Titolo || Giorgio Barberio Corsetti
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || «Westuff», settembre-ottobre 1987, Firenze, pag.58.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 3
Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

Giorgio Barberio Corsetti

di *Valentina Valentini*

Qual era il programma poetico ed estetico de La Gaia Scienza?

La Gaia Scienza nasce nel 1975 dalla necessità di affrontare il teatro da un punto di vista diverso da quelle che erano le convenzioni teatrali di allora. Tutto il primo periodo è stato una lunga ricerca in cui si tentava di coniugare gli aspetti più diversi dell'arte. Del resto il teatro è sempre stato il punto d'incontro di tutte le arti; è stato fatto, di volta in volta da pittori, architetti, registi, musicisti. E la zona in cui qualsiasi forma artistica che si basa su una concezione dello spazio o della superficie, ha la possibilità di svolgersi in un tempo, e qualsiasi forma artistica che si basa sul tempo ha la possibilità di aprirsi in uno spazio.

Da quale teatro volevate prendere le distanze?

Si voleva uscire dal concetto di "messa in scena" di un testo o "messa in scena" di un autore così come fece il teatro delle avanguardie degli anni '60 che, anche se bene o male trovava delle soluzioni formali differenti, partiva da qualcosa che stava fuori dalla scena. Quello che invece a noi interessava era un'esplorazione che partisse direttamente dallo spazio scenico.

Che ruolo svolge la letteratura nei tuoi spettacoli?

Il mio lavoro è sempre partito da una consapevolezza: che la scena sia un mondo espressivo a sé, con una sua specificità, anche se si sporca, si contamina con tutte le altre discipline artistiche. Succede con il cinema, con la musica e con le arti visive ed è inevitabile che si crei un rapporto di scambio anche con l'universo letterario. Un universo infinito, in cui, forse più che altrove, riesco a perdermi, a navigare. Personalmente ho un rapporto molto forte con la letteratura e con il libro come oggetto che giace.

La letteratura è quindi fonte di ispirazione nel tuo processo ideativo?

Con i libri ho un rapporto molto fisico. Li ingoio, li fagocito, piego le pagine, li contorco, mi ci addormento sopra e il giorno dopo mi ritrovo i lividi e i segni del libro su cui mi sono addormentato. È inevitabile che essi si mischino al lavoro che faccio ed entrino negli spettacoli: anch'essi sono parte del paesaggio che mi circonda. D'altro canto è naturale che si investa della propria vita quotidiana il libro che si sta leggendo, e che questo da parte sua colori, come dicono gli orientali, l'esistenza. Comunque negli spettacoli ci sono delle tracce esplicite: prima di tutto delle suggestioni.

Sei mai partito dal desiderio di comunicare le atmosfere, i personaggi, i dialoghi di un romanzo?

La Gaia Scienza, il gruppo con cui lavoravo fino a qualche anno fa, portava il nome di un libro di filosofia di Nietzsche scelto perché era un titolo molto denso, conteneva anche un film di Godard, *Le gai savoir,...* riferimenti che funzionavano come eco, come risonanza. Lo stesso vale per i riferimenti letterari nei miei spettacoli. Solo ne *La rivolta degli oggetti* c'è stato un tentativo esplicito di confrontarsi con la letteratura, ma è servito solo per l'avvio del processo, perché poi lo spettacolo non si è costruito sulla messa in scena del testo omonimo. Questo testo in quegli anni (1976), rappresentava il massimo della soggettività, spinta talmente a fondo che diventava un "noi", che è il "noi" rivoluzionario. Infatti lo spettacolo si è spostato sul rapporto tra poesia e rivoluzione. Di Majakovskij si conservava un cappotto, un cappello, una pistola, una stella rossa in pezzi, alcuni brani del suo testo mischiati con altri scritti dal gruppo. C'era anche Chagall, un violino rotto, delle corde su cui si camminava... Un altro titolo che abbiamo attinto dalla letteratura è stato *Cronache marziane,* preso da un libro di Braedbury. Dico titolo perché di quel testo non c'era nessun'altra traccia nello spettacolo. Così è successo anche per *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982), titolo rubato dalla letteratura giapponese, che funzionava perché lo spettacolo aveva a che fare con gli insetti e con la natura.

E oltre a fornire suggestioni e titoli?

Un altro modo di rapportarmi con la letteratura è a livello di analogie compositive. *Il ladro d'anime,* ad esempio, è composto come una lirica, *Diario segreto contraffatto,* come un "diario intimo".

Hai mai preso in considerazione la possibilità di costruire uno spettacolo a partire da un testo drammatico?

No. L'unica volta è stata quando, per la rassegna di Villa Medici ho messo in scena un testo di Valerio Magrelli, *Perso per perso,* ma non credo che ripeterò questa esperienza. Per me è più concepibile avere un tessuto teatrale già costruito su cui successivamente può entrare uri dialogo e, in qualche modo, un materiale letterario.

Secondo te, è sempre valido il discorso di Artaud, per cui il teatro come messa in scena del testo scritto è un teatro morto, che rinuncia al rapporto con l'attualità?

Titolo || Giorgio Barberio Corsetti
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || «Westuff», settembre-ottobre 1987, Firenze, pag.58.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 3
Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

Ciò che mi sono sforzato di fare è trovare un mezzo espressivo che si svolga sulla scena e che in qualche modo esprima la contemporaneità. Che questo possa avvenire con una drammaturgia di testi scritti non lo metto in dubbio, però ciò non mi appartiene. Il testo non è solo quello verbale, esiste anche un nuovo testo drammaturgico che è fatto di oggetti scenici, non necessariamente di personaggi, di parole, di dialoghi. Si può scrivere teatro direttamente sulla scena. Poi magari tradurlo anche in parole, ma perché proprio in parole? Per esprimere la contemporaneità bisogna praticare un linguaggio che sia quello di tutti. La letteratura è un vizio segreto e abbastanza sconcio. Io ce l'ho nel sangue come malattia, perché il libro è solo tuo e lo possiedi come mai potresti possedere un televisore o uno schermo cinematografico, ma sempre più sento che la letteratura diventa una forma di comunicazione telepatica con un universo di fantasmi. E per questo mi attrae, ma mi rendo conto che è un male personalissimo e segreto.

Torniamo ancora al periodo iniziale, quando La Gaia Scienza allestiva gli spettacoli nello spazio del Beat '72.

Come ho già detto, nei primi spettacoli la nostra ricerca era soprattutto rivolta all'analisi del linguaggio teatrale, fino al massimo dell'esplosione e del diradamento. Da questi lavori molto rarefatti e poco strutturati (un po' come brani di free jazz) si è arrivati, all'inizio degli anni '80, a spettacoli più costruiti, dove c'è un ritmo non solo nella composizione delle parti ma anche nel montaggio finale.

Parlami del percorso che ti ha portato a esplorare lo spazio elettronico e all'incontro con Studio Azzurro.

Secondo me, la ricerca artistica adesso ha una vicinanza e una parentela sempre più forte con quella scientifica. Un rapporto diretto, ma che procede per analogie. E come se il concetto di avanguardia si fosse un po' trasformato in qualcosa che si può chiamare ricerca. Parlando con alcuni scienziati ho scoperto che il loro procedimento non è mai così razionale come si penserebbe, ma procede per intuizioni; c'è come un'intuizione di una/orma che, in un caso, può essere matematica, in un altro biologica... Anche là, quindi, tutto parte da un'intuizione formale. Fin dai tempi de La Gaia Scienza concepisco lo spazio scenico come una parte del sistema nervoso, come ampliamento dello spazio interiore, luogo delle trasformazioni. E il concetto di trasformazione dei materiali è basilare... Non si sa mai se i materiali siano una metafora degli attori o viceversa; c'è come una proprietà transitiva che poi rende fluido lo spettacolo e non blocca i significati. Quando abbiamo iniziato a porre maggiore attenzione alla composizione, a partire dagli anni '80, abbiamo adottato un particolare procedimento di montaggio, fatto di passaggi abbastanza rapidi da un frammento a un altro, dove l'immagine è costruita per blocchi, non è strutturata in frasi. Più analogo al montaggio elettronico, che tende a una compressione della narrazione, a un processo molto più sintetico di quello cinematografico.

Gli ultimi tre spettacoli (Cuori strappati, Il ladro d'anime, Diario segreto contraffatto) *hanno in comune un tema, quello della città come topos dell'immaginario moderno e postmoderno…*

Cuori strappati è l'ultimo spettacolo de La Gaia Scienza*, Ladro d'anime* e *Diario segreto contraffatto,* portano la mia firma. Sono tre spettacoli che hanno come tema centrale lo spazio urbano, visto, interpretato e percepito attraverso rutta la mitologia che questo rema ha prodotto nel linguaggio delle avanguardie storiche. Un discorso che inizia già nell '800 con Baudelaire e soprattutto con Baudelaire riletto da Benjamin, e si prolunga nel '900, con un forte radicamento anche in Italia, con il futurismo e i metafisici... In questi tre spettacoli si cerca di trovare questo spazio immaginario e mitico anche all'interno della cultura italiana, che è sempre stata poco considerata.

Cuori strappati (1983) è una specie di "città possibile". Siamo partiti da una lettura di episodi urbani, reinterpretati e filtrati attraverso una lente visionaria, per cui episodi molto semplici della vita quotidiana venivano trasformati ... Così l'episodio del maniaco che con le chiavi inseguiva delle ragazze, diventava una figura fuggita da un quadro futurista. E così succedeva per tutti gli altri personaggi.

Ne *Il ladro di anime* (1984), lo spazio quotidiano diventava uno spazio mitico. Questo spettacolo, che partiva da una lunga zumata sulla città di mare ideale, per noi corrispondeva ad un viaggio, uno sprofondamento nel regno dei morti, come se tutti i palazzi e le case non fossero altro che un enorme necropoli. Tutta l'allegria e l'estroversione che lo spettacolo si portava dietro era piuttosto un'allegria di spiriti, di fauni, di animali mitologici contemporanei, che non erano soltanto mutazioni genetiche come nei racconti di fantascienza, ma anche una condensazione di elementi mitici completamenti inventati.

Diario segreto contraffatto (1986) entrava molto più nel merito di una esperienza individuale, forse era anche uno spettacolo più narrativo ... la nascita di una città mitica, la sua fondazione, la consapevolezza dello spazio urbano che affiora nella coscienza. Anche questo un viaggio, uno spostamento dalla natura alla città, che piano piano si vede sorgere dai prati della periferia. Questa è la città dei padri, dove c'è una vita sotterranea che si sente pulsare sotto il selciato.

Con Diario segreto contraffatto *si chiude una fase della tua ricerca, quella dello spettacolo costruito, "monumentale". Ora stai esplorando nuovi percorsi?*

A me affascina il teatro come materiale, non come tema. Se penso a una tragedia non penso al tragico come tematica, ma all'utilizzazione della presenza, o dello spazio, o di un tempo unico. Oppure se penso al Seicento, mi interessa molto l'utilizzazione dei macchinari e dei fondali, e allora il fondale diventa un quadro, così come è stato nelle Avanguardie. Il teatro è anche utilizzazione diversa delle convenzioni teatrali, anch'esse diventano materiale mitico e non materiale d'uso, perché

Titolo || Giorgio Barberio Corsetti
Autore || Valentina Valentini
Pubblicato || «Westuff», settembre-ottobre 1987, Firenze, pag.58.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 3
Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

appartengono a una memoria a un magazzino. In questa zona ogni cosa equivale all'altra, da questa si può di volta in volta ripescare, per portar via un po' di mistero, un lato oscuro che lì c'è, un po' di fantasmi che lì giacciono.

Dopo la trilogia sulla metropoli comincerà una nuova fase, dove la composizione dello spettacolo tenderà ad avere un nucleo centrale molto più forte, che in qualche modo condizioni tutto il resto, adotterà un procedimento inverso a quello solito.

BIMESTRALE DI ARTE,MODA E SPETTACOLO/BIMONTHLY MAGAZINE OF ART, FASHION AND MUSIC
WESTUFF
WITH ENGLISH TEXT
ARTE NUOVA D'ITALIA
Kassel Münster
CARLO MOLLINO
Spazio Tempo e Geometria
MODA E VANITÀ
Silhouette in maglia
New York Mood
Donne nel Boudoir
Tessuti da Prato Expo
TEATRO
Remondi e Castrosi
Giorgio Barberio Corsetti
Musica
Yello

Giorgio Barberio Corsetti

di Valentina Valentini

Qual era il programma poetico ed estetico de La Gaia Scienza?

La Gaia Scienza nasce nel 1975 dalla necessità di affrontare il teatro da un punto di vista diverso da quelle che erano le convenzioni teatrali di allora. Tutto il primo periodo è stato una lunga ricerca in cui si tentava di coniugare gli aspetti più diversi dell'arte. Del resto il teatro è sempre stato il punto d'incontro di tutte le arti; è stato fatto, di volta in volta, da pittori, architetti, registi, musicisti. È la zona in cui qualsiasi forma artistica che si basa su una concezione dello spazio o della superficie, ha la possibilità di svolgersi in un tempo, e qualsiasi forma artistica che si basa sul tempo ha la possibilità di aprirsi in uno spazio.

Da quale teatro volevate prendere le distanze?

Si voleva uscire dal concetto di "messa in scena" di un testo, o "messa in scena" di un autore così come fece il teatro delle avanguardie degli anni '60 che, anche se bene o male trovava delle soluzioni formali differenti, partiva da qualcosa che stava fuori dalla scena. Quello che invece a noi interessava era un'esplorazione che partisse direttamente dallo spazio scenico.

Che ruolo svolge la letteratura nei tuoi spettacoli?

Il mio lavoro è sempre partito da una consapevolezza: che la scena sia un mondo espressivo a sé, con una sua specificità, anche se si sporca, si contamina con tutte le altre discipline artistiche. Succede con il cinema, con la musica e con le arti visive ed è inevitabile che si crei un rapporto di scambio anche con l'universo letterario. Un universo infinito, in cui, forse più che altrove, riesco a perdermi, a navigare. Personalmente ho un rapporto molto forte con la letteratura e con il libro come oggetto che giace.

La letteratura è quindi fonte di ispirazione nel tuo processo ideativo?

Con i libri ho un rapporto molto fisico. Li ingoio, li fagocito, piego le pagine, li contorco, mi ci addormento sopra e il giorno dopo mi ritrovo i lividi e i segni del libro su cui mi sono addormentato. È inevitabile che essi si mischino al lavoro che faccio ed entrino negli spettacoli: anch'essi sono parte del paesaggio che mi circonda. D'altro canto è naturale che si investa della propria vita quotidiana il libro che si sta leggendo, e che questo da parte sua colori, come dicono gli orientali, l'esistenza. Comunque negli spettacoli ci sono delle tracce esplicite: prima di tutto delle suggestioni.

Sei mai partito dal desiderio di comunicare le atmosfere, i personaggi, i dialoghi di un romanzo?

La Gaia Scienza, il gruppo con cui lavoravo fino a qualche anno fa, portava il nome di un libro di filosofia di Nietzsche scelto perché era un titolo molto denso, conteneva anche un film di Godard, *Le gai savoir*, ... riferimenti che funzionavano come eco, come risonanza. Lo stesso vale per i riferimenti letterari nei miei spettacoli. Solo ne *La rivolta degli oggetti* c'è stato un tentativo esplicito di confrontarsi con la letteratura, ma è servito solo per l'avvio del processo, perché poi lo spettacolo non si è costruito sulla messa in scena del testo omonimo. Questo testo in quegli anni (1976), rappresentava il massimo della soggettività, spinta talmente a fondo che diventava un "noi", che è il "noi" rivoluzionario. Infatti lo spettacolo si è spostato sul rapporto tra poesia e rivoluzione. Di Majakovskij si conservava un cappotto, un cappello, una pistola, una stella rossa in pezzi, alcuni brani del suo testo mischiati con altri scritti dal gruppo. C'era anche Chagall, un violino rotto, delle corde su cui si camminava ... Un altro titolo che abbiamo attinto dalla letteratura è stato *Cronache marziane*, preso da un libro di Braedbury. Dico titolo perché di quel testo non c'era nessun'altra traccia nello spettacolo. Così è successo anche per *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982), titolo rubato dalla letteratura giapponese, che funzionava perché lo spettacolo aveva a che fare con gli insetti e con la natura.

La camera astratta, di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti.

E oltre a fornire suggestioni e titoli?

Un altro modo di rapportarmi con la letteratura è a livello di analogie compositive. *Il ladro d'anime*, ad esempio, è composto come una lirica, *Diario segreto contraffatto*, come un "diario intimo".

Hai mai preso in considerazione la possibilità di costruire uno spettacolo a partire da un testo drammatico?

No. L'unica volta è stata quando, per la rassegna di Villa Medici ho messo in scena un testo di Valerio Magrelli, *Perso per perso*, ma non credo che ripeterò questa esperienza. Per me è più concepibile avere un tessuto teatrale già costruito su cui successivamente può entrare un dialogo e, in qualche modo, un materiale letterario.

Secondo te, è sempre valido il discorso di Artaud, per cui il teatro come messa in scena del testo scritto è un teatro morto, che rinuncia al rapporto con l'attualità?

Ciò che mi sono sforzato di fare è trovare un mezzo espressivo che si svolga sulla scena e che in qualche modo esprima la contemporaneità. Che questo possa avvenire con una drammaturgia di testi scritti non lo metto in dubbio, però ciò non mi appartiene. Il testo non è solo quello verbale, esiste anche un nuovo testo drammaturgico che è fatto di oggetti scenici, non necessariamente di personaggi, di parole, di dialoghi. Si può scrivere teatro direttamente sulla scena. Poi magari tradurlo anche in parole, ma perché proprio in parole? Per esprimere la contemporaneità bisogna praticare un linguaggio che sia quello di tutti. La letteratura è un vizio segreto e abbastanza sconcio. Io ce l'ho nel sangue come malattia, perché il libro è solo tuo e lo possiedi come mai potresti possedere un televisore o uno schermo cinematografico, ma sempre più sento che la letteratura diventa una forma di comunicazione telepatica con un universo di fantasmi. E per questo mi attrae, ma mi rendo conto che è un male personalissimo e segreto.

Torniamo ancora al periodo iniziale, quando La Gaia Scienza allestiva gli spettacoli nello spazio del Beat '72.

Come ho già detto, nei primi spettacoli la nostra ricerca era soprattutto rivolta all'analisi del linguaggio teatrale, fino al massimo dell'esplosione e del diradamento. Da questi lavori molto rarefatti e poco strutturati (un po' come brani di free jazz) si è arrivati, all'inizio degli anni '80, a spettacoli più costruiti, dove c'è un ritmo non solo nella composizione delle parti ma anche nel montaggio finale.

Parlami del percorso che ti ha portato a esplorare lo spazio elettronico e all'incontro con Studio Azzurro.

Secondo me, la ricerca artistica adesso ha una vicinanza e una parentela sempre più forte con quella scientifica. Un rapporto diretto, ma che procede per analogie. È come se il concetto di avanguardia si fosse un po' trasformato in qualcosa che si può chiamare ricerca. Parlando con alcuni scienziati ho scoperto che il loro procedimento non è mai così razionale come si penserebbe, ma procede per intuizioni; c'è come un'intuizione di una *forma* che, in un caso, può essere matematica, in un altro biologica ... Anche là, quindi, tutto parte da un'intuizione formale.

Fin dai tempi de La Gaia Scienza concepisco lo spazio scenico come una parte del sistema nervoso, come ampliamento dello spazio interiore, luogo delle trasformazioni. E il concetto di trasformazione dei materiali è basilare ... Non si sa mai se i materiali siano una metafora degli attori o viceversa; c'è come una proprietà transitiva che poi rende fluido lo spettacolo e non blocca i significati.

Quando abbiamo iniziato a porre maggiore attenzione alla composizione, a partire dagli anni '80, abbiamo adottato un particolare procedimento di montaggio, fatto di passaggi abbastanza rapidi da un frammento a un altro, dove l'immagine è costruita per blocchi, non è strutturata in frasi. Più analogo al montaggio elettronico, che tende a una compressione della narrazione, a un processo molto più sintetico di quello cinematografico.

Gli ultimi tre spettacoli (Cuori strappati, Il ladro d'anime, Diario segreto contraffatto) *hanno in comune un tema, quello della città come topos dell'immaginario moderno e postmoderno ...*

Cuori strappati è l'ultimo spettacolo de La Gaia Scienza, *Ladro d'anime* e *Diario segreto contraffatto*, portano la mia firma. Sono tre spettacoli che hanno come tema centrale lo spazio urbano, visto, interpretato e percepito attraverso tutta la mitologia che questo tema ha prodotto nel linguaggio delle avanguardie storiche. Un discorso che inizia già nell'800 con Baudelaire e soprattutto con Baudelaire riletto da Benjamin, e si prolunga nel '900, con un forte radicamento anche in Italia, con il futurismo e i metafisici ... In questi tre spettacoli si cerca di trovare questo spazio immaginario e mitico anche all'interno della cultura italiana, che è sempre stata poco considerata.

Cuori strappati (1983) è una specie di "città possibile". Siamo partiti da una lettura di episodi urbani, reinterpretati e filtrati attraverso una lente visionaria, per cui episodi molto semplici della vita quotidiana venivano trasformati ... Così l'episodio del maniaco che con le chiavi inseguiva delle ragazze, diventava una figura fuggita da un quadro futurista. E così succedeva per tutti gli altri personaggi.

Ne *Il ladro di anime* (1984), lo spazio quotidiano diventava uno spazio mitico. Questo spettacolo, che partiva da una lunga zumata sulla città di mare ideale, per noi corrispondeva ad un viaggio, uno sprofondamento nel regno dei morti, come se tutti i palazzi e le case non fossero altro che un enorme necropoli. Tutta l'allegria e l'estroversione che lo spettacolo si portava dietro era piuttosto un'allegria di spiriti, di fauni, di animali mitologici contemporanei, che non erano soltanto mutazioni genetiche come nei racconti di fantascienza, ma anche una condensazione di elementi mitici completamenti inventati.

Diario segreto contraffatto (1986) entrava molto più nel merito di una esperienza individuale, forse era anche uno spettacolo più narrativo ... la nascita di una città mitica, la sua fondazione, la consapevolezza dello spazio urbano che affiora nella coscienza. Anche questo un viaggio, uno spostamento dalla natura alla città, che piano piano si vede sorgere dai prati della peri-

feria. Questa è la città dei padri, dove c'è una vita sotterranea che si sente pulsare sotto il selciato.

Con Diario segreto contraffatto *si chiude una fase della tua ricerca, quella dello spettacolo costruito, "monumentale". Ora stai esplorando nuovi percorsi?*

A me affascina il teatro come materiale, non come tema. Se penso a una tragedia non penso al tragico come tematica, ma all'utilizzazione della presenza, o dello spazio, o di un tempo unico. Oppure se penso al Seicento, mi interessa molto l'utilizzazione dei macchinari e dei fondali, e allora il fondale diventa un quadro, così come è stato nelle Avanguardie. Il teatro è anche utilizzazione diversa delle convenzioni teatrali, anch'esse diventano materiale mitico e non materiale d'uso, perché appartengono a una memoria a un magazzino. In questa zona ogni cosa equivale all'altra, da questa si può di volta in volta ripescare, per portar via un po' di mistero, un lato oscuro che lì c'è, un po' di fantasmi che lì giacciono.

Dopo la trilogia sulla metropoli comincerà una nuova fase, dove la composizione dello spettacolo tenderà ad avere un nucleo centrale molto più forte, che in qualche modo condizioni tutto il resto, adotterà un procedimento inverso a quello solito.

La camera astratta, di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti.

What were the poetic and aesthetic objectives of La Gaia Scienza?

We started La Gaia Scienza in 1975 because we felt the need to tackle the theatre from a new viewpoint, that is in a way that was different from the theatrical conventions of the time. The whole first period was just study and research; we were trying to bring together all the different aspects of the arts. Theatre always has been a meeting place for all the art forms: it's been done by painters, architects, producers and musicians. It's the zone where any form of artistic expression that is based on a concept of space or area can unfold in a framework of time, and any form of artistic expression that is based on a concept of time can unfold in a framework of space.

What type of theatre were you trying to distance yourselves from?

We were trying to get out of the «mise-en-scène» of a script or the «mise-en-scène» of a writer in the same way that the avant-gard theatre of the «Sixties tried to do». At worst, at least they did come up with some original format solutions, starting from something outside of the stage. However, we were more interested in exploring the possibilities of something new originating directly in the stage and its scenery space.

What role does literature play in your productions?

In my work, I have always been aware of the fact that the stage is an expressive world in itself with its own specificity even though it is contaminated by all the other branches of artistic endeavour. This happens with the cinema, with music and all the other visual arts, so it is quite natural that there should be some interplay with the world of literature too. Besides, this is a huge, bottomless sphere and I can manage to lose myself in it perhaps more easily than in some other sphere. In fact, I feel a very strong personal attraction to literature and to books in general.

Therefore the world of literature provides you with a strong source of inspiration in your theatrical work?

My relationship with books is very physical; I devour them, I twist and dog-ear the pages, I fall asleep on a pile of books and wake up in the morning covered in bruises. It's inevitable that they should infiltrate into my work with the theatre: they are part of the landscape that surrounds me. Besides, I think it's natural for the reader to invest a slice of his day-to-day life in the book he is reading, while the book, as the Orientals say, should compensate by colouring his existence. But you're right, definite and explicit traces of my reading show through in my productions for the stage.

Did the longing to communicate with others the atmosphere, the characters, the dialogue of a novel, ever leave you?

La Gaia Scienza, the theatre group I worked with up till a few years ago, bears the name of a philosophical treatise by Nietzsche. We chose this title because it seemed to be packed with significance, dense - there was also a film by Godard called *Le gai savoir* - it was full of echoing reminiscence. The same goes for the literary references in my theatre pieces. It was only in *La rivolta degli oggetti* that I made an explicit comparison to literature but that was only to get things moving because after that the piece wasn't based at all on the book of the same name. At that time (1976), the book represented the height of subjectivity to such a degree that «we» became the «we» of revolutionary fervour. In fact, the theatre piece became more orientated towards a poetical / revolutionary interpretation. All that was left of Majakovskij's original script was an overcoat, a hat, a gun, a fragmented red star and a few excerpts from his script mixed up with other pieces by the group. There was also Chagall and a broken violin ... Another title we borrowed from the world of literature was *Cronache marziane* (Martian Chronicles) taken from a book by Bradbury - I said 'title' because there was no other trace of the book in the theatre piece. the same applies for *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982), a title pinched from Japanese literature and that worked because the play was about insects and nature.

Has literature given you anything else appart from titles and the odd suggestion?

Yes, my relationship with literature also exists from the point of view of compositional analogies. *Il ladro d'anime*, for example, is arranged in lyrical form, and *Diario segreto contraffatto* is like a private diary or journal.

Have you ever considered the possibility of putting together a show on the basis of a dramatic text or script?

No. The only time I tried it was when I staged a show for the Villa Medici review, based on a text by Valerio Magrelli called *Perso per perso*, but I don't think I'll repeat that experience. In my opinion, it's more feasible to have ready-made theatrical 'fabric' and embellish this with dialogue and any literary material you might want to use.

Artaud said that a play that is just the staging of a written text is 'dead theatre' that has sacrificed any claim to a relationship with reality - do you agree with him?

What I have really tried hard to do is to find a mode of expression that takes place on the stage and that somehow expresses the here and now. This can undoubtedly be achieved by basing the drama on written texts but it isn't my style. The script isn't just words: there is also the dramaturgical 'text' made up of all kinds of stage objects, and not necessarily just of the characters, the words and the dialogue. A theatrical work can be written directly on stage. Then it could be translated into words, but why words in particular? In order to express our times, or the here and now, you have to use a language that everyone can understand. Literature is a secret and obscene vice. I have it in my blood like an illness, because the book is yours alone and you possess it in a way that you could never do with a television or a cinema screen; but I am more and more convinced that literature becomes a form of telepathic communication with a universe of phantoms. This is why I am attracted to it but I am aware that it is a very personal and secret malady.

Let's go back to that initial period when La Gaia Scienza organized shows within the space of Beat '72.

As I said, the object of our studies in those first shows was above all the analysis of theatrical language, thinning it out and making it explode to its maximum degree. Progressing from these very rarefied and under-structurized works (that are reminiscent of free jazz arrangements), we came to do more constructed things around the beginning of the, Eighties, where the rhythm wasn't only in the composition of the parts but also in the final montage.

Tell us about how you came to explore the electronic scene and about your meeting with Studio Azzuro.

I believe that artistic studies are cementing a stronger and stronger relationship with scientific studies, perhaps not a direct relationship but certainly an analogous one. It's as if the concept of the avant-garde has gradually been transformed into something that could be described as serious study. Talking with some scientists, I discovered that their way of proceeding is never actually as rational as one might expect as they do tend to use their intuitive powers too. You might intuitively 'see' the outline or the form of what you are striving towards, and this might be mathematical, biological or anything else really. The analogy with art is obvious.

Ever since the times of La Gaia Scienza, my concept of stage space is like a part of the central nervous system, an enlargement of the interior space, a place of transformation. The concept of the transformation of materials is fundamental ... You never know whether the materials are the actors' metaphors or vice versa; it's as if there were a transitive property that makes the play flow without blocking out its significance. when we started giving more attention to composition at the beginning of the, Eighties, we adopted a special procedure for the montage, using quite rapid little passages that took you from one fragment to the next, where the image is constructed in blocks, not structurized in phrases. This is closer to electronic montages that tend to compress the narrative, rather than to the much more synthetic processes of cinema montages.

Your last three shows (Cuori strappati, Il ladro d'anime *and* Diario segreto contraffatto) *have a theme in common, that of the city as 'topos' of modern and postmodern imagination. How is this theme developed?*

Cuori strappati was the last show put on by La Gaia Scienza while *Il ladro d'anime* and *Diario segreto contraffato* were produced by myself. All three shows have the central topic of urban space, seen, interpreted and perceived through all the mythology that this theme has produced in the language of the historical avant-garde movements. This idea had already been thought of in the 1800's by Baudelaire, and especially by Baudelaire as interpreted by Benjamin. It progresses into the 1900's, putting down strong roots in Italy as well, with futurism and the metaphysics ... In these three shows, we were trying to find this imaginary and mythical space, also within the often underestimated and overlooked Italian culture.

Cuori strappati (1983) is a sort of 'possible city'. We started off with a reading of urban episodes, reinterpreted and filtered through a visionary lens so that even very simple episodes of everyday life became transformed ... like the episode of the maniac who followed the girls with his keys, becoming a figure escaped from a futurist painting. The same thing happened with all the other characters.

In *Il ladro di anime* (1984), mundanity became mythological. This play, that started with a long zoom shot of the ideal city by the sea, seemed to us like a journey into the kingdom of the dead, as if all the buildings and houses were just a huge necropolis. All the out-going fun of the show turned out to be the fun of spirits, of contemprary mythological animals that weren't just the genetic mutations of science fiction but also a condensation of totally invented mythical elements.

Diario segreto contraffatto (1986) was much more an individual experience and perhaps it was also a more narrative play ... the birth of a mythical city, its foundation, the true understanding of urban space that gradually floats to the surface. This was also a journey, a move from nature to the city that can be seen bit by bit as it grows up in the fields of the surrounding countryside.

This is the city of the fathers, where you can hear its subterranean life pulsing under the cement and asphalt.

Diario segreto contraffatto *marks the end of a certain stage in your studies, the stage of the constructed, 'monumental' performance. What are you working on now?*

I am absolutely enthralled by the theatre as a material, not as a subject. If I think of a tragedy, I don't think of the tragic as a theme but of the utilization of its presence or its space or of a particular timing. Or when I think of the seventeenth century, I am fascinated by the use of machinery and backdrops, and the backdrop then becomes a picture in itself, the way it was in the avant-garde periods. Theatre also means a different way of utilizing conventional theatrical media which have become, in their turn, rather more mythical material than practical because they belong to the warehouses of memory. In this zone, one thing is the same as another; we can dip into it and come up with something different each time, something obscure that is contained in it, some phantoms that hide there.

After this trilogy on the metropolis, we will be moving into a new phase where the composition of the play will tend to have a much stronger central nucleus that will somehow condition all the rest and will go against the current of what we have been doing up till now. ■