura e quelli del teatro.

Ladri di anime, per esempio, è scritto in forma di poesia. *Diario segreto contraffatto* è composto come se fosse un diario intimo, una forma letteraria molto popolare nel diciottesimo secolo. Si pensi ai diari di Kafka o di Baudelaire. La letteratura entra nei miei spettacoli allo stesso modo della musica e delle arti visive, anche se in maniera completamente diversa.

Nel tuo lavoro di attore e regista, hai mai pensato di allestire uno spettacolo basato su un testo drammatico?

No. L'unica volta che l'ho fatto è stata quest'estate, quando ho messo in scena un testo di Valerio Magrelli chiamato *Perso per perso* per il Festival di Villa Medici. Ma non credo che una cosa del genere possa di nuovo accadere. Preferisco lavorare su una trama teatrale già costruita ma che possa ammettere e contenere sia il dialogo sia il materiale letterario. In questo senso ci sono molti testi all'interno dei miei spettacoli. Nel mio caso si può parlare più propriamente di letteratura o di cinema. Non miro all'assoluta autonomia dello scritto.

Perché il teatro degli anni settanta ha completamente abbandonato il testo drammatico?

Non penso sia stata una forma di reazione, o di rifiuto: credo semplicemente che non interessasse più a nessuno.

Personalmente, sono partito da zero. Mi sono trovato dentro una scuola, l'Accademia d'Arte Drammatica, dove ci insegnavano ad allestire regie basate sui testi. Molto presto ho capito che quel tipo di lavoro non mi interessava minimamente, non aveva alcun senso per me. Ci sono persone che decidono di essere esecutori o interpreti di musica classica e persone che scelgono invece di diventare compositori contemporanei.

Artaud sosteneva che il teatro che nasce dalla messa in scena di un testo scritto è un teatro morto...

Non è solo questo. Quello che da sempre cerco di fare è trovare un mezzo espressivo che possa contenere al suo interno elementi diversi: arti visive, musica, letteratura e l'arte propriamente della scena (che può essere chiamata teatro) e che in qualche modo è espressione della contemporaneità. Se qualcuno volesse chiamarlo in un altro modo, per me andrebbe bene lo stesso.

Penso a una contemporaneità che parla un milione di lingue e della quale posso percepire solo una piccola parte che traduco in scena. Non nego che questo obiettivo possa essere raggiunto anche attraverso la letteratura di un testo drammatico. Semplicemente, non è quello che faccio. Ho sempre parlato di una "drammaturgia degli oggetti di scena" invece che di parole e di significati. Questo è un punto fondamentale. Una drammaturgia di oggetti significa un lavoro composto da nuclei di azione o di elementi scenici che provengono da movimenti, luci, parole, immagini ecc. La drammaturgia viene costruita partendo da tutti gli elementi costituenti il linguaggio teatrale. Il testo non è solo quello verbale. Esistono altri linguaggi attraverso i quali posso esprimere quello che desidero.

Esiste anche un nuovo testo drammatico che trae origine dagli oggetti di scena in particolare, non necessariamente dai personaggi, dalle parole o dai dialoghi. Il teatro può essere scritto in un modo diverso, e cioè direttamente sul palcoscenico. Magari in seguito; si può anche tradurre in parole. Ma perché? Se vuoi esprimere la tua stessa contemporaneità devi praticare un linguaggio che tutti possano capire. La letteratura è un vizio segreto, e particolarmente osceno. Sfortunatamente mi porto appresso questo vizio nel sangue come fosse una malattia dalla quale non riesco a liberarmi. Un libro ti appartiene molto più di quanto possa farlo la televisione o il cinema. Comunque sia, credo sempre di più che la letteratura sia una forma di comunicazione telepatica con i morti e con una universalità che non esiste: un universo di fantasmi. Ed è per questo che mi attrae così tanto. Desidero tornare a stare solo con i miei libri per giorni interi, ma capisco che questa è una disgrazia segreta e personale.

Qual è la funzione delle parole nei tuoi spettacoli? Svolgono un ruolo più rilevante rispetto ad altri linguaggi?

Diciamo innanzitutto che ci sono due modi diversi di avere a che fare con le parole: un punto di vista interiore, cioè il mio, quello dell'autore, e uno esteriore, per esempio quando cerco di guardare oggettivamente a uno spettacolo per capire come sta venendo su.

Il punto di vista interiore deriva da una grande difficoltà, che è data da una forma di afasia personale o di dislessia che è parte del mio essere autore. Riesco a tradurre i miei pensieri con più facilità in immagini e nello spazio che con le parole. Quando guardo da spettatore gli spettacoli che ho realizzato (e questo è sempre un compito arduo), vedo che le parole rappresentano un apice, come se ci fosse un crescendo che alla fine si fonde nelle parole. È sempre un punto estremo, un punto di espressività massima. Ignoro la convenzione per la quale un attore inizia a parlare nel momento in cui entra in scena, e allo stesso tempo voglio che le parole che pronuncia siano straordinarie, devo spingere le situazioni al loro limite in modo che l'attore possa parlare.

Nel tuo lavoro le parole rappresentano un momento speciale?

Sono l'apice di un crescendo. Non sono tra virgolette.

[Titolo](#) || Letteratura come vizio segreto

[Autore](#) || Valentina Valentini

[Pubblicato](#) || AA. VV., «Biblioteca teatrale», n 74-76, Bulzoni editore, 2005, pag. 64.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Quali sono i testi e gli autori che hai utilizzato di più?

Principalmente testi poetici. Nello spettacolo *Luci della città* (1976) c'erano dei versi presi dal *Maltes Laurids Brigge* di Rilke e dalle sue *Duineser Elegien*. In *Cronache Marziane* c'era un po' di Baudelaire. All'inizio della *Rivolta degli oggetti* c'era del materiale di Majakovskij. Usiamo anche materiale narrativo, ma per la maggior parte elementi poetici. A volte scriviamo i testi noi stessi.

Hai mai voluto raccontare una storia in un tuo spettacolo? Se sì, a quali elementi dello spettacolo affidi la narrazione?

Raccontare storie? No. Presentare atmosfere, allora sì, utilizzando molti elementi diversi. A volte la musica introduceva una certa atmosfera, e poi si venivano ad aggiungere tutti gli altri elementi. Direi che il concetto di atmosfera è probabilmente quello che esprime meglio i cambiamenti che sono avvenuti negli ultimi anni. Ovviamente, ogni spettacolo aveva un testo, dato che in qualche modo lo guidava. Se avessimo avuto un "testo dello spettacolo", sarebbe stato un testo, dello spazio nel quale le parole sono scritte con il corpo dell'attore, come una specie di sistema di ideogrammi. Credo che l'obiettivo, dell'attore sia quello di avere intuizioni istantanee, come negli ideogrammi zen. Questi sono segni che non solo ci dicono qualcosa ma trasmettono significato. Sono capaci di significare anche attraverso l'eleganza del loro disegno.

Negli *Insetti preferiscono le ortiche* (1982); la storia presentava un mondo che brulica di natura, così abbiamo ritagliato un'apertura nel muro esterno dello spazio scenico. C'erano una serie di invenzioni, tutte derivanti da un'idea particolare riguardo la relazione tra il naturale e l'artificiale, cosa che si rapportava all'arte visiva, in particolare all'"arte povera"". Questo spettacolo non solo conteneva questa idea particolare di natura, ma in qualche modo riassumeva la fine di un'era, in particolare la fine degli anni settanta, riferendosi sempre alle tematiche esistenziali tipiche della Gaia Scienza. Scrivemmo alcuni dei dialoghi: «Sono caduto. Sento che rimarrò qui per sempre. Non riconosco più me stesso. I miei occhi sembrano due stecchi». In *Cuori strappati* (1983), il testo era costituito dalla partitura dei movimenti dello spazio scenico: le pareti si muovevano, ogni volta componendo uno spazio diverso. Il tema era una sorta di digressione riguardo una città mediterranea, un possibile luogo popolato di personaggi che parlano con un accento ironico. Al contrario *Il ladro di anime* era il primo piano dell'interno di una città ideale con una vista della città presa dall'esterno: le strade, i volti delle persone, i loro sogni, la facciata di un palazzo, il crollo di un'altra facciata, l'interno di una casa, e, alla fine, il crollo della base di quella casa. C'era un'idea di mitologia contemporanea in questa apertura con riferimento finale a De Chirico, Savinio e i metafisici che hanno creato una mitologia contemporanea. L'avanguardia è la nostra storia, diceva lo spettacolo. L'avanguardia storica non è qualcosa di lontano da noi. È la nostra preistoria, il terreno sul quale costruiamo. In *Diario segreto contraffatto* (1986), c'era una storia: il passaggio dalla natura alla città. Era una sorta di approccio, meglio, un'entrata. Per me, è la fine di un viaggio dentro la città. La città, la metropoli, è stato il soggetto principale di questi spettacoli. Penso che la città sia stato il terreno in cui è nata la cultura di questi anni. Questa era la conclusione della nostra ricerca, perché era anche la conclusione del nostro viaggio all'indietro, che conteneva in se stesso l'idea di una fondazione, di una nascita della città che ho scoperto negli anni cinquanta. Non è la fondazione della città, ma è il modo in cui essa appare e si apposta dentro la psiche. È il viaggio della natura verso la città attraverso la consapevolezza della psiche.

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



IL TEATRO DI FINE MILLENNIO

□ Valentina Valentini / *Presentazione* □ Hans-Thies Lehmann / *Segni teatrali del teatro post-drammatico* □ Valentina Valentini / *Alla ricerca delle storie perdute* □ Bonnie Marranca / *Il Wooster Group. Un dizionario di idee* □ Hans-Thies Lehmann / *Quando la collera si coagula in forma... Sull' "estetica del veleno" di Jan Fabre* □ Michael Haerdter / *Il teatro come comunità monastica. Intervista ad Anatolij Vasil'ev* □ Anatolij Smelianskij / *Il teatro russo nell'era post-comunista* □ Valentina Valentini / *La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo* □ Josette Feral / *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh* □ Reza Abdoh / *«Il Valzer Hip Hop di Euridice»* □ Riccardo Fazi, *Big Art Group: il futuro del (non) teatro* / □ Riccardo Fazi / *Il territorio dell' indesiderabile. Intervista a Jemma Nelson del Big Art Group* □ Bonnie Marranca - Valentina Valentini / *L'universale, il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci* □ Daniela Nicolò - Enrico Casagrande / *Sulla necessità dello sguardo: intorno al teatro dei Motus* □ Natale Filice / *Riti e ritmi in Fabbrica di Ascanio Celestini* □ Claudio Dezi / *Paradiso di Giorgio Barberio Corsetti: uno spettacolo fra teatro e circo* □ Desirée Sabatini / *Moni Ovadia: teatro della morte, teatro della vita* □ Maia G. Borelli / *Appunti per un percorso dal corpo artaudiano allo spettacolo digitale*