

Titolo || Pirandello, chi? Il cinema selvaggio di Perlini

Autore || Rino Mele

Pubblicato || G. Bartolucci, F. Menna (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Nuova Foglio Editrice, Macerata 1975, pp. 98-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## **Pirandello, chi? Il cinema selvaggio di Perlini**

di *Rino Mele*

Può sembrare che il segno sia scollegato nelle sue componenti tanto da perdere forza e spessore. Si può credere ad una frantumazione del messaggio in un susseguirsi di assenza/presenza luce. Si può infine far riferimento ai Sei personaggi di Pirandello e forzare la realizzazione teatrale come una messa in scena per ritrovarvi le sollecitazioni letterarie, o almeno per cercarvele. .

L'operazione di Peri in i è teatrale e non teatrale. Due sono i codici cui obbedisce, uno teatrale, uno filmoide. E se attraverso il primo lo spettatore sostanzialmente è ai margini dell'operazione, attraverso il secondo viene però ad operare in una forma meno mediata di quanto gli succeda nell'assistere ad un film (codice filmoide che serve ad interpretare una struttura pur sempre teatrale, filmica solo come tensione e sollecitazione percettiva). Da notare che durante l'intera operazione non ci sono proiezioni di filmati né di diapositive.

Due sono gli spazi in cui sempre contemporaneamente si opera, lo spazio del teatro e quello della teatralità (il primo è la rete di rapporti tra gli oggetti teatrali, il secondo fra questa rete e ciò che 'è ad essa esterno: gli spettatori, le strutture, l'altro). Infiniti equilibri possono formarsi tra i due sovrapposti spazi. In Perlini lo spazio della teatralità prevarica e riduce fortemente lo spazio del teatro. Infatti il segno è la luce che taglia, ritaglia, nel buio segmenti corporei, movimenti, e contemporaneamente è l'oggetto rivelato.

Perlini ritaglia quadri di luce, rettangoli, zone delimitatissime in cui coglie particolari, sezioni di corpi o di oggetti, o segue, muovendo il proiettore, un oggetto teatrale in movimento. Non c'è in questa operazione teatrale né una partecipazione né un'assenza di partecipazione, in senso tradizionale, del pubblico. Lo spettatore è relegato nella funzione passiva di ricezione di parti spezzate di immagini, e contemporaneamente, per le possibilità liberatorie della luce illuminante gli oggetti in controcampi rapidissimi e con angolazioni continuamente mutevoli e spesso simmetrici, è sollecitato ad un intervento continuo sul segmento illuminato, è cioè sollecitato ad appropriarsene assumendo come propria l'angolazione prospettica di esso.

I segmenti sono sezioni di oggetti teatrali (personaggi ed altro) che, in continuo movimento, e spesso così ripresi, modificano il rapporto spaziale tra essi (spazio del teatro), e tra essi e lo spazio umanizzato che li circonda (spazio della teatralità), ma contemporaneamente sono percepiti come proiettati, come prodotti dalla luce che li evoca. Non v'è una successione di movimenti, in uno spazio che li includa, ma una successione di segmenti come prodotti da un decoupage. 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: allora l'effetto di plurischermo intensifica il senso di connotazione filmica. "D'altronde questo è il mio modo di esprimermi: cartoni animati, voglia di far cinema, desiderio di rappresentare, timore del corpo, invasioni di sogni, incertezze di vita e di conoscenza"<sup>1</sup>.

La luce provoca nel suo improvviso ritrovare gli oggetti, prenderli, "riprenderli", nell'isolarli da un contesto che resta sconosciuto, un mutamento nella loro fisicità. Le cose, i personaggi, cioè gli oggetti teatrali, diventano immagini, subiscono uno schiacciamento. Lo spazio stesso diventa oggetto di scomposizione.

La luce seleziona immagini tra gli oggetti, ritaglia dettagli nelle immagini, articola i dettagli con le figure intere, coniuga immagini non rapportabili se non perché percepite simultaneamente o in successione, muta, dilatando lo spazio, le angolazioni (oggetti ripresi dall'alto, dal basso, in luce, in contro luce, con creazioni di contro campi e di piani simmetrici) costringendo lo spettatore ad identificarsi con il punto di vista suggerito, ad assumere come angolazione percettiva quella velocemente mutevole dei fasci di luce che continuamente propongono oggetti irriconoscibili se non come immagini schiacciate in quadrati, rettangoli, strisce di luce.

Lo stesso movimento degli oggetti è selezionato (e privilegiato) dai movimenti di luce. Quello che avrebbe potuto fare la m.d.p. è fatto dalla luce. Un cinema selvaggio quello di Perlini inserito in un'aspettativa teatrale, realizzato con mezzi teatrali, avente nel suo svolgersi improvvise aperture teatrali (quando brevi momenti di luce diffusa ristabiliscono pienamente il rapporto teatro/teatralità).

Doppio codice quindi perché doppia struttura.

Struttura teatrale (di cui i due piani che chiamo spazio del teatro e spazio della teatralità) e struttura filmoide.

Nell'assumere le immagini gli spettatori sono percettivamente sollecitati verso continui mutamenti di piani, di campi, di angolazioni, di qualità del movimento.

I riquadri di luce che ritagliano nel buio i segmenti significanti (Perlini li chiama frammenti-immagine) occupano nel buio della scena una posizione sempre diversa ed eccentrica rispetto alla precedente.

Le qualificazioni filmiche (o filmoidi) più comuni sono P.P.P. e dettagli ottenuti fissando le immagini con improvvise accensioni di proiettori in una dimensione prestabilita, o inseguendole per poi recuperarne il particolare, oppure ancora, ed è la variante più notevole, con l'improvviso riversarsi del corpo dell'attore su un proiettore, in modo da illuminare solo, e prepotentemente, il proprio volto, P.P. ritagliati, il discorso vale anche per i P.M., con cura compositiva: seguire poi questi piani con il proiettore produce panoramiche attente (ed incerte carrellate). Tra le più interessanti e lineari panoramiche quelle a seguire un personaggio dal volto dipinto in azzurro e un altro, quasi un clown, gli occhi a stella. Al centro della scena c'è una altalena. Inquadrato dal rettangolo di luce il personaggio che oscilla è continuamente come zumato. Così come il velocissimo alternarsi della luce proiettata dall'alto e dal basso (a piombo e a cielo) sull'altalena produce un eccezionale controcampo nel senso della

---

<sup>1</sup> Perlini, da *Teatroltre* dedicato al teatro La Maschera, 1973

Titolo || Pirandello, chi? Il cinema selvaggio di Perlini

Autore || Rino Mele

Pubblicato || G. Bartolucci, F. Menna (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Nuova Foglio Editrice, Macerata 1975, pp. 98-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

verticalità, intesa come profondità. Certo queste non sono vere qualificazioni filmiche, ma sono come se. Da ricordare ancora il valore dell'idea di montaggio in questo cinema selvaggio (o struttura filmoide) di Perlini. I segmenti sono tutti legati come in una struttura montata cinematograficamente, e soprattutto i rapporti tra dettaglio/figura intera, le inquadrature con angolazioni diverse relative allo stesso oggetto (v. personaggio sull'altalena; v. colomba), cioè soprattutto le articolazioni, moltiplicando i punti di vista, rivelano e nello stesso tempo richiudono in una rete percettiva gli oggetti teatrali. I piani grossi sono, nel cinema selvaggio di Perlini, spesso, però, rapportati solo tra loro. Disiecta membra. Mentre quindi la struttura filmoide si rivela anche come codice, contemporaneamente si pone il problema di come si innesti sullo spazio del teatro e sullo spazio della teatralità, propri di ogni operazione teatrale. Lo spazio del teatro in Pirandello: chi? ha due piani, uno manifesto ristretto ai brevi inserti in luce diffusa, quando i rapporti tra gli oggetti teatrali hanno la possibilità di articolarsi tra loro mediante il movimento (variando lo spazio), l'incidenza delle luci, gli impatti fonici, ed un piano latente che si realizza ad un sub livello durante la rappresentazione filmoide.

Infatti nella atonalità del buio gli oggetti teatrali si rapportano variamente per essere pronti all'incontro rivelatore del quadrato di luce. È da tener presente che l'articolarsi latente è strumentale e quindi è solo una funzione teatrale: cioè è in certo modo anteriore allo spazio del teatro. Infine lo spazio della teatralità, è, ripeto, il rapporto tra la struttura del teatro, primaria; e quella sostanzialmente involgente, spesso fisicamente più esterna, periferica, partecipante però in misura notevole all'economia della totalità dell'operazione teatrale. Di quest'ultimo spazio sono protagonisti gli spettatori e le strutture fisiche non partecipanti direttamente dello spazio del teatro. È superfluo ripetere che "spazio" è usato nel doppio significato di luogo e di "piano".

In Pirandello, chi? l'eccessiva rarefazione dello spazio del teatro ha comportato un abnorme trofismo dello spazio della teatralità. L'operazione teatrale si sposta decentrandosi verso l'esterno. Lo spettatore agisce attraverso la luce aggregando sezioni di buio e rivelandone con improvvise violenze i segni nascosti (oltre alla luce ed agli oggetti/immagine, anche le larghe sezioni di buio sono segni). Gli oggetti rivelati dalla luce geometrizzata perdono spessore, risultano schiacciati, "fotografati", divengono immagini, esclusi dallo spazio del teatro ed assunti nel più largo, ambiguo, spazio della teatralità. Il regista, attraverso l'opera sulle luci, (Perlini agisce personalmente, manualmente su esse) media tra i due spazi, opera come a livello percettivo opererà ogni spettatore. E lo stesso regista il primo spettatore, il primo ad operare in questo spazio della teatralità, il primo che, esterno allo spazio del teatro si pone come guardone non passivo, quasi occhio che aggredisca e denudi il buio. La struttura filmoide è il risultato della sottrazione dello spazio del teatro a quello più vasto ed includente della teatralità.

"D'altronde questo è il mio modo di esprimermi: cartoni animati, voglia di far cinema, desiderio di rappresentare, timore del corpo, invasioni di sogni, incertezze di vita e di conoscenza". Ripeto la citazione da Perlini. E mi fermo su due affermazioni "cartoni animati, voglia di far cinema", che si integrano nello schiacciamento delle immagini già analizzato; inoltre evidente è la tensione alla sagoma, all'ombra, come rappresentazione e come non-rilievo, nel continuo deformarsi di esse, e nel riprendere con la luce dei proiettori non solo gli oggetti ma i dipinti del soffitto o le altre occasioni. Situazioni iconiche dello spazio, alternandoli a P.P. di oggetti teatrali, riducendoli in questo furore di montaggio alla bidimensionalità più neutra.

L'ombra della scarpa oscillante, ripetuta ossessivamente, enorme, sulla parete di fondo, dettaglio, in piano grossissimo, con dimensioni totalmente cinematografiche, ricordante connotativamente le origini del Cinema, (un dettaglio simile, in un piano simile, in *La madre* e *la legge*, uno degli episodi di *Intolerance* di Griffith).

"Timore del corpo". Anche questo ci sembra puntualmente attuato in Pirandello, chi?. Svuotamento dello spazio del teatro dove i corpi già solo perché presenti/assenti sarebbero significanti. Timore del corpo ma esigenza di rappresentare. Ed ecco il ricorso al segmento, allo schiacciamento del segno all'ansia ritmica al desiderio continuo di sostituzione di un segmento con un altro o con lo stesso ma reso altro da una diversa angolazione prospettica o da un diverso piano.

C'è ancora da sottolineare che mentre il cinema ci mostra le diverse angolazioni già realizzate, il cinema selvaggio di Perlini ci suggerisce, ci sollecita ad impossessarci percettivamente dell'angolazione rappresentata. In questo senso l'operazione di Perlini produce una tesa partecipazione dello spettatore, un'attivazione dello spazio della teatralità. La luce ferisce, assedia, cattura, prende, "riprende" gli oggetti teatrali. Ogni fonte di luce crea alternativamente uno spazio diverso. C'è un totale capovolgimento della direzionalità del movimento, l'oggetto teatrale non produce il movimento ma è assediato da esso.

Il rapporto oggetti/luce è però anche riflessivo (gli attori che si precipitano col volto sulle fonti di luce, usano essi stessi lampade, proiettorini avvicinandoli al volto, piegandovisi sopra, auto-sezionandosi).

Analizzando questa complessa struttura teatrale noto che le varie azioni che la qualificano contribuiscono sempre ad uno dei seguenti temi:

- riduzione degli oggetti ad immagini
- oggettivizzazione e soggettivizzazione (riflessiva) degli oggetti teatrali nel rapporto con la luce
- molteplicità di angolazione
- il mostrare della stessa immagine il diritto ed il rovescio
- rappresentazione parziale degli oggetti/immagine
- rapporto discontinuo tra le immagini
- immagini come citazione
- inscatolazione di spazi, gli uni negli altri
- ferimento del buio

Non è esclusa dalla trama dei segni la narratività, essa è però confinata in microsequenze, di solito in luce diffusa e non correlate, caratterizzate dal tema della lievitazione che ne informa fortemente la struttura. L'iterata presenza dell'altalena oscillante, ripresa da più angolazioni; il personaggio che ricerca un difficile equilibrio nel percorrere un sottile asse sollevato da

Titolo || Pirandello, chi? Il cinema selvaggio di Perlini

Autore || Rino Mele

Pubblicato || G. Bartolucci, F. Menna (a cura di), *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Nuova Foglio Editrice, Macerata 1975, pp. 98-103

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

terra; la donna sugli alti trampoli; il volo della colomba; l'oscillazione dell'ombra della scarpa ingigantita; e la breve, intensa per connotazioni, sequenza tra madre e figlia in cui la madre appare in f.i. con veste larga azzurra: tra le sue gambe fuoriesce, tendendo verso l'alto, la figlia dalla veste rossa che si piega in modo da formare come un ponte sotto cui passa la madre.

Ma non sono forse uno sviluppo del tema della lievitazione il frugare dei proiettori di luce verso l'alto nel vuoto, l'usare da parte degli attori la luce contro una parete per trovarsi in contro luce e venire improvvisamente allontanati percettivamente dallo spazio che prima occupavano? Ed infine lo stesso segmentare i corpi e gli oggetti non è un allontanarli dal rapporto con la terra, con le presenze fisiche con cui continuamente hanno riferimento e da cui hanno significato? Isolare un segmento nel vuoto, non è forse "staccarlo da"?

La continuità, la presenza, è data dall'oscurità, i segmenti illuminati e illuminanti sono effrazioni, i momenti di luce sono come ricavati dal buio che ne è ferito. Non c'è cronologia, c'è disposizione nello spazio, rivelata dalla luce, al tempo delle azioni si sostituisce lo spazio dentro cui sono già le azioni, agglutinate, raggelate, effettuate (certo possono- e lo sono - essere ripetute), e questo spazio è un'ipotesi di cui abbiamo segmentate notizie, uno spazio che evita un confronto, in cui non è permesso accedere (come possibilità, come tensione) se non rinunciando alla appercezione di sé come totalità fisica connessa in uno spazio/tempo esplorato.

La citazione del corpo, dello spazio, è estesa anche al piano letterario da cui Perlini ha tratto indubbe sollecitazioni culturali. Frasi gridate, sconnesse dal discorso, private di un prima e di un poi, purificate e rafforzate dalla conclusività cui improvvisamente aspirano. "La prego, signore, di impedire a quest'uomo di ridurre a effetto il suo proposito. Per me è orribile", "un dramma, un dramma doloroso", "non vi sembra un mestiere da pazzi il nostro?".

Il discorso sulla musica è diverso. Una musica-base (Philip Glass) ed interventi notevolmente aggressivi su essa (Pink Floyd). Un continuum musicale con funzione connettiva che permette di assorbire la tensione derivante dalla lacerazione percettiva dei segmenti. Credo si possa dire che c'è una particellizzazione, una frantumazione degli oggetti teatrali ("paura del corpo") ma anche chiarissimo un tentativo di ricostruirli ("desiderio di rappresentare").