

Titolo | Amleto, Macbeth, Watt

Autore | Leo De Berardinis e Perla Peragallo

Pubblicato | «Teatro», n. 2, giugno 1969, pp. 54-59, poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Amleto, Macbeth, Watt

di Leo De Berardinis e Perla Peragallo

Amleto non riusciva a stabilire una dialettica con re, Polonia, regina, Ofelia, ecc., perché questi erano morti irreversibili.

E la loro morte non era stata scelta da Amleto, ma era avvenuta per eredità del *time* shakespeariano. Teatralmente questa eredità sifilitica, falsamente dialettica ma di fatto eredità e basta (raggiungibile quindi solo a livello individualistico) mostrava re, Ofelia, ecc., registrati, filmati su tre schermi: era impossibile che ne scattasse fuori una eversione.

Amleto era un «estraneo».

E neanche questa sua estraneità gli apparteneva come scelta, perché decisa dagli stessi morti; e anche il finale, in cui Amleto, unica persona viva in platea, veniva egli pure risucchiato dagli schermi e reso quindi irreversibile, era quasi un premio che gli concedevano i cadaveri, pur essendo nello stesso tempo una sua accusa ai «fotogrammi».

Il tragico consisteva nell'ambiguità dell'essere vivo di Amleto, nella sua estraneità scelta dall'alto. Era un estraneo negativo.

Sir and Lady Macbeth invece partivano dalla coscienza di questo fatto: dai morti senza vivi. E questi morti non erano registrati, fissati su una pellicola cinematografica; il loro stato veniva deciso minuto per minuto (teatro); morivano, prima di tutto, per scelta come risultato di una dialettica e non per scelta decisa dall'alto; non solo: decidevano di morire nel flusso teatrale, e una volta morti avevano la possibilità (anche se ironica) di resuscitare e essere quindi di nuovo liberi (anche se solo di morire).

Re, Polonia, ecc., erano dei morti cinematografici, Macbeth e lady dei morti teatrali; Amleto, in pseudodialettica col registrato, era estraneo kafkianamente, Sir and Lady erano estranei non alienati.

Tutto questo non era la partenza dei due lavori, ma è la collocazione che ci diamo rispetto a essi e al momento in cui venivano «fatti». *Nell'Amleto* si trattava di irreversibili, in *Macbeth* di reversibili. Un registrato in quanto tale sceglie una volta per tutte il suo stato di irreversibilità, un teatro sceglie di esserlo minuto per minuto o di non esserlo.

Insomma teatro è non registrazione, è *storicizzarsi* continuamente.

E se l'altro polo dialettico non è, banalmente, soltanto una delegazione diplomatica della storia (pubblico) ma la storia stessa, possiamo fare teatro anche se murati, purché murati vivi.

A questo punto il rapporto tradizionale con gli spettatori o lo stesso rapporto ma ammodernato trasformisticamente dai Diogene dello spazio scenico e dei cunei in platea, può anche non esserci, e un eventuale incontro con quella delegazione d'è indifferente: può formarsi, non formarsi: non ci riguarda, in quanto non è uno specifico teatrale.

Pure se questo rapporto si crea può accadere ciò che chiamiamo teatro come errore. Ogni scena «valutabile» non può nascere che da una connivenza delinquenziale: chiamando contemporaneità il rapporto dell'individuo con la storia, essendo il pubblico occidentale niente affatto contemporaneo, ogni «cosa» fra di noi può avvenire solo nell'incoscienza storica, quindi in una complicità criminale.

Il teatro come si diceva è dialettica fra due cose presenti per sempre (individuo-storia). Il registrato è possibilità di dialettica fra la storia e un morto. E questa possibilità si concretizza per vampirismo: i fotogrammi o il nastro magnetico, ecc., devono succhiare la vita degli spettatori (che in questo caso sono uno specifico del registrato) per essere reversibili, quindi possibili di dialogo, anche se oggettivamente non scelgono più.

Si arriva al paradosso (per gli altri) che il registrato ha bisogno di pubblico, mentre il teatro può anche farne a meno. Il registrato non può sottrarsi alla storia come simbolo (spettatori) essendo reversibile soggettivamente e non oggettivamente.

Ora, se facciamo diventare i cadaveri di Polonio, re, regina, ecc., estraneità funzionali da estraneità negative (eredità sifilitiche) che erano, cioè se mettiamo il pubblico nella condizione di meritarsi storicamente la loro reversibilità, siamo a Watt.

Che si pone come indecifrabile, come estraneo presente positivo, possibilità impossibile, diverso fino in fondo, esseri che non ci apparterranno mai, chiusura definitiva, registrazione fino alle estreme conseguenze.

E non è rimpiazzare un codice già usato con uno da usare e così via: non ci sono più segni. C'è solo una presenza estranea indecifrabile (non in un senso neobarocco poiché non è nascosta da niente, né attende di essere svelata, per il semplice fatto che non è svelabile: morti che pesano).

È una presa di funzione del concetto di estraneità, con l'abbandono di qualsiasi codice.

A questo punto parlare di tecnica come specifico cinematografico è quanto meno cretino, anche perché quello che stiamo facendo non è un film, ma un registrato. E ogni discorso sui rapporti che intercorrono o possono intercorrere fra luce e buio, silenzio e suono, buio e suono o silenzio ecc., immagine di persona di cosa di animale vegetale ecc., vista udito olfatto degli spettatori, è privo di interesse: può valere soltanto come romanzo (di un romanzo); ciò che interessa è che la morte, come interruzione di un flusso teatrale, sia estraneità presente.

Watt vuole partire, perché non possiamo fare altrimenti, dalla eliminazione di qualsiasi residuo volontario di sciacallismo culturale. Eliminazione di qualsiasi citazione che abbia in sé il carattere di nevrosi storica, di alibi, di giustificazione di sé in nome di altri, che comporterebbe il pericolo di un altro tipo di teatro-traduzione (invece di tradurre in termini teatrali il pensiero del «poeta», si finisce per tradurre il proprio pensiero teatrale nell'idea del «poeta»). Ci interessa la misura di un

Titolo | Amleto, Macbeth, Watt

Autore | Leo De Berardinis e Perla Peragallo

Pubblicato | «Teatro», n. 2, giugno 1969, pp. 54-59, poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 3

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

uomo la cui fisicità gli appartenga totalmente come possibilità tecnica.

Tecnica intesa come combinazioni nuove, da decidere teatralmente cioè in sede di spettacolo, di aggregati preesistenti, che non sono altro che il modo di porsi fisico della propria visione del mondo.

Per *Watt*, essendo un registrato, si tratta di bloccare in sede di ripresa o sonorizzazione queste combinazioni per ottenerne la morte da affidare, per una possibile resurrezione, alla responsabilità di noi e degli altri quando saremo spettatori. A tutto ciò è sottinteso il saper pensare teatralmente come risultante di scelte, nevrosi personale e storia.

E questo pensare teatralmente ci interessa se articolato non su semplici individui da prendere emozionalmente e basta in una sorta di teatro di convinzione, né se articolato su un insieme che bene o male è d'accordo (teatro di celebrazione), ma se articolato su di un insieme risultante da uno scontro psichico-storico, quindi individui ben distinti che si muovono storicamente in un insieme totale come simbolo (pubblico) verso cui partiamo programmaticamente in funzione di «altro».

E questo modo di essere del pensiero teatrale ci interessa, così concepito, solo riguardo a *Watt*, che non è teatro.

Pensare teatralmente significa pensare non necessariamente in termini linguistici; anzi, il rifiuto di una cultura come gesto volontario (è logico che può continuare a esistere automaticamente come eredità storica), fa sì che ci sia anche il rifiuto di una lingua, il non codice totale come scelta. Non si tratta di deformare o rispettare una lingua, quanto di ignorarla, come non si tratta di deformare o rispettare una realtà, ma piuttosto di scartarla, in quanto non più dialettica, in nome di un'altra realtà, non surreale, con cui mettersi a confronto.

Si tratta per noi di portare alle estreme conseguenze alcuni risultati già acquisiti nell'*Amleto* e nel *Macbeth*.

Una gola strumento sonoro non deformante una lingua ma strumento (deforme forse) e basta; un occhio non deformante un linguaggio visivo o una realtà visiva, ma occhio (deforme forse) e basta. Paradossalmente se l'occhio di Amleto o la gola di lady Macbeth, che era anche ritmo visivo tramite le pile che la illuminavano, avessero deformato un linguaggio o una realtà, il risultato sarebbe stato di una perfetta armonia storica; e questo senza nessun velo di ironia, anzi con un velo di rimpianto (tanto per essere lacrimosi).

Il sonoro di *Watt*, che alcune volte si organizza in vere e proprie melodie (per quell'eredità storica automatica), completamente «fatto» da noi, in quanto nostra possibilità tecnica assoluta, è il risultato della eliminazione di qualsiasi pericolo di citazione come nevrosi.

Nel *Macbeth* o nell'*Amleto* il sonoro registrato aveva diversi livelli di valore. Ma tutti questi livelli avevano in comune un unico modo di essere teatrali, senza alcun alibi culturale.

Erano cioè stereotipi resuscitati da noi; insomma il vampirismo era a nostre spese e non a spese del pubblico.

Certo Schönberg che nel *Sir and Lady* dava uno spessore acustico per tutta la durata del lavoro, scontrandosi o armonizzandosi con i suoni delle nostre voci, posto come funzione «etica» da rimpiangere; o Bach, una sorta di Eden musicale ironizzato dove nascono aborti, erano usati ben diversamente che il *Carnevale di Rio* o la musica caramellosa di *Mondo cane*; ma come posizione all'interno di un fatto teatrale avevano tutti, come dicevamo, la funzione di vampiri nei confronti di noi stessi. In *Watt*, dove questa funzione sarà nei confronti di un eventuale pubblico, e che parte come autostereotipo, senza nessuna possibilità di teatralizzazione, qualsiasi rapporto simile sarebbe un di più, avrebbe il valore di citazione nevrotica, di cui non abbiamo bisogno.

Per dare il massimo di carica all'interruzione di un fatto teatrale, bisogna che il flusso sia completamente «auto»; deve essere suicidio fino in fondo (con funzione di omicidio) e non metà omicidio e metà suicidio. Noi cioè dobbiamo diventare volontariamente ciò che gli altri hanno fatto di Schönberg o Bach, con in più il concetto di estraneità funzionale. Il registrato come momentaneo rifiuto del pericolo di connivenza non è quindi un nostro fatto occasionale, o una scelta per talento o inclinazione, ma la giusta esasperazione del concetto di teatro come errore, esasperazione che sarà presente anche nel nostro prossimo lavoro teatrale, che cercherà di essere né visibile né invisibile, né muto né sonoro, ecc.: invaluable, con un margine speriamo più alto di non valutabilità che nel *Macbeth* o nell'*Amleto*.

La macchina da presa quindi o il registratore non sono dei mezzi per esprimerci - ma un modo di interrompere, gelare; uno dei tanti modi di uccidere un suono, una luce, o un silenzio. Sono l'articolazione spontanea di un nostro attuale modo di essere, nel senso che ci sentiamo estranei completamente, e essi ci permettono di essere estranei presenti. A questo punto la macchina da presa, il sassofono o il tamburo sono totalmente spogliati di qualsiasi artisticità, non come preartisticità, ma come postumo.

E questo postumo non è l'atonalità di una tonalità, ma è l'ignorare qualsiasi tonalità senza essere quindi né atonali né pretonali.

In che modo allora l'attore, perché è sempre di lui che si parla, si fa riprendere o riprende, registra o si fa registrare? In che modo decide: è questo il momento, è questa l'altezza, il ritmo o il non ritmo?

Mancandogli il prima e il dopo, ponendosi volontariamente per scelta storica (e quindi non irrazionalmente) in una situazione di assoluto, di gelo storico? Se non c'è aggancio né contrapposizione, se non è allievo (rivoluzionario o no) né maestro? E il suo «genio» non ci interessa, né la sua autenticità; e la sua scelta storica di partenza può interessarci, ma per altri motivi. In che modo si autocritica mentre agisce? Crediamo che il concetto di autocritica debba essere totalmente scavalcato, ma non per l'irrazionale, bensì per un nuovo razionale. E cioè: avendo un certo tipo di sistema nervoso, che risponde teatralmente a degli stimoli culturali politici sentimentali ecc, dobbiamo interessarci prima di tutto di un noi politicizzati,

Titolo|| Amleto, Macbeth, Watt

Autore|| Leo De Berardinis e Perla Peragallo

Pubblicato|| «Teatro», n. 2, giugno 1969, pp. 54-59, poi in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960 – 1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 256-262

Diritti|| © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua|| ITA

DOI||

estemamente al fatto teatrale, che scaturirà naturalmente per dialettica. Dobbiamo porci come fatto naturale; e per natura intendiamo quella shakespeariana (*time*).

Il nostro giudizio è prima e aldilà del teatro, che non sarà altro che una escrescenza, un tumore maligno o benigno. E spetta al critico collettivizzare questo tumore, se si tratta di un tumore traumatizzante. E il critico ci socializzerà cancellandoci; dato che non vogliamo lasciare tracce, in quanto teatranti, che non possano essere cancellate subito. Se lasciamo volontariamente delle tracce, film nastro morte, è perché rifiutiamo di fare teatro se non quando ci siano delle possibilità costruite da noi come potere autonomo, di farlo.