

Titolo | La luce movimento/rumore in De Berardinis Peragallo

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 51-56

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

La luce movimento/rumore in De Berardinis Peragallo

di Giuseppe Bartolucci

I - Questa «faticosa», messinscena dell'«Amleto», è da intendersi ironicamente e intellettualmente al tempo stesso, da un lato valendo il De Berardinis far capire che per disossare l'«Amleto», la fatica è grande nel duplice senso di riduzione personale e di ambizione al rispetto, con un risultato comunque costantemente «faticoso», e mai ottimista genericamente, l'ironia nascendo peraltro dal procedimento stesso della riduzione, di un'assoluta libertà contaminata, e la scelta critica venendo a ridosso di questo procedimento, di cui rispetta l'andamento completamente. Senza ironia in effetti non si riuscirebbe a seguire tranquillamente quel che il De Berardinis e la Peragallo compiono sul testo scespiriano, sia che lo prendano a puro pretesto di movimento sia che lo considerino un canovaccio né bello né brutto, sia infine che «faticosamente», appunto lo scioglano a se stessi, in quel procedimento adottato. E l'intelletto pertanto viene in aiuto alla "faticosa, messinscena in quanto si tratta di un modo critico di rappresentazione, nel vero senso della parola, e cioè di discriminazione di materiale drammaturgico ai fini di un suo collocamento scenico basato su alcune componenti chiaramente evidenziate.

Ironia e intelletto dunque: su un movimento contaminato, dicevamo. E' il movimento in effetti a sostenere il peso, e direi l'efficacia della riduzione, e quindi ad essere promotrice e a stare alla base della «faticosa», messinscena. Un movimento che non è dettato da alcuna regola fissa, né di interpreti, né di scene, né di spazio, né di luci; gli interpreti aggirando lo spazio scenico a disposizione fuori di ogni retaggio drammatico tradizionale, e nemmeno peraltro disponendosi ad avere uno specifico spazio scenico nuovo, dal momento che «faticosamente», vengono aggirandosi su una superficie non chiusa e non predeterminata, ed anzi riuscendo ad espandersi, come si vedrà, su spazi inaspettati e però richiedenti una collocazione nuova; le scene non esistendo tradizionalmente, e non muovendosi su un ricordo anche parziale di questa tradizione, eliminate correttamente da un uso della macchina da presa a più schermi, con un aggiramento dell'azione dettata dalla parola e dai gesti degli interpreti dal di dentro, e cioè da un giuoco di rapporti cinematografici, in cui le immagini, dal punto di origine agli schermi creano uno specifico spazio luminoso.

In questo spazio luminoso hanno posto non soltanto le parole e i gesti degli interpreti teatrali, orizzontalmente in genere, per una specie di fronteggiamento e di difesa, ma anche hanno posto le parole e le immagini cinematografiche, sia dai loro punti di partenza sia lungo il loro distendersi in luce e suono attraverso la sala sino alla loro "fissazione, sugli schermi, con la creazione quindi di uno spazio contaminato e libero, perché è difficile tenerlo fermo ad alcuni punti anche non tradizionali avendo invaso formalmente vari punti della sala e in definitiva la sala stessa di una luce, quella cinematografica, al tempo stesso essendosi creata una specie di difesa teatrale vera e propria, con quella linea interpretativa orizzontale, in cui le parole e i gesti degli attori risiedono non soltanto emblematicamente ma anche e soprattutto fisicamente.

Non volendo per il momento discutere della qualità del gesto e della fonetica degli attori, ciò che bisogna mettere subito in chiaro è questo aggiramento generale dell'azione, su tale contaminazione di immagine cinematografica e di immagine teatrale, in grado di superare ogni riferimento e ogni suggestione del passato, anzitutto per la qualità della luce cinematografica che diventa spazio scenico, in questo caso abbracciando in sé l'area dello spettatore e quella degli attori e determinando il procedimento stesso dell'azione nel suo insieme in tutta la sala; in secondo luogo per la qualità stessa dell'immagine cinematografica e teatrale, ambedue violentemente trascinate fuori dai binari di una moltiplicazione aggiuntiva e coerentemente esposte ad una vivisezione «contemporanea» secondo un artificio degradante, ancora una volta in grado di mescolare ironia e intelletto, con apporti di violenza e immaginazione, di esasperazione e di minimizzazione.

Una volta invero accertata la luce come spazio scenico, ossia quell'aggiramento di luce nella sala, spettatori e attori e macchine da riprese tutt'assieme, ed una volta definito il procedimento scenico, l'artificio, come contaminazione di questa luce in sede sia di immagini e di parole cinematografiche, sia di immagini e di parole teatrali, ecco che la «faticosa», messinscena dell'«Amleto», acquista una sua dimensione, offre un suo tracciato di descrizione di elementi: la luce e quelle altre immagini e quegli altri suoni compenetrandosi e assimilandosi a vicenda. Anzitutto le immagini e le parole cinematografiche. Le une si snodano su una tecnica ripetitiva e sovrappositiva, che mescola nozioni regali e privilegiate ad altre di una «bassa», attualità, per cui tutto ciò che può elevare di un tratto l'attenzione immediatamente è abbassato a semplice riscontro di vita, e l'insieme è di una organizzazione mentale ironica, su cui vengono a depositarsi composizioni ornamentive ed altre di gusto deterioro, di una mescolanza che trae la sua forza e la sua ragione proprio dalla adulterazione complice della immagine nel suo movimento ripetitivo e sovrappositivo; tanto più che le stesse parole cinematografiche, nei loro suoni sia di comunicazione a livello quotidiano sia in quelli di relazione discorsiva a livello letterario, si accompagnano alle immagini, per mezzo dello stesso artificio, e cioè per mezzo di una stessa adulterazione complice, ove rumori e sillabe e parole vere e proprie si alternano e si raggruppano e si «muovono», con una sostanziale unità di fondo ironica e intellettuale che ne costituisce la salvaguardia e ne promuove la rappresentazione.

Del resto anche le immagini e le parole teatrali, agiscono alla stessa maniera drammatica, con una adulterazione di gesti e di suoni che è parimenti distribuita in termini di selezione intellettuale ed in altri di provocazione ironica, alternandosi gesti drammaturgici riconoscibili storicamente ad altri più propriamente applicabili al giorno d'oggi, e tutt'assieme dando luogo ad una iterazione deformante e ad una sovrapposizione immaginativa, di una strumentalità assai produttiva nella misura in cui ai gesti si accompagna, per opposizione o per costrizione o per sollecitazione, una fonetica di squisita frantumazione, cioè

Titolo | La luce movimento/rumore in De Berardinis Peragallo

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 51-56

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

anch'essa costituita da materiali sonori degradati e da altri invece più propriamente affidati alla tragicità, con un risultato ambiguo in quanto aperto, di proporzionalità astratta e mobile al tempo stesso.

Così questa «faticosa», messinscena acquista una «contemporaneità», proprio per l'uso dei singoli elementi di lavoro, oltre che per la «luce», di spazio in cui questi elementi sono disposti. Ci troviamo di fronte in effetti ad un «oggetto», teatrale, ove il riferimento scespiriano è più un dato di fatto che un dato intellettuale, e ove il materiale drammaturgico «classico», è riferito tra parentesi, non tanto cioè come contestazione di se stesso o del modo con cui è stato rappresentato, ma come proiezione di un lavoro da svolgere in sede drammaturgica aperta, senza alcun risparmio di libertà e senza alcuna sollecitazione storicizzante.

E' questa libertà scenica direi che è vissuta sino in fondo, proprio perché fa a meno di qualsiasi riscontro illusorio con quel materiale drammaturgico e co quel che esso rappresenta storicamente proponendone non tanto una soluzione quanto un'apertura. Di qui l'uso assai appropriato di quella «luce» spaziale e di quel reticolato immagine-parola sia in sede cinematografica che in sede teatrale, con l'uso di più schemi per un verso e con l'uso di più forme gestico-fonetiche per l'altro verso; ed è per questa «luce» in movimento che siamo in grado di uscire dallo spettacolo con una sensazione auditivo-visiva estremamente nuova in sé, in quanto non soggiacente alla interpretazione degli attori per quel che dicono e che fanno, e nemmeno alla proliferazione delle immagini-suono cinematografiche nel loro insieme, secondo il procedimento adottato, che sta di risvolto e di richiamo a quell'altro procedimento tipicamente teatrale. Invece lo spettacolo, ed è qui la novità del procedimento, in sede senonaltro teatrale, si avvale di un aggiramento amplissimo se non totale, sotto quella annotazione di «luce» diffusa, e sotto quella specificità di movimento all'interno di una tale «luce» diffusa, per cui lo spettatore è come se fosse immerso in quel movimento e in quella luce, e cioè come se non avesse la possibilità di uscirne, una volta che l'azione sia iniziata, e però meno per tensione intellettuale e più per qualità di osservazione, con una densità prospettica pari alla sua ragione di condizionamento.

A questa stregua la «faticosa» messinscena diventa agilissima: cioè è ricondotta alla sua funzionalità, e strumentalizzata secondo la sua organicità, con un criterio di condotta che è il termine più vivo dell'operazione teatrale in questo caso; la condotta dovendo rendere ragione a se stessa, e fare a meno di riferimenti storici e di complicazioni moralistiche, di adattamenti classicheggianti e di deviazioni intellettualistiche; e nel rendere ragione a se stessa questa condotta dovendo sottostare al movimento e alla luce con una continuità e con una regolarità che sono pari alla deformazione e all'alterazione cui l'uno e l'altra restano debitori. A questo punto si dovrebbe parlare diffusamente della deformazione e dell'alterazione prodotte dagli interpreti, e dire che sia il De Bernardinis che la Peragallo sono in grado di muoversi e di produrre anch'essi «luce» metaforicamente, per la disinvoltura, la rabbia e la spregiudicatezza tutt'assieme con cui tengono testa al materiale drammaturgico stesso e con cui vi si distendono animalescamente e raffinatamente; muovendosi e agendo su una struttura gestica disciolta e forse non troppo perfezionata rispetto all'intendimento, e però su una struttura fonetica invece completamente innovatrice, proprio su un grado di «confusione» urlata, attorno a cui viene creandosi d'istinto una dimensione nondimeno sicura e precisa; la gestualità e la fonetica avvicinandosi quindi in sede di imperfezione e di sperimentazione al tempo stesso, con una resa alle volte entusiasmante ed alle volte di semplice registrazione ed altre ancora di sicura proposizione.

Siamo allora al di fuori di una resa dei classici non più intimidatoria e nemmeno di trascrizione storicizzante, con una assoluta non devozione al significato sia ideologico che morale che estetico di una stessa tradizione innovatrice dello uso di questi classici, e con una indiscussa capacità di promuovere una eccitazione intellettuale e una respirazione artistica sulle quali non sarebbe il caso di insistere se non avessero l'una e l'altra provocato una serie di commenti negativi, all'interno stesso di una scelta di critica non storicizzante. In verità la disillusione che può venire da una simile procedura gestico-fonetica dei due interpreti è semplicemente di ordine strumentale proprio perché non è affidata alle reazioni psicologiche e sentimentali, estetiche o moralistiche, tutt'assieme; ed il giudizio su di essa, dovendo fare a meno di tante approssimazioni appunto di ordine intellettuale, siano ideologiche o etiche è indifferente, è ricondotto a se stesso, cioè allo svolgimento delle componenti della procedura, con un annichilimento della possibilità personale, di gusto e di esibizionismo, di soddisfazione e di permalosità anche, con cui in genere si affronta uno spettacolo da parte di certi critici.

Ed è evidente che qui non importa tanto le loro reazioni quanto la qualità di queste stesse reazioni: queste ultime avendo subito una radicalizzazione negativa nella misura in cui lo spettacolo è radicale per se stesso in senso positivo. Ed abbiamo visto che la sua radicalizzazione non dipende da questo o quel particolare di procedimento ma dal procedimento nella sua interezza, ossia dalla disposizioni della gestualità e della fonetica degli interpreti e dal movimento delle immagini cinematografiche trascritte su vari punti spaziali, con una unitarietà di immagine-movimento comprensiva sia della resa degli interpreti che delle immagini in sé, in un risultato appunto di «luce-movimento», che è la sua caratteristica e la sua essenzialità al tempo stesso, la sua virtualità e la sua natura contemporaneamente.

L'effettualità artistica di questa «luce-movimento» allarga straordinariamente il campo d'indagine scenico, proponendo un allargamento dello spazio scenico in virtù dell'intervento di immagini con un punto di partenza non teatrale, e però nella loro pluralità e nel loro fascio di luce, in grado di creare un movimento teatrale nuovo, in virtù anche di una interpretazione specificatamente teatrale che non tiene conto tanto di suggerimenti «intimidatori» come si è visto e nemmeno di ricostruzioni espansive di provocazioni stilistiche compiute, quanto invece di una frantumazione a se stante e mai accrescitiva, vivendo soprattutto di ripetizione, con alternanza di deformazione e di immaginazione. Ed è proprio una specie di immaginazione

Titolo | La luce movimento/rumore in De Berardinis Peragallo

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 51-56

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

complice a determinare il risultato più vistoso dell'operazione: un'immaginazione che non è più di natura letteraria, di derivazione genettiana o beckettiana che si voglia, proprio perché si avvale di interventi non teatrali, sia come sviluppo di letterarietà in cinematografia, sia come uso di questa cinematografia in senso anch'esso frantumato, senza alcun supporto di comunicazione letteraria con adombramento visivo, con una sperimentazione cioè di immagine al di là del richiamo anche specificamente di sguardo cinematografico, in una zona di ripetizione e di sovrapposizione di quotidiano e di rituale, che sta a ridosso dell'interpretazione teatrale positivamente, come articolazione appunto di un linguaggio complice, in grado di costituirsi quale nuovo «oggetto» teatrale e quale nuovo procedimento scenico, per contaminazione e più ancora per identificazione successiva e sovrappositiva di componenti stilistiche. La «luce-movimento» allora si dispone come un punto di partenza oltre che come un risultato, in quanto essa propone una serie di segni scenici che lasciano sorpreso e soddisfatto lo spettatore, lo circondano e lo mettono in libertà al tempo stesso, in una distensione stilistica e in una coagulazione operativa quali il teatro non aveva adoperato e non aveva rinvenuto sino a questo momento, con una possibilità di espansione e di ricerca tanto più estesa quanto più prodotta all'interno di questa «luce-movimento» come progettazione.

II - Questo straordinario spettacolo, «Sir and Lady Macbeth» di Leo e Perla coltiva l'orrido di proposito, un orrido che è intriso di volgarità poetica se così si può dire, la volgarità divenendo un procedimento e la poesia uscendo dai binari mitici, e non sai se codesto orrido sia il naturale *exploit* di un paio di personaggi di ieri o la proiezione candida di un paio di personaggi di oggi, *l'exploit* cioè di due animali letterari presi dal lato della loro fisicità, la candidezza «nera» di due esseri viventi simili a voi e a noi in una giornata di noia. È l'aver sottratto l'orrido alla letteratura ed alla vita contemporaneamente è un risultato che val la pena di sottolineare subito: poiché qui la letteratura è sottratta vertiginosamente al suo prestigio apparente ed illusorio con una deformazione fonetica costante che ne suddivide e ne strangola gli elementi compositivi tradizionali via via barocchi romantici illuministici, lasciando che di essi venga a galla soltanto qualche innocuo frammento e però per se stesso di altissimo immediato riscontro non tanto con quel che così operando si è perduto della magia della parola scespiriana -bensì soprattutto con quel che di aperto e di intatto e di saporoso materialmente questa parola frammentarizzata conserva e fa esplodere.

E la vita, oh la vita!, ci sembra venire incontro da quel bidet bianchissimo e sgradevole su cui lady Macbeth appare e risiede quasi permanentemente, salvo le volte in cui si sdraia sul tappeto o si appoggia al muro di fondo, e questo bidet in verità non è un oggetto privilegiato che voglia pesantemente testimoniare alcunché, che -so, la presenza di un oggetto degradato, o la consistenza di un materiale di consumo, no, questo bidet è lo strumento di pulizia personale della signora Macbeth, così come può avvenire a ciascuna signora dei nostri giorni, avvolta in un sogno di colpa e le mani imbrattate di sangue, e il corpo che abbisogna di pulizia, per cui la vita, oh la vita, non si può svolgerla che su quella posizione sgraziata, o distesi per terra o appoggiati al muro, ma mai o quasi mai in posizione verticale, umanamente. E però non c'è atteggiamento e non c'è parola di lei che faccia risalire il personaggio a qualcosa di meno sgradevole e di meno violento, dal momento che l'atteggiamento predomina in lei sulla parola, e l'uno è quello che abbiamo descritto di animale quotidiano e l'altra è di una deformazione immaginativa esasperata; così questa vita arriva a noi per quella che è, dirottata dalla illusione di un miglioramento e messa fuori causa dalla comparsa di qualsiasi speranza di mutamento, con quei gesti e con quelle voci che si ripetono nella sgradevolezza, e che danno luogo alla volgarità, come si diceva, non perché siano particolarmente privi di convenienza, ma perché di questa volgarità qui si fa uso metodico, a guisa di procedimento, di artificio.

Ma non è il vomito perpetuo dei due personaggi, il loro riversare anima e sangue dentro il bidet, sia che lui vi si trascini per mimetizzazione più che per vocazione, sia invece che lei vi stia a suo agio e vi si mostri «felice» a costruire quella «volgarità»; come non è la loro animalità fisicizzata al massimo sia nel parlare che nell'incontrarsi, sia nel gestire che nello scambiarsi discorsi. Ed ancora una volta è lei, lady Macbeth a imporre il giuoco dello strazio fonetico o della esasperazione gestica, sir Macbeth vivendo attorno a lei come di riflesso e subendo il suo agire e la sua volontà, con una mimetizzazione tanto più schietta quanto più accettata, il vomito e la animalità non disponendosi nel tessuto drammatico per se stesse come espressioni naturalistiche di comportamento e di reazione, bensì come elementi racchiusi in un prodotto che si propone di utilizzare l'uno e l'altra come materiale scenico, in grado di uniformarsi e di progettarsi armonicamente su alcuni punti di vista stilistici estremamente precisi e materializzati.

Il primo punto di vista è l'uso avvolgente del rumore, qui davvero presentandosi le parole e i suoni, non soltanto in maniera deformata, per un lato su una direzione immaginativa degradata, ossia avviluppantesi per fonemi crudeli e brutali, per l'altro lato distendendosi per cumuli di rumori straziati e astratti come se venissero dalla vita pari pari e semmai travasati elettronicamente con contaminazione culturale efficacissima e dunque questo rumore comprendente suoni e parole a poco a poco si allontana dai centri di emissione e di propulsione, si tratti delle gole dei due attori o dei centri fonici elettrici, ingrandendo e rarefacendosi al tempo stesso sollevandosi e rendendosi nitido, ma su una accentuazione dolorosa invano corretta da una riproduzione alternante di motivi musicali letterari o di consumo. E qui non importa sottolineare tanto la loro contaminazione culturale quanto la loro interdipendenza e la loro contraffazione oggettiva rispetto alla «volgarità», ancora una volta dei suoni e delle parole, in questo caso la «volgarità», appunto rientrando di diritto come procedimento, come artificio, per una valorizzazione della animalità e della violenza di urto di quei suoni e di quelle parole, come rumore che si «espande», a macchia di olio e che si distende per tutto lo spazio, quello dei personaggi e quello degli spettatori, avviluppandoli e comprimendoli all'insegna della «volgarità», intesa naturalmente quest'ultima come qualità di avvolgimento appunto, in grado

Titolo | La luce movimento/rumore in De Berardinis Peragallo

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 51-56

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

di racchiudere architettonicamente lo spazio scenico e di condizionare il movimento; personaggi e spettatori tutti quanti muovendosi dentro il suo «giro auditivo», che è davvero vorticoso e senza tregua, e ossessivo e degradante beneficamente.

Senza questo avvolgimento del rumore in effetti la «volgarità», del comportamento dei due personaggi verrebbe come isolata e rimarrebbe asettica, imprigionata dentro una rete di gesti di per sé non in grado di ampliare il discorso scenico, nel senso proprio di «volgarità», codesti gesti essendo messi in secondo piano, salvo quell'adeguarsi dei due corpi al tappeto e alla parete bianca e al bidet, quasi a chiedere sostegno a quegli oggetti e a quelle parti fisse per la loro consapevolezza di debolezza e atrocità fisica; così le parole e i rumori nella veste complessiva di suoni, si abbarbicano a tale debolezza e a tale atrocità, riempiendo per così dire gli spazi vuoti lasciati dai corpi, nei loro movimenti: si tratti delle debolezze di sir Macbeth baccheggiante su se stesso e sulla propria tosse e sul proprio senso di colpa, si tratti invece della ferocia di lady Macbeth ognora al di sopra delle sue vergogne anche fisicamente, al di sopra dei suoi impulsi, al di sopra della sua sete di male. Una tosse vigliaccamente addossata alla gola e che viene su dalle viscere, un sangue che cola dalle labbra e che però discende diritto dallo stomaco, un vomito insomma che è fatto di tosse e di sangue, con una mescolanza vile di materia e di umori, poiché non bisogna dare adito al mito del dramma che si svolge, sull'ombra scespiriana, e distruggere tutto ciò che può portare sul limite della coscienza e quindi ingannare poeticamente, quel che invece deve essere soltanto e principalmente un fatto materiale, una solidificazione di sentimenti, una resa naturale alla animalità.

Il secondo punto di vista è l'applicazione della luce, su quei rumori e su questi gesti, una volta ammesso il rumore come elemento di avvolgimento, ed una volta dato ai gesti il compito di fossilizzare il sentimento e il privilegio dello stesso comportamento dei personaggi; un'applicazione che si muove su due elementi, ricevendo dai rumori sensibilità e dai corpi oggettività, una luce che è azzurrina, rossa, viola, non perché voglia classificare sentimentalmente quei gesti o assumersi la emotività di quei rumori, ma che è tale anzitutto perché deve essere il rosso del sangue che cola dalla bocca dei due personaggi, è azzurrina per rendere il tono del vomito loro animalesco, ed è viola per correggere il vomito e il sangue in un umore ancora più denso e complicato, senza venire meno a se stesso, come indice di funeralità, di assistenza alla morte. Così la luce di tanto in tanto diventa bianca, accecante per lampi che fan da cesura al movimento, ed essa si riverbera atrocemente sui corpi, e li fa impallidire e rende cadaveri, e poi torna azzurrina, rossa, viola, scambiandosi non il tema, che è appunto quello funebre, ma intonazione, il bianco e gli altri colori elidendosi per stridore e accavallandosi per inimicizia. Dicevamo che la luce subisce il rumore, in quanto quest'ultimo l'avvolge, ma impone se stessa al corpo, e quest'ultimo resiste soltanto a se stesso, oppresso com'è dalla luce e dai rumori sensibilmente; allora l'insieme risulta di una alternanza e di una compositività straordinarie, di una scioltezza e di una figuratività senza pari, per mobilità e per accensione, per sensitività e per conoscenza.

Poiché l'elemento luce, l'elemento rumore, l'elemento corpo, assumono qui, come «segni», di rappresentazione scenica, per se stessi e per il loro configurarsi, per il loro apparire sulla scena e per il loro volgersi in platea, per il loro circondare ed essere circondati, una funzione innovatrice totale, in quanto non li si può prendere e considerare per una delle parti soltanto, ma per tutte le parti degli altri, e poi per ciascuna di loro distintamente, con un risultato di autonomia e di derivazione, preponderante e riflesso di volta in volta, secondo un procedimento che s'innesta in ciascuno di tali segni e si disinnesta di volta in volta con particolare tensione conoscitiva. Qui *conoscitivo* ha la qualità di un delirio scientificamente descritto, materialmente sperimentato, poiché sarebbe erroneo considerare tale delirio come una trascrizione in chiave romantica della tragedia scespiriana, all'ombra baudeleriana, come è stato anche da qualcuno accennato, e in un certo senso predisposto, dai due stessi protagonisti; dal momento che di romantico c'è soltanto l'accezione di delirio, mentre tutto il progetto scenico si allontana da esso descrivendone il comportamento al lume di un'alternanza e di una composizione di «segni». È un delirio che si mangia da se stesso ogni suggestione fantastica per vivere di luci, di rumori, di corpi, e non tanto in un senso positivista di analisi fisica, quanto in un senso immaginario di oggettività animalesca, per cui i corpi, come si è detto, si sciolgono ora in luci, ora sono investiti da rumori, ora offrono se stessi come «buchi», e mai in effetti si manifestano per quel che fanno in «delirio», questo delirio essendo allora tale alternanza di rapporti dei corpi con la luce e con i rumori essenzialmente, ed il suo tracciato è circoscritto dai movimenti di tali «segni», senza uscirne mai, senza debordare, senza venir meno a se stesso criticamente.

D'altronde tale delirio si presenta come una rivolta, all'interno della sua composizione, cioè come uno strumento stilistico in grado di rovesciare una situazione di rapporti scenici tradizionali, ed in questo senso è anzitutto l'esperienza di un'ipotesi di poetica, di lavoro concreto, di sperimentazione schietta. Soltanto infatti un'ipotesi di poetica che punti sulla volgarità come artificio e che riveli «segni», in alternanza e compositività, su una base di lavoro che comporta l'assunzione di gesti, fonetica, movimento, immagine, fuori dell'ordine stabilito e fuori della stessa innovazione, può rovesciare drasticamente la suggestione e la mitizzazione di una tragedia scespiriana.