

[Titolo](#) || Pirandello chi? Una drammaturgia del buio

[Autore](#) || Cristina Grazioli

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 5

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Pirandello, chi? (1973)

di Memè Perlini

regia di Memè Perlini

interpreti Franco Bullo, Ivan Galì, Johna Mancini, Ornella Minetti, Rossella Or, Franco Piacentini, Edmondo Zanolini

prima rappresentazione Roma, Beat 72, 3 gennaio 1973

ripresa (nuova versione) Roma, Teatro La Piramide, febbraio 1986

interpreti Franco Piacentini, Rossella Or, Lidia Montanari, Alessandro Genesi, Roberto Pagliari, Giuseppe Barbizi

scene Antonello Agliotti

musiche Philip Glass

Pirandello chi? Una drammaturgia del buio

di Cristina Grazioli

1. Al buio: immagine e immaginario

In *Uso modalità, contraddizioni dello spettacolo immagine*¹ Bartolucci, riferendosi al Nuovo teatro italiano dei primi anni Settanta, parla di una ricerca che propone una «visione dello spettacolo per “illuminazioni”»: non si tratta solo di una suggestiva metafora ma di un riferimento alla concreta prassi scenica², ad un utilizzo del mezzo luminoso che sfrutta appieno le possibilità della composizione visiva per frammenti. Potremmo dire che questo avviene ora puntando su di un'analisi decostruttiva (“teatro analitico”), ora caricando la visione configurata dalla luce (o dall'ombra) della potenzialità di un meccanismo che libera immagini nascoste, inconse (un teatro “psico-analitico”).

Potrebbe rivelarsi di qualche utilità anche per la modalità di impiego del fattore luminoso riandare alla distinzione, nata in seno alla stessa definizione di “Teatro immagine”, tra Teatro-immagine e Teatro-immaginario, proposta da Menna nel medesimo contesto critico³.

L'immagine è intesa «non solo come icona ma come struttura globale di comunicazione visiva»⁴, e, scrive lo studioso, «il procedimento muove dall'icona e attinge il livello delle figure»: una dimensione visiva che investe lo spazio, reale e immaginario. Menna prende in considerazione il lavoro di Ricci, quello di Giancarlo Nanni dove legge un'ascendenza dadaista, ma anche l'allestimento di una mostra di Jannis Kounellis che riporta in vita il mito di Orfeo trasformandosi in messa in scena, o «lo spazio dell'arte allestito come un cerimoniale di Vettor Pisani»; cita *Amleto* di Vasilicò e chiude sull'esempio di Memè Perlini, in cui «la luce isola parti di immagini, seziona i corpi, fa emergere dal buio mani, braccia, gambe, come in un repertorio anatomico». L'immagine-frammento punta su di una dimensione visionaria; il dettaglio apre una finestra sulle «strutture psichiche profonde, individuali e collettive, riporta alla luce, liberandole, paure e angosce»⁵.

“Immaginario”, tanto più nel contesto immediatamente post-sessantottino, rivela l'ascendenza di impronta surrealista; e, seppure negli scritti dei primissimi anni Settanta non lo si nomina ancora diffusamente, l'approdo europeo di Bob Wilson (o almeno la sua risonanza dovuta al fatale battesimo “surrealista” di Aragon⁶) deve aver esercitato suggestioni, gettato semi per i percorsi successivi di molti artisti, più o meno dichiaratamente debitori nei confronti del regista statunitense (per il quale il fattore luminoso costituisce sin dai primi spettacoli il fondamento della composizione scenica). Secondo Sinisi la presentazione a Roma di *Deafman Gance* nel 1971 non avrebbe riscosso gran seguito⁷, ma se si guarda a diversi spettacoli nati in quegli anni non si possono negare coincidenze significative. Certamente l'“effetto” Bob Wilson si diffonde da *A letter for Queen Victoria e Performance*, presentato nel 1974; nel 1976 sarà la volta dello storico *Einstein on the beach* (Teatro La Fenice a Venezia): in questa occasione esce il volume curato da Quadri, che raccoglie, oltre a traduzioni di materiali relativi allo spettacolo, anche alcuni interventi degli anni precedenti (a partire dal 1970) apparsi in riviste italiane, a testimoniare la diffusione del suo lavoro.

La dimensione dell'immaginario è strettamente connessa al rapporto che l'elemento della visione, esistente a partire

¹ G. Bartolucci, *Perché e come*, in [G. Bartolucci, F. Menna, (a cura di)], *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, La Nuova Foglio, Macerata 1975, [pp. 9-11 : 9].

² Tanto Perlini che i critici su *Pirandello chi?* utilizzano il termine nei due sensi.

³ G. Bartolucci, *Perché e come*, in [G. Bartolucci, F. Menna, (a cura di)], *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, cit., [pp. 9-11 : 9].

⁴ Ivi, [p. 13].

⁵ F. Menna, *Immagine per sé, immagine per l'altro*, in [G. Bartolucci, F. Menna, (a cura di)], *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, cit., [pp. 13-17 : 17].

⁶ L. Aragon, *Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du Sourd, l'art, la science, la liberté*, in «Les Lettres Françaises», 2-8 juin 1971.

⁷ S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia (1972-1982)*, Edizioni Kappa, Roma 1983, p. 27.

[Titolo](#) | Pirandello chi? Una drammaturgia del buio

[Autore](#) | Cristina Grazioli

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 5

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

dall'oscurità, instaura con il buio.

Nella sua *Ipotesi per una drammaturgia dell'immagine*⁸ Lorenzo Mango osservava alla fine degli anni Ottanta: «Illuminare una scena diventa un problema di costruzione teatrale (finanche ideologico) che sovrasta ogni ragione tecnica. La scelta di una equiparazione dei valori rappresentativi dello spettacolo scolla irrimediabilmente la fonte luminosa dal rapporto fisico con l'attore (la sua vedibilità), da quello mimetico con l'atmosfera (la naturalità) e da quello simbolico con il colore (la "corrispondenza"). La luce si nomina assoluta e sposta il suo raggio d'azione dal luogo al tempo del teatro»⁹. La drammaturgia dell'immagine nasce all'incrocio dell'espressione viva con la sua implicazione immaginaria¹⁰.

Luogo dell'assenza gravida di possibilità, il buio è all'origine della visione; non più «una dimensione celata, il buio si deve vedere, quindi diventa significante. È nel suo grembo che vive l'immaginario teatrale; l'immagine stessa viene colta come perversione del buio, come impossibilità ad una stasi olimpica della coscienza che ha da essere continuamente corrotta dalla materia percepibile»¹¹.

Secondo Sinisi tra 1969 e 1972 si delinea una tendenza che rifonda strutturalmente la rappresentazione «in chiave alogica e antidrammatica secondo un procedimento espansivo» che investe lo spettatore coinvolgendolo empaticamente. L'immagine diviene «supporto dell'immaginario segnando il passaggio tra il regime dell'*œil* e quello del *régard*, per usare una famosa distinzione lacaniana, vale a dire tra una visione di superficie ancorata alla pelle delle cose ed uno sguardo interno che libera i sensi nascosti dietro il volto apparente del reale richiamando alla luce gli strati in ombra del rimosso e del dimenticato, la carica eversiva del negativo»¹².

Proviamo ad applicare questa distinzione anche alla concezione (e percezione) della luce e del buio. Un "buio che si vede" (e che fa vedere) potrebbe corrispondere allo statuto del "régard", di uno sguardo socchiuso sul buio, un buio che è negazione del visibile sul piano percettivo e visione desiderante del nascosto.

Nella distinzione di Lacan¹³ sopra richiamata l'occhio «è assimilato all'ottica "geometrica" di derivazione cartesiana (*Diottrica*) secondo cui il vedere si propaga in linea retta: colui che guarda è fissato ad un unico punto di vista unitario e centrale su cui convergono, come linee rette, le rappresentazioni degli oggetti. Il mondo così osservato è costituito da una realtà stabile, misurabile, ordinata»¹⁴. Lo sguardo è all'origine dell'esperienza «di un taglio, di una frattura, l'affiorare non prevedibile di qualcosa che fa macchia, il profilarsi all'orizzonte di un punto opaco ed enigmatico che spiazza un'idea di visibile nitido e compatto. Essa ha anzi il potere di squarciare l'uniformità del visibile, di rompere quel grumo di immagini che velano il nostro vedere secondo schemi omogenei per avvicinarci ad una posizione in cui si manifesta qualcosa della nostra mancanza, della nostra non completezza, della nostra verità soggettiva»¹⁵.

Questa distinzione nella modalità di rapportarsi al reale tramite differenti tipi di "visione" sembra tallonare i procedimenti di composizione scenica che stiamo considerando. Parcellizzazione, ambiguità, perdita, scarto tra il soggetto e l'Altro sono categorie lacaniane che ben si prestano al contesto di creazione dove la luce e il buio determinano non solo il vedere, ma la "visione".

A livello strutturale il buio è il mezzo che consente di tradurre un principio di costruzione per discontinuità in un esito omogeneo, di conferire alla scena in frammenti una fluidità che si basa su principi diversi da quelli della costruzione narrativa, logico-discorsiva: una fluidità che poggia specificatamente sulla visione.

Artisti diversi per esiti e poetiche compongono l'andamento ritmico sulla base di sequenze alternate buio/luce (si pensi a Vasilicò, a Ricci). Tale orizzonte dell'immaginario originato da una scrittura che costruisce per segni di luce tracciati in un buio che è presenza scenica, si unisce a nostro avviso all'influenza del teatro di Robert Wilson. Ciò è evidente nel lavoro di Memé Perlini, dove le immagini affiorano da una oscura profondità e si danno per «frammenti, dislocazioni imprevedute, accavallamenti, come le visioni di un sogno»¹⁶, con allure magriana (come avviene d'altronde in Wilson). Pensiamo a *Candore giallo* (del 1976, l'anno "italiano" di *Einstein on the beach*), dove gli oggetti sospesi nello spazio vengono caricati di pregnanza onirica e connotati come emergenze vive grazie alla luce.

È significativo il fatto che nel 1974 «Teatrotre» nel fascicolo dedicato a *Pirandello chi?* ospiti alcuni estratti dallo scritto di

⁸ L. Mango, *La scena della perdita Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, Roma 1987, pp. 81-94.

⁹ Ivi, pp. 84-85.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 81.

¹¹ Ivi, p. 84.

¹² S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 23.

¹³ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 1979, pp. 67-77.

¹⁴ Ci serviamo della chiara esposizione in merito di Rosamaria Salvatore, utile per la nostra ipotesi di applicazione al contesto in esame (R. Salvatore, *La Distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 96; «lo sguardo, investito dal desiderio, è invece l'emergere improvviso di un'esperienza perturbante, attraverso la quale il soggetto, prima ancora di vedere, scorge di essere guardato da qualcosa di indefinito che riflessivamente si volge verso di lui», *ibidem*).

¹⁵ Ivi, p. 97.

¹⁶ S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 118.

[Titolo](#) | Pirandello chi? Una drammaturgia del buio

[Autore](#) | Cristina Grazioli

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 3 di 5

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Bob Wilson *A story without a family*¹⁷. A proposito dello spettacolo di Perlini, Moscati riconosce questa ascendenza e il «forte senso pittorico»¹⁸ (e lamenta leggermente che vi siano ancora residui di parola). Bartolucci offre una descrizione dello spettacolo¹⁹ da cui il lettore può cogliere chiaramente il procedimento secondo cui l'immagine viene creata in scena: la «matrice» di ogni accadimento scenico, incluso quello sonoro, è il configurarsi degli elementi a partire dall'oscurità, che si danno alla visione grazie ad un utilizzo della luce in continuo mutamento. Ne risulta un quadro visivo in fluida metamorfosi (un telo diventa un carro spinto da Pierrot, dal carro esce un attore-burattino, il carro diventa una sposa bianca, le figure spariscono nel buio), entro cui gli elementi sono concatenati in una dimensione surreale e inconscia. Ne è esempio la scena iniziale dello spettacolo: completamente al buio, attraversata da un unico taglio di luce che «esce dalle mani di un attore» e proietta sul fondo un rettangolo luminoso, dentro al quale appaiono le facce truccate di cinque attori insieme al volo di una colomba. Scomparso il «quadro» (la proiezione luminosa), appare la figura di un generale appeso ad un trapezio che grazie ad un gioco di luce sembra capovolgersi. Secondo tale alternarsi di apparizioni e sparizioni si avvicendano figure, oggetti, dettagli di immagini, riportati in vita come frammenti onirici dalla luce diretta di sagomatori, dal controluce e da effetti d'ombra (nella scena buia gli attori o il regista azionano proiettori, che tengono in mano, agendo in prima persona sui processi di metamorfosi).

La relazione luce/buio fa affiorare aspetti nascosti delle cose; quel che «sembra» si rivela qualcosa d'altro: un rettangolo di luce si scopre essere un parallelepipedo tridimensionale e sonoro, la silhouette di un uomo si trasforma nell'immagine di due nani attaccati, l'enorme ombra di un piede produce battiti, grazie alla luce di una candela un'attrice si trasforma in pianta da cui spunta un sole, dal suo tramonto sbuca un viso sfuocato. Solo ad un momento avanzato dello spettacolo la luce si fa più chiara e gli attori si vedono per la prima volta «come realmente sono fisicamente, con i colori»²⁰.

Le voci non corrispondono alle figure, rendendo ancora più densa la qualità del sogno (anche qui in modo affine a Bob Wilson). La qualità delle apparizioni corrisponde all'impianto drammaturgico, che non prevede i consueti rapporti tra i personaggi né la loro caratterizzazione (per esempio il Padre è anche Capocomico e Madre).

Gli elementi luminosi (una luce rossa, un «barattolo di luce», una candela, un filo che brucia) hanno una loro materialità di presenze sceniche. Contemporaneamente, grazie al montaggio di matrice surrealista (ricordiamo che nel 1976 Perlini si confronta con *Locus solus*, pubblicato nel 1914 da Raymond Roussel, capolavoro di scrittura strutturata su procedimenti associativi), la «scrittura» della luce conferisce all'oggetto una dimensione «immaginaria»: «Amo soprattutto il frammento. [...] Amo l'oggetto come mezzo di rimando all'immaginario. [...] L'unica presenza amica è la luce da cui nascono frammenti come via di scampo impossibile e voci [...] che cancellano i percorsi e creano una realtà di puri echi»²¹.

2. Il cinema senza macchina da presa

Nell'esperienza successiva alla collaborazione con Giancarlo Nanni, in cui Perlini tiene fermo il primato dell'immagine²² all'interno delle relazioni tra i diversi codici scenici, essa assume un diverso rapporto con la fisicità e con il linguaggio del corpo «per essere reinventata in termini luministico-cinetici sulla scorta del modello cinematografico»²³.

Il fascino che esercita su Memé Perlini il mezzo luminoso è rinvenibile già nel 1969, quando per esempio crea con la luce il personaggio che gli viene affidato da Giancarlo Nanni ne *L'Imperatore della Cina* (di Ribemont Dessaignes): avvolto da un involucri in carta, si offre come presenza «luminosa» (le fonti di luce sono cerini e fuoco appiccato a dei pezzetti di carta).

In *Pirandello chi?* Perlini utilizza la luce come materiale di composizione visiva, attraverso la scomposizione degli elementi di partenza. Dal testo di Pirandello si estrapolano «ritagli», scaglie, particolari che prendono nuova vita in una situazione originale e che costituiscono un'ossatura senza pretese di interezza, bensì di accostamento evocativo di motivi che instaurano tra loro una relazione di tipo onirico. Allo stesso modo la luce è il codice di una partitura su cui si compongono gli elementi «visivi» (frammenti di corpi, materiali, oggetti), connessi e in dialogo tra di loro a livello formale e ritmico, non narrativo e

¹⁷ Dalla creatività del ragazzo all'immagine silenzio, B. Wilson, *A story without a family*, in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 10-11.

¹⁸ I. Moscati, *Un'indagine oltre la parola*, in «Settegiorni», 4 febbraio 1973; anche in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, cit., p. 6 (fascicolo «Teatro La Maschera»).

¹⁹ G. Bartolucci, *L'uso dell'immaginario in Memé Perlini. Pirandello chi? Regia di Memé Perlini* in [G. Bartolucci, F. Menna (a cura di)], *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, cit., [pp. 87-90]; Artioli, cita lo spettacolo di Memé Perlini come esempio di «asintattismo, destrutturazione dei codici, epifania del non senso e della polivocità» (ivi, p. 107), Trebbi come «officina centrifuga» dove «un'immagine deflagrata e schizoide [...] apre vuoti da occupare con l'immaginazione più di quanto non ne riempia con dei significati»; Bartoli «un immaginario che non è sogno o regressione, fuga mistica»; «sono i vuoti aperti tra le sue «illuminazioni» che lo spettatore è chiamato a colmare» (ivi, p. 117)

²⁰ Un forte limite della documentazione è quello di essere in bianco e nero. Se in altri casi si può ipotizzare sia meno riduttivo, nel caso specifico ci sembra che una riflessione sul cromatismo della luce potrebbe essere determinante.

²¹ M. Perlini, «*Locus Solus*», in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll., II, pp. 484-490.

²² Rispetto alla strada intrapresa da quest'ultimo, più prossima al teatro di parola.

²³ S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 116.

[Titolo](#) | Pirandello chi? Una drammaturgia del buio

[Autore](#) | Cristina Grazioli

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 4 di 5

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

senza intenzioni interpretative del testo originario. La segmentazione dell'immagine è ottenuta mediante tagli di luce che «si riverberano sul corpo degli attori»²⁴, illuminando soltanto dettagli.

È rilevante il fatto che Perlini non utilizzi diapositive e filmati, bensì dispositivi luministici specificatamente teatrali, stravolgendone la modalità d'uso e «piegandoli ad effetti di natura fotografica»²⁵. La luce ritaglia le immagini nel buio, le seziona come fotogrammi, componendole e scomponendole. Questo procedimento acquisisce statuto drammaturgico. Scrive Bartolucci che il «nodo pirandelliano personaggi-forma» (la tensione che deriva dall'impossibilità di abbandonare una forma d'esistenza autentica per la finzione teatrale) si traduce direttamente nel linguaggio scenico: «la luce li divide e li relativizza continuamente per scissione-frantumazione, il sonoro li fascia di un'impalpabile ma concreta corrente [...]; questi personaggi-ombra di conseguenza crescono e si espandono per immaginazione, e non trovano mai pace o conclusione»²⁶. Pertanto il tema pirandelliano non «si offre come una manifestazione di spiritualità» ma si «materializza», complicandosi nell'accostamento dell'apparizione di fantasmi ed elementi onirici entro una ricerca «assolutamente concreta»²⁷. Quindi lo spettacolo, che pure nel titolo sembra porsi in modo provocatorio rispetto al «classico» di Pirandello, ne mantiene la traccia, tradotta senza scarti in materialità scenica.

L'illuminazione (dall'alto, dal basso, controluce) muta le angolazioni di visione degli oggetti, invitando lo spettatore a seguire il punto di vista proposto dal fascio luminoso, che con il proprio movimento «seleziona» il moto degli oggetti: la fonte luminosa realizza così quel che farebbe la macchina da presa. Inoltre «i rettangoli-luce fanno emergere dal buio le immagini legandole o in successione temporale o sincronicamente, poiché più proiettori possono contemporaneamente ferire il buio e trarne sezioni vitali»²⁸. Il ricorso alla modalità luminosa della diapositiva e del film risponde all'esigenza di rendere l'immagine dinamica e mutevole.

Nel caso della proiezione cinematografica, dove «la sostanza diventa l'immagine» e «il principio di simulazione sostituisce completamente il reale», lo spazio del teatro sfugge ad una definizione: la materialità concreta del palcoscenico arretra di fronte alla sua «capacità di tramutarsi in schermo su cui proiettare il nuovo luogo luminoso». Mentre Mario Ricci insiste sulla immediatezza di presenza del materiale scenico, per Perlini il teatro è sogno, suggestione della lontananza, «modo per affermare che il teatro è altrove da quel luogo e tempo [...], è nel luogo e nel tempo che l'immagine ha saputo conquistarsi drammaturgicamente»²⁹.

Nel 1973, nel contesto del convegno di Salerno sullo «spettacolo-immagine», Rino Mele definisce l'operazione di Perlini in *Pirandello chi?* «teatrale e non teatrale», in quanto obbedisce a due codici, «uno teatrale uno filmoide»: quest'ultimo serve a porre in atto una struttura teatrale (nello spettacolo non vi sono filmati né diapositive). Lo spazio della teatralità (cioè la dimensione che investe la rete di rapporti tra scena e strutture esterne, tra cui il pubblico) prevarica su quella teatrale (la rete dei rapporti tra gli oggetti teatrali): «il segno è la luce che taglia, ritaglia nel buio segmenti corporei, movimenti, e contemporaneamente è l'oggetto rivelato»³⁰.

Bartolucci sottolinea la precisione di Perlini («non si permette una sbavatura»): l'artista naviga nel «fluido» o nel «taglio» e opera «amputazioni drammaturgiche»; il critico insiste sul procedimento di illuminazione del «negativo», da cui la sostanza visibile della scena trae la sua forza³¹.

Spazio creato dalla luce e proiezione coincidono, liquidando ogni fraintendimento circa l'«appiattimento» della scena sulla bidimensionalità dello schermo cinematografico. Le implicazioni sono molteplici; in ogni caso è evidente che non si tratta di riproporre la dimensione dello schermo cinematografico in scena; semmai, piuttosto, di avvalersi delle pratiche sperimentali

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ [G. Bartolucci], *Pirandello chi?* in [G. Bartolucci, F. Menna (a cura di)], *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, cit., p. 95; sull'immaginario in questo contesto si cfr. in particolare gli interventi di Umberto Artioli, Fernando Trebbi, Gino Baratta. Si tratta del volume che raccoglie gli interventi del convegno di Salerno *Nuove tendenze/teatro-immagine (8-10 giugno 1973)*, e di quello di Mantova *Dall'immagine all'immaginario (9-11 novembre 1973)*: un interessante momento di intersezione e dialogo tra il Convegno di Salerno e il Gruppo mantovano de «Il Portico».

²⁷ Ivi, p. 96.

²⁸ R. Mele, *Pirandello chi? Il cinema selvaggio di Perlini*, in [G. Bartolucci, F. Menna (a cura di)], *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, cit., pp. 98-103.

²⁹ L. Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, cit., p. 85.

³⁰ R. Mele, *Pirandello chi? Il cinema selvaggio di Perlini*, cit., p. 98.

³¹ G. Bartolucci, *Discorso approssimativo su un provinciale di razza*, in G. Bartolucci (a cura di), *Teatrotre. Scuola romana*, cit., pp. 7-9 : 9. Nello stesso scritto Bartolucci tenta una comparazione tra i diversi modi di impiego delle luce: Ricci saggia «astutamente» e «ottimisticamente la luce per trarne immagini di complementarità scenica al servizio dei materiali-attori; Nanni si serve della luce per un fine di simultaneità delle azioni-movimento; Leo la sfrutta per far risaltare il «negativo» interpretativo (una scena alla ricerca della propria morte); Vasilicò con esiti di messa in evidenza dell'oppressione»; «ed il Perlini vi insegue un suo disegno non compositivo e però drammatizzante finalisticamente, per sfuggire a se stesso, cioè alla sua angoscia, (presa in prestito da Pirandello e travasata al di là della interpretazione in una non spiegazione drammatizzata del «reale») e per rendersi consapevole delle proprie contraddizioni di vita e di lavoro: la passione è tanta che vi annega».

Titolo || Pirandello chi? Una drammaturgia del buio

Autore || Cristina Grazioli

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 5 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

intorno a luce e spazio che in quegli anni si consumano attraverso la macchina da presa.

«La luce è dovunque, l'immagine è dovunque», anche se il suo «manifestarsi esplicito» si coagula sul piano di intersezione col fascio luminoso³².

Appoggiandosi alla *Teoria del dramma moderno* di Szondi, Roberto Alemanno coglie nello spettacolo la traduzione visiva della metafora circa la «necessità che il teatro viva nella storia come trasformazione delle sue forme»: la «sabbia nerastra» della scena è pronta ad inghiottire i Personaggi, le suggestioni simboliche (come il ripetuto volo di una bianca colomba attraverso l'oscurità) sono affidate ad «immagini che nascono dalla luce», il cui senso si rivela «in folgorazioni successive e non sempre descrivibili con le parole»³³.

Ripellino definisce la messinscena «spettraliana» e individua il nocciolo della questione nel punto interrogativo del titolo, lasciato senza risposta. «Lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità»: la frase del Padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore* è il punto di partenza di questa «discesa agli inferi, una saltuaria parata di lemuri, strappati alla notte»; le battute «divelte» acquisiscono «una risonanza agghiacciante». Abilissimo nei giochi di luce, il regista ritaglia con i riflettori «luminosi rettangoli, in cui guizzano facce streghesche, infarinate come una tinca o impiastrate di rosso, per subito inabissarsi nel sacco d'orco del buio. Estrae dalle tenebre pezzi anatomici, delimitandoli come quadri in cornici». Tutti i dettagli messi in evidenza dal critico (parte delle «astuzie luministiche»³⁴) insistono sugli effetti di luce che generano le immagini dal buio.

. *Tragedia dell'ascolto* (1984), dove l'azione è tutta dentro al suono.

³² L. Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, cit., p. 85.

³³ R. Alemanno, *Un aggiornamento dei "Sei personaggi"* in «L'Unità», 5 gennaio 1973; poi in G. Bartolucci (a cura di), *Teatroltre. Scuola romana*, cit., p. 12 (fascicolo «Teatro La Maschera»).

³⁴ Per tutte le citazioni *ibidem*.