

Titolo | L'agonismo delle immagini

Autore | Luca Borgia

Pubblicato | Luca Borgia, *L'evento e l'Ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2006, pp. 187-198

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

L'agonismo delle immagini

di Luca Borgia

Le produzioni di Leo De Berardinis e Perla Peragallo possono essere considerate come emblema del punto di esondazione di una serie di tensioni (politiche, formali, sociali, teoretiche...) presenti in larga misura negli allestimenti degli altri agitatori del panorama teatrale nostrano. I lavori che inaugurano la teatrografia di Leo e Perla, compresi tra gli estremi di un periodo chiamato dai due attori 'teatro come errore' -vale a dire *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare, Sir & Lady Macbeth, Don Chisciotte*, fino al trasferimento a Marigliano - costituiscono la fase della loro ricerca che interessa la storia del nuovo teatro italiano.

Il primo lavoro della coppia è *La Faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*. Questo fu uno degli spettacoli investiti dell'insegna distributiva dell'Associazione Nuovo Teatro di cui anche Leo e Perla fecero parte. L'esordio si dà al 21 aprile 1967, Teatro alla Ringhiera di Roma, ma la *Faticosa messinscena* tocca anche le piazze di Torino (il 27 ottobre dello stesso anno, nella sala dell'Unione Culturale) e Milano (il 7 novembre al Teatro San Marco).

La critica, che ha modo di rilevare le apprezzabili dori tecniche di Perla lasciando in secondo piano la prestazione di Leo, liquida la messinscena targandola come prodotto ancora immaturo. Come avviene spesso, una critica negativa può dimostrarsi, più dell'approvazione incondizionata, utile a rilevare inclinazioni e tendenze stilistiche. Rodolfo Wilcock, dalle pagine di Sipario¹, ci parla di uno spettacolo eterogeneo, gonfiato da *collage* di altri spettacoli. I due attori - che 'abbaiano' al microfono - recitano davanti e dietro tre schermi su cui vengono proiettate immagini divise tra l'inquadratura artistica, la sequenza bassamente pubblicitaria e la ripresa delle loro corse al Ministero, per la richiesta di fondi destinati alla compagnia. Leo e Perla sono ridotti a ombre inconsistenti, il rovescio di personaggi privi di sostanza fisica. Essi trasmutano la propria consistenza di attori in figure sfuocate dai fasci di luce, generati dai proiettori cinematografici. La scena- scena video-sonora si compone dell'amalgama di una sezione audio, in cui Leo e Perla ora 'doppiano' i personaggi da loro interpretati e proiettati sugli schermi; ora si esibiscono gridando, sussurrando e usando il microfono come mezzo di distorsione, deformando i vocaboli attraverso il dialetto e commentando, in senso ironico provocatorio, le stesse battute e situazioni *dell'Amleto*. L'accompagnamento musicale prevede arie tratte dal *Rigoletto* o canzoni di Gianni Morandi, diffuse da nastri magnetici attivati in scena. In contrappunto omogeneo, la sezione audio è amalgamata con una 'colonna' video che da un lato riproduce immagini preregistrate sullo stile del New American Cinema (ad esempio: la proiezione di un provocatorio ingresso alla Casa Bianca, cadenzato su musica di Verdi: *'venite fuori assassini'*). Immagini che si aggirano attorno alla ricostruzione di situazioni drammatiche tratte liberamente *dall'Amleto* shakespeariano, interpretate da Leo e Perla in tutte le parti coinvolte (nell'esordio: il re e la regina di Danimarca appaiono sullo schermo 'corrosi dalla lebbra, stravolti da orribili bubboni e cosparsi di porporina²). Dall'altro lato, la visualità scenica è consumata dall'esibizione dei mezzi tecnologici (microfoni, 'groviglio di fili', registratori e proiettori che ostacolano i movimenti degli attori, interagendo con loro anche in questo modo, condizionandoli *fisicamente*), dall'uso spericolato dei fasci di luce, indirizzati verso il palcoscenico o sul pubblico, e dalla continua sovrapposizione delle immagini filmiche ai corpi di Leo e Perla.

Considerando il luogo che, nelle primitive intenzioni degli attori, avrebbe dovuto ospitare lo spettacolo (un enorme palazzo dell'Eur) e le soluzioni che simile collocazione avrebbe comportato nella resa della conformazione scenica, è probabile che l'idea originaria di Leo e Perla fosse di schiacciare le proprie 'sagome viventi' sotto il peso di enormi immagini prive di voce. Veicolo unicamente di una consistenza *di superficie*, avvolto nella spirale riproduttrice inesauribile di segni luminosi, il valore di tali immagini è tutto inscritto nella meccanica della loro replicazione che le rende *simulacri*, assunti nella loro presenza privata di memoria e nella loro disponibilità tecnica ad essere riprodotti. È più utile, forse, collocare in quest'ottica la penetrante interpretazione, data da Edoardo Fadini, proprio della natura dei referenti, più o meno manifesti, delle immagini-simulacro, risultato delle riprese di Alberto Grifi e Mario Masini, e del montaggio di Leo e Perla, i quali:

hanno saputo riferire le loro immagini contemporaneamente sia alle maschere «primitive» della tragedia, dando loro una fissità che tuttavia porta i segni i evidentissimi della distruzione fisica e morale, sia a quelle attuali della devastazione borghese nelle sue forme più aberranti e ossessive³

L'equilibrio, riconosciuto da Fadini nella *Faticosa messinscena dell'Amleto*, tra ancestrale e contemporaneo, è infine una ricorrenza semantica che il teatro di Leo e Perla lusinga scopertamente. È il caso della tipologia spettacolare, tra estetica e sociologia, attivata al momento dell'arrivo a Marigliano, impegnata nell'interpretazione di fenomeni di possessione 'processionale' o in laboratori di recupero della emarginata mania'. Talvolta questa ricorrenza è dissimulata dai segnali, tra il *pop* e il volgare, del grottesco (come si avrà modo di constatare più avanti, non è infondato il sospetto di poter rinvenire una qualche sinistra forma di ritualità fiancata nelle evoluzioni di Perla attorno al bidè-altare di Lady Macbeth). Ma si tratta, nel

¹ R. Wilcock, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare*, in, Sipario, 6/ 67.

² M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo il teatro*, Editoria & spettacolo, Roma 2002, p. 21.

³ E. Fadini, "L'Amleto" ieri e oggi, l'Unità, Torino, 28/10/67.

Titolo | L'agonismo delle immagini

Autore | Luca Borgia

Pubblicato | Luca Borgia, *L'evento e l'Ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2006, pp. 187-198

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

caso delle immagini succitate, di un equilibrio stabilito all'interno delle cornici che ne delimitano i contenuti. Al di qua, cioè, dell'opzione formale scelta da Leo e Perla, in cui il cinema è sfruttato in qualità di mezzo di proiezione luminosa, di reduplicazione e sovrapposizione di immagini. In breve, la luminosità dell'immagine filmica viene usata come puro veicolo di *espropriazione elettrica* del suo contenuto, per cui la possibilità narrativa in essa implicita viene esaurita dalla funzionalità dell'impulso luminoso.

Gli schermi - teli bianchi - sono tre e di diversa grandezza: uno più grande, su cui vengono proiettate cene di vita dissipata, alto borghese (Ofelia e Laerte in piscina o su un campo da tennis, Polonio che corre in motocicletta); due laterali, più piccoli, su cui si 'denudano', alla ricerca di finanziamenti tra i fondi del ministero, Rosencrantz e Guildenstern. Il tutto filtrato dall'uso creativo degli effetti di 'sovraimpressione, del *ralenti*, del negativo⁴. Lo spazio scenico è consumato in partenza dal film rispettando formalmente il fatto che distruzione e 'degradazione sono, tra i molti altri, due fili conduttori fondamentali di questo lavoro⁵.

Il livello informativo dello spettacolo è orientato alla destrutturazione dell'autorità sedimentata del testo, che viene accolto esclusivamente nelle pieghe collaterali del malessere esistenziale dei protagonisti. È emblematica la soluzione adottata da Perla nella resa della follia di Ofelia, appoggiata all'interpretazione di un passo di *The Brig* di Kenneth Brown, uno dei più celebri spettacoli del Living Theatre, in cui è evidente il riferimento alla condizione vincolante e oppressiva della realtà medio borghese.

La dispersione della scena, così come suggerisce Leo, segue una sua determinazione peculiare. Essa è condotta, non tanto sotto l'aspetto dei contenuti, quanto formalmente, nell'impiego inedito del materiale tecnologico, adottato per rovesciare parafrasi tragiche in senso ironico-umoristico, come

[...] modo di interrompere, gelare; uno dei tanti modi di uccidere un suono, una luce, o un silenzio [...] 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.⁶

La consunzione spaziale come progetto formale non rientra in nessun tipo di estetica del nuovo dunque, nessuna trasgressione di limiti imposti a priori. Piuttosto è mossa *dall'esigenza formale connessa al mezzo cinematografico*, che soprattutto si qualifica in quanto mezzo produttore di luminosità:

[...] 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 [...]⁷

Si instaura una dialettica audiovisiva, tra la nuova risultante luminosa, capace di abbracciare innumerevoli spazi deputati, la resistenza imposta alla scena-luce da collocazioni attoriche 'bidimensionali' (la linea di proscenio) e la radicalizzazione degli spazi d'uso 'non tradizionali' (la platea), anch'essi scardinati dal nuovo dinamismo luminoso, in grado di proiettare lo spettatore nel movimento di 'luce diffusa':

[...] come se fosse immerso [il pubblico] in quel movimento e in quella luce, e cioè come se non avesse la possibilità di uscirne, una volta che l'azione sia iniziata[...]⁸

Se gli attori gestiscono - uniformando ad esse il proprio statuto carnale e istintuale - le componenti tecnologiche (mezzi di riproduzione e prodotti preconfezionati dell'industria audiovisiva) aggirandosi tra microfoni e registratori, azionando un potente *spot* abbagliante o doppiando, senza troppa preoccupazione per il sincronismo, le interpretazioni riflesse di altri personaggi, non possono tuttavia *sottomettere* la funzione dello spettatore al gioco del controllo scenico. Il pubblico, cioè, non è considerato da Leo e Perla il destinatario dello spettacolo, secondo grado nei rapporti di comunicazione. Attori e spettatori sono infatti omologati organicamente al tessuto connettivo, 'aperto' e contaminante, della scena luminosa, della sua comprovata funzionalità a produrre inediti capovolgimenti percettivi:

[...] 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

⁴ M. La Monica, *op. cit.*, p. 20.

⁵ E. Fadini, *op. cit.*

⁶ L. De Berardinis, P. Peragallo, *Amleto, Macbeth, Watt*, in, Teatro, n. 2, Milano, 6/ 69, p. 58.

⁷ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici editore, Roma 1968, p. 51.

⁸ *Ivi.* p. 52.

Titolo | L'agonismo delle immagini

Autore | Luca Borgia

Pubblicato | Luca Borgia, *L'evento e l'Ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2006, pp. 187-198

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 3 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

procedimento, in sede senonaltro [sic] 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 [...]⁹

Il correlato attorico della nullificazione scenografica, sottoposto al dinamismo della 'luce-movimento', si colloca nell'apertura – costretta da un rigore che contempla l'improvvisazione come sopravvivenza e mantenimento del ritmo in scena - di una gestualità stratificata di resa discontinua. Il gesto è compreso tra l'opzione intellettualistica e la provocazione ironica, tra il recupero storico della gestualità di 'maniera' e la dispersione iper-significante del gesto contemporaneo. Tutto questo - nel giudizio di Giuseppe Bartolucci - in un'ottica di adulterazione-contaminazione iterativa e sovrappositiva ai margini della raffinatezza e della brutalità. La medesima stratificazione opera, in sede audiofonica, per accumulo di registri connotati sotto il profilo socioculturale. Precipitati nel contrappunto fonetico, frutto della contaminazione di un materiale degradato, della 'confusione urlata'¹⁰, essi sono identificabili con le tonalità vocali tragiche, melodrammatiche, della tradizione.

Sebbene non troppo attenti alle tecniche recitative dei due attori, i cronisti dell'epoca - almeno i più all' "avanguardia" - riconoscono una recitazione frantumata espressa in urla, sussurri e nella straordinaria mobilità mimica (facciale) di Perla. Siffatta partitura melodico-coreografica risponde, ancora una volta, all'intento di Leo e Perla di non disporre sul piano della violazione del registro comune- fonico, gestico, cinematografico, registico, musicale ... -la riproposizione del classico. Ciò che significherebbe precipitare nella vertigine della trasgressione etica, ideologica, a-storicizzante della tradizione del nuovo. Al contrario, tale rischio è scongiurato per mezzo di una 'resa dei classici non più intimidatoria e nemmeno di trascrizione storicizzante'¹¹, unico risultato perseguito essendo il conseguimento della libertà scenica, affrancata dall'ansia del riscontro con il materiale drammaturgico. L'esibizione dei due attori mira a sciogliere i nodi della diegesi originaria *dell'Amleto*, non affrontando a viso aperto il 'copione' ma trascurandolo. Si stabilisce una relazione di aggiramento con lo sviluppo drammaturgico. Esso assume validità limitatamente alla connotazione attualizzata delle due figure problematiche del dramma. Amleto e Ofelia, unici personaggi 'interpretati' da Leo e Perla, diventano i portavoce di una protesta sociale che coinvolge principalmente lo statuto attoriale, sottoposto ai vincoli della noncuranza, del pressapochismo e della mediocrità. Nel fascio di immagini-luce proiettate come personaggi 'Amleto era un estraneo'¹².

Il resto dell'organico della 'compagnia' che recita questo *Amleto*, come si è visto, è costituito da ombre luminose 'stranianti', dalle immagini in movimento, proiettate sui tre schermi, agite da un doppiaggio estemporaneo ironico, realistico o dissonante. Queste stesse immagini, tecnicamente veicolate dal fascio di 'luce-movimento' - che, come rileva Bartolucci, istituisce l'innovazione percettiva dello spettacolo - problematizzano la 'presenza' scenica dei due attori, asseverando la loro ineluttabile assenza (assenza dalla Storia, dal Teatro...). A ben vedere, Leo e Perla sottopongono le proprie figure, prima alla reduplicazione nei due protagonisti della tragedia *dell'Amleto*. Proseguono poi con la successiva e sovrappositiva rifrazione, sugli schermi, delle stesse icone-personaggio. Esse, ormai private di qualsiasi operatività reale, subiscono la deformazione di una costituzione antologica che le precipita verso il 'non-essere' di una memoria 'corrotta': la memoria culturale storicizzante espressa dagli *attori* e dagli *spettatori* - nei loro ruoli funzionali 'di sala' - ormai decaduta a cenotafio.

In questo senso, i due attori possono parlare di immagini funebri, di icone non proiettate verso gli albori di un tempo mitologizzante, ma sospese sulla contemporaneità, come 'assenze' assetate di 'presenza' (quella degli spettatori, sostengono Leo e Perla, ma anche quella degli attori che prestano voce alla coercizione filmica, suggeriamo noi):

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.¹³

L'insistenza della coppia De Berardini-Peragallo sulla funzione sinistra delle immagini proiettate¹⁴ rivela la matrice originaria della scena-luce, la cui qualità impressiva ha esplicitato d'autorità¹⁵ Giuseppe Bartolucci. Esse, in quanto simulacri che mistificano un'immagine originale¹⁶, riconducono lo spettatore e gli attori verso il gorgo di una proliferazione del differente. Questa reduplicazione sbarra l'accesso ai tentativi di interpretazione dell'immagine in chiave archetipica, essendo

⁹ Ibidem.

¹⁰ Cfr, *ibidem*.

¹¹ Cfr, *ibidem*.

¹² Cfr.L. De Berardinis-P. Peragallo, *op.cit.*, p. 54.

¹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁴ Cfr, *ivi*.

¹⁵ Le supposizioni, riguardo all'impatto percettivo che lo spettacolo esercitò sul pubblico dell'epoca - risultato primo di una ricerca sul *dérèglement* della sintassi teatrale coeva - si ricavano appoggiandosi alle analisi di una personalità tanto attenta e accortamente sensibile alle ipotesi del 'nuovo' teatrale, come quella di Giuseppe Bartolucci.

¹⁶ Il simulacro è costituito su una disparità, su una differenza, interiorizza una dissimilitudine.[...] Se il simulacro ha ancora un modello, questo è un modello dell'Altro da cui discende una somiglianza interiorizzata[...], G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 227.

Titolo | L'agonismo delle immagini

Autore | Luca Borgia

Pubblicato | Luca Borgia, *L'evento e l'Ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2006, pp. 187-198

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 4

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

quest'ultima ormai vincolata all'effetto di una riproduzione ineluttabile di superficie, isolata dalla parentela con qualsivoglia *Eikon* originaria:

Il simulacro non è una copia degradata, esso racchiude una potenza positiva che nega *sia l'originale sia la copia* [...] Risalendo alla superficie, il simulacro fa cadere sotto la potenza del falso (fantasma) il Medesimo e il Simile, il modello e la copia. [...] Instaura il mondo delle distribuzioni nomadi e delle anarchie incoronate. Lunghi dall'essere un nuovo fondamento, *inghiottisce ogni fondamento* [corsivo nostro] [...]¹⁷

Nello scorrere luminoso dei fotogrammi, la proiezione filmica della *Faticosa messinscena dell'Amleto* ci svela la danza frastornante e seduttiva di 'fantasmi' che deprivano l'ontico della sua possibilità di presenza, vincolando lo all'abbacinante rivelazione della sua Assenza.

L'elemento connettivo, riconosciuto da Leo e Perla come principio estetico insostituibile, è il 'ritmo' o meglio la destrezza nell'organizzare uno sviluppo aritmico dello spettacolo, che coordini l'andamento avvolgente delle immagini-luce-movimento. L'unico schema a cui i due attori riferiscono la vorticoso riproduzione delle immagini simulacro, segue le cadenze di un *ritmo* abbarbagliante.

Siamo singolarmente prossimi - nel considerare, del lavoro sull'*Amleto*, la frantumazione sovrappositiva 'caotica' delle immagini e dei suoni, la qualità percettiva prodotta dalla 'luce-movimento', il compiacimento per lo sgradevole violentemente contrastato dal tono 'alto', l'utilizzo, in qualità di principio coordinatore, del ritmo - al roteare di un battito insistente e sincopato. Esso non può non sfiorare alcune suggestioni nietzscheane intorno all'originaria, caotica ebbrezza sensoriale generata dallo scaturire dello spirito dionisiaco nella meccanica estatica della impenetrabile festa ditirambica. Accettando questa affinità, la *weltanschauung* di Leo e Perla si manifesterebbe attraverso un'interpretazione della modernità in chiave di sinergia tra *Cháos* rivelatore di pulsioni violente e *Komos*. Una modernità sprofondata nella rotazione di un eterno ripetibile dionisiaco, garantito dalle caratteristiche del simulacro. La reiterazione ritmata delle qualità che connotano le componenti espressive, assurge a formulazione 'ipnotica' unicamente nel rapporto che intercorre tra le scelte formali selezionate da Leo e Perla e la realtà della fruizione, di cui descrivono nuove traiettorie di stimoli sensoriali e psicoattivi. Un rituale della modernità che non possiede, né aspira ad ottenere, alcun fondamento filologico. Leo e Perla aggirano, in questo modo, il problema delle attribuzioni di etichette e mostrano un'operazione priva di richiami a teorie paternità da stabilirsi, al limite, a posteriori in sede analitica. Ancora Gilles Deleuze, sulla pretesa antologica del simulacro, riprendendo Nietzsche:

[...] dietro ogni caverna, una caverna ancor più profonda - un mondo più vasto, più strano, più ricco al di sopra di una superficie, un abisso sotto ogni fondo, sotto ogni fondazione.¹⁸

Proprio queste essenziali metafore nietzscheane potrebbero siglare, in forma di epigrafe, l'operazione visiva organizzata da Leo e Perla nello sviluppo dell'interazione tra azione teatrale e colonna video.

Il 'vampirismo' delle proiezioni, i personaggi proiettati che sono 'morti irreversibili', si insinua nella scena *dell'Amleto* come contrassegno del movimento turbinoso che risucchia in sé spettatori¹⁹ e attori, questi ultimi in quanto parti integranti del non-essere delle immagini-simulacro. Esso attesta, inoltre, la capacità scenica di Leo e Perla di abbattere la tradizione della 'rappresentazione'. Una rappresentazione che è riproposta interpretativa, anacronistico memoriale ricondotto a 'presenza' che i due attori immolano alle dinamiche performative del 'moderno'²⁰, attratto da un'idea vertiginosa, che si alimenta soltanto a fonti dionisiache esoteriche²¹.

¹⁷ G. Deleuze, *op.cit.*, pp. 230-231.

¹⁸ F. W. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, in G. Deleuze, *op.cit.*, p. 231.

¹⁹ [...] l'osservatore fa parte del simulacro stesso, il quale si trasforma e si deforma con il suo punto di vista [...], G. Deleuze, *op.cit.*, p. 227.

²⁰ Con la potenza del simulacro si definisce la modernità. [...] Spetta alla filosofia [...] di far emergere dalla modernità qualcosa che Nietzsche designava come l'intempestivo, il quale, pur facendo parte della modernità, deve essere ritorto contro di essa [...], G. Deleuze, *op.cit.*, p. 233.

²¹ G. Deleuze, *op.cit.*, p. 232.