

[Titolo](#) || Due testi equivalenti

[Autore](#) || Valentina Valentini

[Pubblicato](#) || Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Giancarlo Politi editore, Milano, luglio 1989.

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

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Due testi equivalenti

di Valentina Valentini

Il processo di destrutturazione a cui si è sottoposto il teatro nel periodo concettuale, ha operato per cercare le equivalenze fra linguaggio verbale e linguaggi della scena, a partire dal ruolo di intermediario assunto dal dispositivo spaziale, il vero dominatore della drammaturgia sia del testo letterario che dello spettacolo, a partire dagli anni 70.

La ricerca di autonomia del teatro dalla letteratura, in concomitanza con la perdita di specificità del "genere drammatico", si è manifestata, nella concreta pratica teatrale, non tanto come programmatico rifiuto né della parola, né della letteratura - che ha continuato a fornire alla scena, anche se in modo sotterraneo, temi e suggestioni poetiche quanto come istanza di pareggiamento, attraverso l'individuazione di strutture minime comuni fra i diversi linguaggi della scena.

*Acte sans paroles I* aveva stabilito un'equivalenza fra frasi e azioni eliminando il parlato; invece *Selbstbeziehung*

(1968, *Autodiffamazione*) di Peter Handke ha eliminato sia l'attore che le sue azioni per lasciare solo la voce-parola; la cui origine concreta di emissione non è visibile. Handke individua il teatro come il luogo originario della parola, dove il dire si manifesta: l'avvento della voce è un evento e il teatro è il luogo elettivo dove si può sperimentare l'avventura del linguaggio verbale. La destinazione dei "pezzi vocali" è il luogo teatrale perché pongono in essere l'atto originario del linguaggio come oralità, in quanto richiedono un altro che ascolta e non un dialogo. L'opera stabilisce un rapporto extrascenico fra la voce dell'oratore invisibile e colui che si pone in ascolto; oltrepassa la finzione del dialogo fra i personaggi per interpellare direttamente lo spettatore la cui risposta, però non è dato attendere.

La caduta della distanza platea-palcoscenico, che nelle esperienze di teatro ambientale avviene fisicamente, ponendo uno accanto all'altro attore e spettatore, nella drammaturgia letteraria si dà come interlocuzione diretta dello spettatore, che non può celarsi nel buio della sala ad assistere all'evento, ma è chiamato da una Voce invisibile. Il teatro è il luogo del linguaggio, il linguaggio è il mondo, per cui il teatro è il luogo dove si manifesta il mondo, "non nella forma di immagini bensì nella forma delle parole". E che si tratti di un teatro fondato sulla lingua parlata, non su quella letteraria, è esplicitamente dichiarato: dire e ascoltare è un'esperienza originaria rispetto alla quale la scrittura interviene solo per fissare il detto. La frase con cui si chiude l'opera, infatti è: "Sono andato a teatro. Ho sentito questo pezzo. Ho pronunciato questo pezzo. Ho scritto".

*Selbstbeziehung* propone un teatro concettuale e analitico, antispettacolare, che vuole produrre esperienza, in cui le azioni sono atti di parola che portano impresse gli stadi della conoscenza del mondo attraverso il linguaggio, essendo esse stesse verbi di moto, di connessione e modali.

*Autodiffamazione* (1976), lo spettacolo realizzato da Simone Carella al Beat 72, è stato un approccio "simpatico" all'opera di Handke, una "scrittura equivalente". Anche nel caso di Carella, i contenuti personali - le dichiarazioni di trasgressioni che costituiscono la trama dei "pezzi vocali" di Handke - appartengono alla visione del mondo-teatro - dell'autore dello spettacolo. La pratica teatrale di Carella, autore e non regista-mediatore fra il testo e lo spettatore, è volta a costruire dei luoghi dove dar forma alla sua soggettività. Le equivalenze strutturali fra il testo di Handke e lo spettacolo, si ritrovano nell'aver annullato entrambi la divisione scena-platea per investire tutto lo spazio. Lo spettacolo di Carella accadeva sin dall'ingresso del teatro dove si proiettavano immagini del funerale dell'artista Pino Pascali: "Per entrare nel teatro si doveva attraversare il funerale, la morte, per entrare in un luogo che non rappresentava che se stesso, la mia voglia di fare certe cose, e quindi una dichiarazione di intenti" (Carella, 1988). Il velo sul quale si proiettavano i filmati (oltre che del funerale di Pascali, immagini di Majakovskij, del musicista La Monte Young e una seduta di allenamento del danzatore Steve Paxton), impediva l'accesso alla platea, ostruita, mentre due file di sedie per gli spettatori e una sedia vuota, disegnata dalla luce, erano sistemate in uno spazio centrale. Gli attori, ridotti a voci invisibili emesse da amplificatori nel testo di Handke, erano esclusi anche dallo spettacolo di Carella, che giocava sulle luci, la musica, lo spazio e il tempo, elementi manipolabili e componibili molto più duttilmente dell'attore. Lo spettacolo di Carella denunciava la morte del teatro di rappresentazione mimetica con le sue convenzioni, e la sua rinascita come evento spaziale, sonoro, visuale, una dichiarazione di poetica che l'autore porterà avanti nei suoi successivi spettacoli. In *Morte Funesta* (Carella, 1979), il testo di Dario Bellezza, il cui tema era la morte del teatro, veniva riscritto sulle pareti di una stanza della Galleria d'Arte Moderna di Roma, con la tastiera di un calcolatore per le luci in modo che, battendo un tasto, si metteva in azione un fascio luminoso che sagoma va la singola lettera. Non veniva in questo modo restituito il testo (anche se all'inizio i fonemi proiettati erano quelli del testo), perché la velocità di successione delle lettere era tale da vanificare qualsiasi tentativo di lettura da parte dello spettatore. Del testo scritto si scopriva invece la fisicità, la consistenza plastica dei fonemi verbali trasformati in fonemi luminosi, che avvolgevano lo spettatore in una babele di segnali. L'operazione di Carella non consisteva nel mettere in scena un testo scritto, interpretandone il significato, ma nell'inscriverlo fisicamente nel luogo scenico e nel fare di questa iscrizione l'evento stesso. Sia il testo di Peter Handke che lo spettacolo di Simone Carella si offrivano come riflessioni sul teatro, in quanto ciascuno si poneva un'analoga domanda: cos'è il teatro e come può rinascere? Entrambi rispondevano con una personale professione di fede, dichiarando passioni e avversioni: lo scrittore vuole guardare in faccia, non visto il suo lettore, recuperare il rapporto diretto del racconto orale e ritrova tale possibilità nell'evento teatrale, a patto però che sia evento di parola e di ascolto. L'autore dello spettacolo, per ritrovare "l'originarietà" dell'evento, per fare dello spettacolo il luogo dove l'inerte si anima, deve mettere a morte le convenzioni e battere la strada delle equivalenze strutturali, cercare gli elementi minimi comuni fra i diversi linguaggi.

Flash Art  
2003

Dopo il teatro moderno  
*ridefinisce categorie basilari della  
drammaturgia dello spettacolo  
contemporaneo.*

*Analizza i nodi teorici  
significativi intercorsi nel  
passaggio dalla scena teatrale  
degli anni 70 a quella degli anni  
80, come lo spazio e il tempo,  
l'attore e lo spettatore, il testo  
drammatico e lo spettacolo, la  
spazializzazione del tempo. Dalla  
ricognizione emerge un universo  
teatrale nuovo, non più  
manovrabile con l'enciclopedia  
finora usata.*

GIANCARLO POLITI EDITORE

ISBN: 88-7816-021-0  
CL: 118-6021-0  
L. 25.000

9

VALENTINA VALENTINI DOPO IL TEATRO MODERNO GIANCARLO POLITI EDITORE

V A L E N T I N A V A L E N T I N I

*d o p o i l*

T E A T R O  
M O D E R N O

Flash Art  
2003

GIANCARLO POLITI EDITORE