

[Titolo](#) || Immagine-immaginario

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Immagine-immaginario

di *Giuseppe Bartolucci*

Frammenti per una interpretazione del lavoro di Memé Perlini e del Gruppo La Maschera

### Antefatto

Quando apparve "Pirandello: chi?" non so quanti vi giurassero; gli stessi attori si chiedevano perché, qualche critico veniva al Beat sorvolando le prove; ma Ulisse (Benedetti) non si risparmiava di fatiche e di incoraggiamenti. Rossella Or cominciava allora la sua avventura teatrale con la tenerezza e la dolorosità che sempre l'hanno da allora accompagnata; Memé era semplicemente in stato di grazia, mai stanco, gli occhi arrossati, il passo sventato, a ridosso degli attori, degli oggetti, delle frasi, implacabilmente. Io trascorrevi, protetto dal buio, pomeriggi interi al Beat, nella seconda fila delle panche che fan da platea, e la sera, al Toscano, a qualche centinaio di metri, interrogavo Memé e gli facevo sputare ricordi e progetti con sua ritrosia grande; ma, come è mia abitudine, giocavo da fantasma, ossia lasciandomi invadere da quel che succedeva, ed era senz'altro la testimonianza nuova della stagione, e cercando di ricavarne confronti, derivazioni, prospettive, tentavo di capire il più possibile quel che mulinava nella testa di Perlini e degli altri, e magari senza farlo pesare di chiarire e arrotondare le ragioni, i miti, le mancanze, le insufficienze.

In verità, lo ripeto, Memé, in quei due mesi, in stato di grazia com'era, sapeva tradurre, con la sua mano, con la sua lampada, in immagini non certamente la letteratura di Pirandello, ma la sua trascrizione scenica immaginaria; e inoltre veniva mettendo le basi di un procedimento di lavoro per il quale, in poche stagioni, si sarebbe prodigiosamente arricchito ed espanso, sul piano dell'immagine-immaginario. Non c'è stato bisogno di gran fiuto per capire che quella prima di "Pirandello: chi?" era un fatto memorabile; io e Moscati, ricordo, non si finiva di girare per Roma, quella notte, tutti felici, di un simile avvenimento che dava respiro a noi tutti (e che di lì a poco avrebbe smentito, con il suo successo, anche la mancanza di pubblico per l'avanguardia).

### Del particolare

Quando Perlini cominciò (quattro anni fa dopotutto) aveva predilezione per i particolari; quei triangoli, quei quadrati, quelle strisce, quei punti, venivano a noi materialmente, e definivano subito il suo lavoro. Luci e ombre esistevano dietro questi elementi e producevano spazio e tempo. Una sottile tensione proliferava all'interno dell'azione e il movimento ne era vivificato e contratto sensibilmente.

Noi ammiravamo questo incastro di particolari e di tensione e ne eravamo soggiogati in un certo senso. ("Pirandello: chi?", "Tarzan" vivevano di ciò e ne erano i promotori, suscitando immediatamente influenze e centrando una situazione di passaggio della ricerca italiana: dall'immagine all'immaginario per materialità-luce).

### Dell'affresco

In breve avviene un passaggio dal particolare all'affresco: una maturità di conduzione dell'immagine, una qualità interiore di espressività, portano Perlini ad allargare da un lato la sostanza dell'immagine e dall'altro lato ad approfondire il senso dell'espressività. Si assiste allora a un'estensione fisica dei particolari e al tempo stesso a una esplorazione complessa, con un rendimento dell'immagine-immaginario di nuovissima sperimentazione (da "Otello" a "Locus Solus" a "Tradimenti" la successione è complice di questo rendimento complesso).

L'affresco via via si accende e si muove orizzontalmente inseguendo memorie ed esperienze per diramazione mentale e per resistenza corporea; le memorie sono quelle di un'infanzia angosciosa e perfida, le esperienze sono quelle di un tirocinio di lavoro duro e attento. L'orizzontalità tende a non drammatizzare le situazioni e a non romantizzare gli elementi, con un risultato di scelta e di selezione delle une e delle altre (per non rimanerne soffocati e depredati).

### Dentro e fuori

Non a caso da "Candore giallo" a "Paesaggio 5" a "Tradimenti" l'azione per Perlini si sposta all'aperto: si tratti della spiaggia adriatica, sconvolta dalle onde e dalla meraviglia di gente estiva, oppure della collina piemontese fatta stravolgere nelle cose e nelle persone in un'altra fatidica notte; o di un'intera scuola di Montepulciano, cortile e interno, sale e corridoi, in uno scandalo benefico e senza ripieghi. Questo fuori peraltro non è una fuga quanto un completamento, non è una perdizione quanto una complementarità; di chi per eccesso di sé, per invasione interna, scopre appunto il fuori, da usare con la stessa tecnica, con la stessa emozionalità, salvo la diversità dello spazio e il respiro della natura.

Lo scandalo è immediato poiché in questo modo si offende la teatralità stessa oltre che l'istituzione teatrale, e al tempo stesso si mette lo spettatore nelle condizioni di reagire, di assalire, non tanto quel che sente e vede, quanto il modo di comunicare impietosamente e per disponibilità. Infatti questo modo di comunicare mostra soprattutto i tradimenti della tradizione e offre i residui della convenzione; di qui una rabbia impotente, una smania di buttar tutto all'aria, per deviazione di obiettivi, per scomposizione di opposizione (il vero nemico è altrove, è il teatro ufficiale ecc.).

### La mano che conduce

Quanto sia semplice il modo di operare di Memé Pedini e come il suo agire si riduca a dimostrazione di povertà è dato osservare sia dall'uso estremamente riduttivo delle luci sia dalla posizione di partenza di queste luci. Egli si pone allo scoperto, con i suoi apparecchi, di fronte allo spettacolo e inventandolo di volta in volta, con un margine benefico di improvvisazione e

[Titolo](#) || Immagine-immaginario

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

con un disegno fitto di impaginazione; mentre la luce si scande via via in tenebre e in figurazioni che vanno dall'astratto al grottesco, dal concreto al fantastico per flussi ricorrenti e non ripetitivi. L'esito è quello che constatiamo ogni volta che Pedini guida con la mano l'azione e la scandisce, la fa venire e scomparire, con semplicità e povertà di materiali e di elementi appunto, salvo la ricchezza e la magnificenza dolorosa e terrorizzante spesso, meno volentieri distensiva e appariscente, delle immagini (e del loro stampo), tra realtà e fantasticherie, tra vita e cultura (con un segno ricorrente da "Tarzan" a "Tradimenti") che è di malattia, di disagio, di scontro, a mano a mano che il loro spazio si compone e la loro durata si delimita.

Così la rabbia che Perlini aveva negli anni di apprendistato di attore, adesso gli si traduce in immagini concentriche, mentre allora gli trascolorava dal viso al disegno, dal corpo alla mente; che ricorda le sue prestazioni offese, il suo risentimento generale, appunto in veste di interprete (da "Alice" al "Risveglio" con La Fede), non fa fatica nel riconoscere le une e gli altri nella tensione della luce-ombra o nella trasparenza dei mostri-persone, lungo il suo tragitto di *conduzione per mano*, come si è detto.

Non c'è migliore eredità rispetto a quei suoi giochi di prestigio e di affermazione per grinta e per composizione, che questo stralunato, inafferrabile movimento di ombre, con personaggi destinati a scomparire in sé stessi e a risorgere per naturale insediamento; con azioni che se m brano scritte sulla lavagna e destinate a cancellarsi senza rimedio, e che al contrario ritornano a noi ossessivamente e perfidamente per strana forza.

Questo disegno diventa un tracciato allora, un labirinto fondamentale, e di fronte a esso ognuno è destinato a ripercorrerlo, a riproporselo, scegliendosi le chiavi, le strade che più gli sono a portata di mano, che maggiormente lo inchiodano e lo chiariscono. Tale corrispondenza è determinante ai fini della comunicazione che Perlini si propone (o della irritazione e del diniego se si vuole). Ciò che importa è che a determinare tale corrispondenza sia un procedimento esatto, senza sbavature, senza ritorsioni, ossia condotto con rigore, a fondo.

Di qui un uso sempre più circoscritto e approfondito degli attori, sia che si tratti di dar loro un rivestimento singolare sia che si tratti di farli uscire dall'indeterminatezza espressiva (si pensi alla conquista paziente della sonorità, da "Otello" a "Locus Solus" a "Tradimenti", al di là del contributo spesso felice di Alvin Curran o dell'uso della musica di Philip Glass, non soltanto a livello individuale ma a livello di gruppo; altresì il movimento stesso del gruppo, dei gruppi, sempre più dimesso, indeterminato, in modo da non offrire l'occasione di una artificialità, di una professionalità, e a favore di un dilettantismo di ingegno e continuamente rinnovantesi, al di là di qualsiasi indicazione di danzatori americani della Grand Union Dance; alla ripresa ambientale fatta fuggire e disperdere come riferimento scenografico, come utilizzazione di materiali, al di dentro questa volta di una collaborazione utile qual è quella che Antonello Aglioti da più spettacoli gli sottopone, per sua originalità e per confronti con altri, rispettivamente).

#### L'uso della luce-tenebre

Per l'innanzi la luce era stata usata come accentuazione di passaggi, o come processo istitutivo ambientale, anche a livello sperimentale; ed essa via via accompagnava o imponeva l'intesa antidrammatica o antinterpretativa per stacchi di buio. Così Mario Ricci viveva di questi stacchi rispetto al movimento rallentato e al gioco degli interpreti, su un processo di ritualizzazione e di quotidianità, che metteva in rilievo l'artigianità del suo lavoro e la materialità degli elementi. E anche Giancarlo Nanni accedeva a questi stacchi, tuttavia nell'intento di mettere in piedi una serie di disegni pittorici e scenici, con il risultato di dar vita a momenti espressivi di natura antinterpretativa, su una tradizione del nuovo rinnovata per accensione.

Memé Perlini rompe definitivamente con l'uso della luce come rispecchiamento o stravolgimento di ambientazione ai fini di una privazione dell'accompagnamento del lavoro degli attori; elimina completamente l'uso tecnico dell'avvolgimento della luce per proiettori disposti tutt'attorno al luogo della rappresentazione e alle persone che vi fanno parte. Inoltre si fa promotore di un alternarsi di luce-tenebre come scansione permanente dell'azione, quest'ultima venendo allora mantenuta in stato di inquadrature per montaggio e per strumentazione, e collocandosi come momento produttivo ed espressivo al tempo stesso per innovazione tecnico-estetica.

L'alternarsi di luce-tenebre si compone appunto di inquadrature contigue, orizzontalmente dispiegandosi in un'azione che non può vivere di accumulazione, quanto semmai insistere sull'accelerazione; e siccome quest'ultima deve fare i conti con un rallentamento oggettivo dello svolgimento dell'azione per uso di tempo reale, ne viene una contraddizione paradossalmente di movimento. In altre parole la contiguità delle inquadrature è di natura orizzontale e tale si mantiene in virtù di uno scempenso accelerazione-rallentamento per successione di inquadrature tendenti a non accumularsi appunto.

Così da un lato siamo indotti ad analizzare le inquadrature per quel che dicono una per una e come sequenza di tempi rispettivamente, in un processo che tende a sdrammatizzarsi nel momento della sua tensione, e che tende anche a vivere naturalmente per temporalità nel momento della sua stessa resa spaziale interpretativa. Questo processo è piuttosto nuovo e determinante per chi vuole darsi una spiegazione del modo di lavorare di Perlini e di mettersi al centro di una ricerca; e senza offrire le chiavi di un simile modo di lavorare si può rimanere sconcertati dalla abbondanza e dalla ripetizione di momenti di tempo-spazio nei lavori di Perlini.

Che questa abbondanza e questa ripetizione talvolta escano dal tracciato stilistico e si facciano portatrici di retoriche manifestazioni espressive è anche segno di una normale stanchezza e di un inevitabile riflusso dell'operatività. Ciò non toglie l'importanza decisiva del senso di queste inquadrature nell'ambito di un uso di luce-tenebre e del taglio che il loro svolgimento produttivamente impone alla rappresentazione tutta quanta. Senso e taglio di tale misura appartengono a una scollazione del flusso immaginativo e del rilievo sul reale su cui la conduzione di Perlini riposa proceduralmente. Il rilievo del reale è a forma di paesaggio e come tale spazia tutt'attorno; il flusso immaginativo è a forma concentrica e come tale incide circolarmente. Ne viene un'invasione-circularità di ordine critico e sensuale, materiale e mentale. Le inquadrature allora si fanno

Titolo || Immagine-immaginario

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

sequenza su queste indicazioni e si sorreggono e si scelgono per sé stesse e per loro confronto.

#### L'interpretazione negata

Sull'uso dell'attore si è detto che non è più il caso di dar capacità tecnica al corpo se questo tirocinio deve costare alla persona una perdita di rapporto con gli altri; che non è più il caso di attenersi a una traduzione drammaturgica anche frammentaria e deformante, se questo procedimento include un ripiegamento o un avvolgimento soltanto della natura letteraria del testo.

E così si è cominciato a usare l'attore da una parte per sé stesso, per i suoi problemi esistenziali, per i suoi referenti politici, d'altra parte, con una contaminazione di rifondazione e di collettivizzazione piuttosto efficace e di buon rendimento. Per Perlini l'attore, diversamente, è sì un soggetto, con i suoi problemi di vita e di cultura, all'interno di una marginalità, di una privazione, inevitabili e indomabili tutt'assieme, ma è anche un'ombra, una luce, con una sua disponibilità e con una sua resistenza, e come tale è un momento spaziale contro la temporalità della rappresentazione.

Ed eccolo allora questo attore entrare in conflitto, con sé stesso e con Perlini, dall'inizio delle prove sino all'ultimo spettacolo, spaventato da un lato di perdere riconoscibilità e di sfuggire a sé stesso, e dall'altro lato attratto vertiginosamente e buttato completamente dentro l'esperienza perliniana. E questo attore diviene punto di luce e centro di tracciato, particolare di un disegno e riscontro di un processo, con una tragedia interna non risolta mai, con una contraddizione di uso, senza rimedio alcuno. Questa ambiguità sta dentro la tensione, circola nel movimento degli spettacoli di Perlini, e proviene proprio dalla sofferta partecipazione e dalla globale adesione al lavoro da parte degli attori. E questi ultimi li vediamo immergersi e difendersi nell'operatività di Perlini sia che debbano tirare fuori da sé stessi quel che di più naturale e di più quotidiano li afferra e li definisce, sia che debbano farsi ombra e traccia di una progettazione che li rende trasparenti e mobili, consapevoli e disponibili. Il Perlini, come si sa, a mano a mano che chiarisce i suoi temi: particolare-affresco, dentro-fuori, naturale-artificiale, si serve ed è servito di questi attori e da loro progredisce parallelamente, con movimenti di improvvisazione e con altri di elaborazione, con momenti di vita quotidiana e con altri di citazione culturale. L'esplorazione permette agli attori di identificarsi e di aprirsi, di perdersi e di ritrovarsi, mediante un allenamento abbastanza insidioso e deprimente talvolta, complicemente libero e chiuso assieme. Naturalmente le perdite sono parecchie, i ricambi vertiginosi, sia per la fragilità dei rapporti economici sia per l'esilità delle persone; con accendersi e morire di polemiche sullo sfruttamento, sulla adesione, in un ambito di marginalità e di rabbia ritornanti (e deviati dal reale scontro con le istituzioni teatrali e culturali e politiche e amministrative).

L'esaurimento per tali esperienze va di pari passo al desiderio di rinnovarle, per cui ogni rapporto con il lavoro, con la persona di Perlini, da parte di giovanissimi e di esperti, di gente di cinema, di teatro, di scuola, di arte, indifferentemente, è una trauma permanente, e anche una passione travolgente. Di qui una difesa astratta e il rinvio permanente di un laboratorio che duri nel tempo e che non si traduca nello spettacolo, che permetta stasi e riflessioni, processi di indagine, momenti di riscontro, sia a Perlini che agli attori (con un senso di frustrazione non compensato da risultati, e di marginalizzazione non risarcita dal successo).

#### Il gesto marginalizzato

La marginalizzazione del gesto corporeo in Perlini va di pari passo con la sua ricomposizione; ed egli non è tanto erede dei fanatici della tecnica fisica quanto dei fautori di un disegno in movimento. Questa scelta dipende sia dalla formazione pittorica appunto di Memé sia dalla non esistenza di un vero e proprio lavoro di laboratorio.

Perlini non soltanto fa a meno della fisicità degli attori, rifrangendoli dapprima come elementi di ombra e poi come parti di un disegno; ma anche li anima e li solleva questi attori, recuperandoli alla rappresentazione di sé e al confronto con gli altri, in virtù e sotto il segno di particolari che via via si adeguano a composizioni per situazioni in movimento. In tal modo il gesto scenico nel suo insieme è affidato giustamente al disegno delle immagini come momento portante di una scrittura che si rifaccia all'interpretazione negandola.

Questo procedimento non è stato facile acquisirlo e farlo circolare, tanto è lontano dalla realtà culturale lo spettatore italiano, compreso quello privilegiato; e soltanto la sua ripetitività e il suo ampliamento in vari spettacoli ne hanno imposto la sostanza e lo svolgimento. Un simile disegno intanto non è più confuso, né gridato, come capitava allo stesso Perlini, negli anni di apprendistato con Nanni, di esprimere e di straripare, ma è circoscritto e rappreso, tra scansioni di luce-tenebre, per lucidità e indelebilità. In un certo senso esso rappresenta il punto di forza della rappresentazione e il suo amalgama di fondo, ridando quindi agli attori quell'insediamento e quella precisazione che sembrava esser stata loro tolta e rubata.

Su questa accezione si innestano comunque intuizioni e modalità: da quella di un'accelerazione che esalti il momento costruttivo e gli dia tensioni successive, a quella del rallentamento che serva da raccordo con la memoria e ne suggerisca la risonanza e la relazione al tempo stesso; da quella di un'invasione per linee interne che mettano in risalto l'esperienza individuale e le diano solidità e saggezza; a quella di un'incrocio per linee concentriche che diano alle ombre collettive un loro rendimento non astratto e una loro correzione materialistica al tempo stesso.

Queste indicazioni le ritroviamo negli spettacoli di Perlini, di volta in volta, costituendo una benefica retorica di uso del gesto e di applicazione per discussioni; e da essi si deve partire per la formulazione di una grammatica diversa, impostata su un cumulo di elementi e di materiali di oggettiva risorsa e di determinata qualità. Il disegno pertanto, ponendosi al centro della produttività del gesto, si costruisce e si espone per questo gesto stesso; e non è certamente senza importanza che la sua stesura sia indifesa e costretta, aperta e conclusa, per dilatazione interna, particolare. Questo disegno allora aderisce alla corporeità dei gesti, e alla loro trasparenza, per singolarità espressiva, e per richiamo di vita, secondo un'ambiguità di rendimento, proprie al lavoro di Perlini.

[Titolo](#) || Immagine-immaginario

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 4 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Questa ambiguità si moltiplica e si attutisce di volta in volta, per dolcezza e per voracità, come se agisse per difesa e per oltraggio, schermandosi e sciogliendosi nei particolari del disegno. Si tratta talvolta di dare segnali di un'azione, talaltra di escludere dal quadro l'ambientazione, infine anche di fissare il movimento in tante azioni composte e autonome. E tutte le volte non si esce in alcun modo dalla inquadratura se non per continuità di quadri per movimento e con un rigoroso rispetto del procedimento adottato.

#### La pittura e il paesaggio

L'occhio scivola su immagini in movimento e ravvisa elementi pittorici, e il piacere di vedere è confortato da riconoscimenti; e non si tratta soltanto di citazioni ma anche di esperienze, nel momento in cui il dato del riconoscimento si espande e si concreta in sezioni di movimento appunto. Allora il dato pittorico diventa dato cinematografico, e le sezioni si fanno sequenze per afflussi espressivi; ma non è il caso di parlare di contaminazioni o di riferirsi a complicazioni per interventi simili interdisciplinari; poiché Pedini sa configurare tali interventi in proiezioni di immagini per un verso, sia personali che collettive, e per l'altro verso, sa fondare un modo di operare, anzi vari modi di operare, all'insegna di un'accumulazione e di una cancellazione al tempo stesso, di una tensione e di una orizzontalità contemporaneamente.

Ne viene una materialità che è pittorica nella misura in cui si fa tramite di una esposizione di segni della tradizione del nuovo per richiami di storicità e che è cinematografica nella misura in cui si fa complice di una resa per segmenti, per esposizione di luce-tenebre. Questo procedimento è evidente e anzi fondamentale in "Pirandello: chi?" e in "Tarzan" e appartiene a una maniera prima di operare di Perlini per frammenti e per interni. Il paesaggio avanza e domina a mano a mano che l'operare di Perlini si fa affresco per un lato, da "Otello" a "Locus Solus", e per l'altro lato si riversa nella natura, da "Paesaggio 5" a "Candore giallo".

Qui l'esperienza è duplice: l'affresco, su piani diversi, e per misure grandi, richiede il rovesciamento dell'interpretazione, da tesa a distesa, da accentratrice a marginalizzante, e altresì richiede anche la decentralizzazione e la eliminazione del particolare, della tradizione al tempo stesso, con una cancellazione sostanzialmente sia dell'interpretazione che della scena, almeno come tendenza e come procedimento; e questa cancellazione avviene in maniera totale, allorché l'affresco è dato dalla natura, si tratti del paesaggio delle colline di Chieri, o della visione notturna della spiaggia a Pescara, o dell'anfratto dell'Isola Tiberina a Roma per "Prova di Tradimenti". Poiché qui, all'aperto, l'allenamento alla luce avviene naturalmente, e la composizione si libera di impacci, e il paesaggio si ricomponde per segni ammonitori, e per elementi anomali, rispetto allo svolgimento quotidiano; così la non interpretazione è dettata da passaggi e da tracce innocenti e senza rilievo, salvo il loro grado di eccitabilità e di provocazione, e la cancellazione dell'intervento teatrale si fa per correlazione tra modi di operare banali e altri appartenenti all'artificio su un intento né liberatorio né sacrificale, bensì di normale svolgimento di attività produttiva.

Pittura, cinematografia, interno, esterno, a un rendiconto perliniano si modificano e si completano, si rivoltano e si concludono, per introduzioni di realtà e di sogni, e per variazioni di movimento contemporaneamente; né parteggiando per la natura, di cui si manomette la felicità e l'istinto, né mettendosi dalla parte dell'esteticità, di cui si travisano e si tradiscono i dati di continuo. In questo modo il lavoro di Perlini si situa trasversalmente rispetto alla pittura e alla cinematografia, facendone risaltare gli inganni e sugli inganni vivendo altresì, giocando sui *particolari* e sugli *insieme* per indisposizione di scena e per manomissione interpretativa.

L'analisi dei vari momenti produttivi di tale disposizione figurativa e astratta costituisce il primo armamentario per approdare all'immaginario perliniano partendo dai dati del vivere e dell'esistere. Infatti l'impatto, la contraddizione, tra realtà e immaginario, passa attraverso la memoria e il corpo di Perlini, cioè attraverso i suoi fantasmi e la sua fisicità, con un senso di inerzia-flusso cui contrasta una nozione di amputazione-vertigine. E in questo impatto vengono a galla e si manifestano i procedimenti di lavoro e le proiezioni di vita; in questa contraddizione si moltiplicano e si applicano i particolari, e gli insieme pittorici e cinematografici di cui sopra.

Certi nodi espressivi e non risolvibili, certi scarti inevitabili e sorprendenti dell'operare perliniano (di sovrabbondanza, di tensione, e anche di speditezza, di fuggevolezza) allora sono riconducibili storicamente a certi comportamenti alterni e infelici, di superficie e ingannevoli, di una generazione intera (a metà strada tra l'anarchismo e la disponibilità, tra la rivendicazione e l'accettazione, in uno squilibrio di esigenze e di rese).

#### Il suono rigeneratore

Dal primo modo di usare Philip Glass per ripetizione e per contemplazione, in "Pirandello: chi?", all'uso in un secondo momento di Alvin Curran, nel "Tarzan", per influenza e per suggestione, si ha già un tracciato di esperienza sonora, dapprima accompagnatrice e per citazione, e poi di esperienza dal vivo e collettiva, che è già un aspetto complementare non inferiore né marginale rispetto al modo generale del lavoro di Pedini.

Infatti la linea sonora di Glass e di Curran si situa all'interno dell'interpretazione negata e ne costituisce un saldo riferimento, non si esaurisce in un accompagnamento né tende a prevaricare; non è una pura e semplice citazione, è pressoché una maniera di intendere. Così la monotonia angosciosa di Glass vive la frantumazione interna del "Pirandello: chi?" e la fa sua, per dimostrazione sonora; altrettanto l'esplorazione multipla di Curran dà al "Tarzan" la scansione di luce-tenebre della quale la rappresentazione si imbeve.

Si potrebbe anche discutere dell'applicazione di Perlini alla musica di Panni nella "Partenza dell'Argonauta" o di Davies nei "Tradimenti" di Montepulciano, come di un modo invadente di operare nei confronti della musica, allorché l'opera di Panni è stata disposta alla pari rispetto alla scena, ma con una irriducibile presenza interpretativa, o allorché l'opera di Davies veniva inseguita per le stanze della scuola e in un certo senso corrisposta per riflesso (in tentativi peraltro di teatro musica che si

Titolo || Immagine-immaginario

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

ripercorrono da un angolo all'altro dell'Europa con risultati inadeguati se non a patto di comprimersi e di estendersi per globale reinterpretazione dell'uso del teatro e della musica: vedi Wilson, o Serban, per esempio).

Ed ecco infatti che Perlini dall'"Otello" in poi sino a "Locus Solus" e a "Tradimenti" all'uso della musica contrappone e promuove l'uso della sonorità, partendo dalla voce degli interpreti, e su di essa insistendo collettivamente: sia che si tratti di accensioni singole sia che si tratti di produzioni collettive, a mano a mano con sonorità sempre più precise e complesse, sempre più incidenti ed espansive. E difatti la, scena a poco a poco ne è invasa oltre che rimanerne sbalordita, ne è circondata oltre che subirne la suggestione.

In questo reticolato di diverse sonorità fisiche, si distinguono anche momenti sonori naturali, che fanno da contrappeso ed equilibrio agli altri, componendo tutt'assieme una materialità difesa e ricca, privilegiata ed espansiva. Così la negazione dell'interpretazione e la marginalizzazione della scena passano anche e soprattutto attraverso tale sonorità globale, con una resa eccellente di contemporaneità e con un gusto avido di esperienza (a testimonianza di un superamento della citazione in Perlini e di un suo insediamento produttivo diverso).

#### Del nudo e del corpo

L'uso che Perlini fa del corpo, si sa, è latentemente di superficie, è un corpo-ombra, un corpo-maschera, un corpo-nudo, quasi che Perlini tema la manifestazione del fisico, e voglia travestirla di volta in volta. Un corpo-ombra su cui la luce irrori accensioni e spegnimenti a titolo di visione, e di indagine; un corpo-maschera che tende a manipolare la presenza della persona e a disporla su un piano di occultamento, di dispersione; un corpo-nudo che apparentemente fa da scandalo e da perdizione, a costo di entrare in zona di consumo e da apparire un pretesto, e di conseguenza ancora una volta disciolto e disperso nella scena.

In effetti c'è una paura del corporeo, personale e collettivo, che impedisce a Perlini di dare sostanza alle persone; e queste ultime sono appunto in genere risolte in ombre, in maschere, in nudi, proprio per una volontà del regista, del produttore; il quale non le vuole in scena sotto sotto, e le viene adoperando per altro, che so, la manifestazione di un sogno, la espressione di un comportamento, che è di tutti, e non di uno solo, e quindi anonimo (seppure anomalo).

Ne viene una dispersione non soltanto dell'attore, ma anche talvolta della persona; e quest'ultima è costretta a risarcirsi, a riscattarsi, attraverso il lavoro che le è stato affidato, si tratti di correre, di piangere, di ripararsi, di offendere; con il minimo di parole, con il minimo di naturalità, con il minimo di vestiti, se si vuole. Ed ecco allora che le persone escono dall'ombra e si fanno vita, ecco che perdono la loro dipendenza e si fanno protagoniste, per una specie di perdizione-riacquisizione, di violazione-introduzione, nell'ambito dello svolgimento delle immagini e della successione dell'azione. Questa crisi di identità iniziale è favorevole allora alla rinuncia e allo scandalo, al risarcimento e al consumo, per ambiguità interna al lavoro di Perlini. Ma il loro farsi, il loro definirsi, su questo tracciato ambiguo, li rende via via trasparenti e lucidi, nel loro diventare complici evidenti, messaggeri consapevoli, di un modo di lavorare per negazione interpretativa e per marginalizzazione di scena, come già si è più volte detto. Ed eccoli questi attori subire le loro crisi, e affrontare le loro malattie, a livello mentale adesso, con uno sforzo di identità e di relazione che è pari alla loro capacità di resistenza e di difesa; eccoli dunque procedere costruttivamente all'interno degli spettacoli, senza più scandalo per il proprio nudo, senza più offesa per la loro ombra, senza più perdizione per la loro maschera. D'altronde si sa che lavorando all'interno questi attori debbono soggiacere prevalentemente all'ombra e alla maschera, mentre lavorando all'aperto la loro fisicità, se non proprio il loro nudo, si riverbera e si accende sostanzialmente.

In mezzo esiste tutta una zona di liberalità, di disponibilità, mentale e fisica, lasciata libera a sé stessa e disposta coerentemente, per la quale ognuno è sé stesso e quel che fa, senza che la guida di Perlini lo menomi o lo travalichi, con un chiarissimo rendimento di freschezza e di composizione, degno di annotazione e di ripensamento, nel tracciato complesso del lavoro di Perlini sugli attori (e contro una sottomissione proclamata e non analizzata). In questo senso le prove di lavoro sono quelle più pertinenti a tale discorso, con una leggerezza di modi e con una scioltezza di qualità che non sempre reggono allo spettacolo, alla ripetizione, inevitabilmente; ma che fanno ognora da supporto, da completamento, a titolo di positività, di credibilità (non tanto espressive, per naturalità, quanto produttive, per materialità). Tanto più che il vestirsi non è mai costume ma abbigliamento, e quest'ultimo non è mai artificiale e nemmeno è quotidiano (con un misto di richiamo e di quotidianità).

#### L'oggetto sospeso

Senza ambientazione scenografica, salvo interventi pittorici, su cui Aglioti incide via via, con un senso di disattenzione voluta e di richiamo coloristico, o con una pratica di ricostruzione e di invenzione di oggetti né mitici né quotidiani, gli oggetti scenici di Perlini e del suo gruppo, si privano di misteriosità anche quando misteriosi sono, oppure si tolgono dalla quotidianità anche quando sono quotidiani.

L'effetto è di una mediazione inavvertita che questi oggetti sono costretti a compiere, a esercitare, e di una complicazione sotterranea, nel momento in cui in questa mediazione intervengono le presenze degli attori-ombre e delle luci-tenebre. Allora capita che essi diventino oggetto di relazione fisica sotto il procedere degli scarti di luce e di tenebre, e che diventino oggetto di contatto sotto il movimento degli interventi degli attori-ombre.

Si tratta allora di una vera e propria sospensione degli oggetti privati di una loro possibilità di ambientazione e quindi di confronto diretto, di una loro capacità di interpretazione e quindi di possesso della scena; e il loro stare e vivere, il loro disporsi e procedere, è reso anonimo, è dato per perduto apparentemente. In verità quegli oggetti dipendono dall'uso dello spazio che Perlini fa di volta in volta, dalla qualità architettonica in cui sono disposti in questo spazio; per cui appaiono lontanissimi e vicinissimi, in virtù di una pressione della luce (soprattutto nei primi spettacoli) o di una pluralità di punti di riferimento (in particolare negli spettacoli all'aperto); sono densi di tensione o liberissimi, in virtù di una configurazione tesa o disponibile

[Titolo](#) || Immagine-immaginario

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 6 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

dell'atmosfera in cui sono calati (atmosfera di angoscia o di allenamento, di liberazione o di prova, via via, per modalità differenziate).

In questo spazio, in questa architettura, la giacitura e la conformazione degli oggetti si fa viva, presente, con straordinaria puntualità e con chiarissima rispondenza. La loro pesantezza si fa trasparente, il loro spessore si fa illuminato, il loro esistere in altre parole diventa la loro prova (seggioline, tavolini, maschere, palloni, aeroplanini, teatrini, fotografie, cubi, fasci di legno, automobili, gru, biciclette ecc.).

Così questa sospensione non rinvia ad altro, o altrove, perfettamente a suo agio di essere dappertutto e lì, in virtù di un esistere come prova, appunto, e di una disposizione che è parte di un tutto. Né simbolizzati né banalizzati essi resistono al mito e alla realtà, e costituiscono una traccia di disegno, una materia di combinazione, appunto per concreta sospensione alla rappresentazione tutta quanta, come spazio, come architettura.

#### La linea dell'orizzonte

Quando Perlini agisce *fuori*, l'orizzonte gli si apre naturalmente, e i personaggi vi si definiscono in trasparenza e per lontananza. L'orizzonte, si tratti del mare, della campagna, del fiume, allora, non soltanto amplia il senso della rappresentazione, ma anche diventa il supporto di un modo di agire. Il mare, a Pescara, in una notte percorsa dal vento, ed esaltata dalle onde, diventava il limite di un'accensione di immagini e di movimento; per esso le immagini trascoloravano e fuggivano con levità e con innocenza; e il movimento diventava circolare, tutte le linee di incontro dei personaggi convergendo sensibilmente per rientro.

A Chieri, la campagna, eliminando i margini di una normale rappresentazione, favoriva una distensione e un'alterità di visione, per le quali ciascuno dei visitatori, dei frequentatori si sentiva a disagio e al tempo stesso ne era complice, con un chiaro dispositivo mentale, fonte di ambiguità di comportamento; di qui una reazione spropositata, in virtù anche di una libertà inavvertita, di una rispondenza istintiva.

Sul Lungotevere, a Roma, l'orizzonte, decretato dal ponte, dai palazzi, dalla massicciata, e filtrato dal fiume che ne tagliava la disposizione e ne fondeva i passaggi, suggeriva un riscontro con la natura, un risalto della vita, al punto che tutto quanto succedeva sul greto era normale, e cioè di un'inquietudine e di una capricciosità dettate dalle coppie, dai giovanetti, dai vecchi, di passaggio lì, e mescolantisi con i personaggi di Perlini, che si abbracciavano, e si dividevano, per raggiungimento e per fuga, alternativamente.

Si può dire a questo punto che l'uso dell'orizzonte nel lavoro di Perlini è causa di sommovimento oltre che sostanza di procedimento, in virtù di una dilatazione o di uno scontro dell'immaginario con il quotidiano, quest'ultimo reagendo per difesa e l'altro traendone respiro. La dilatazione non è occasionata né strumentale, dipendendo da uno spazio senza limiti e da un intersecarsi di piani di incontro; lo scontro provenendo da esperienze sulla carta impossibili a confrontarsi tende ad acquisire una misura ambigua, di oscillazioni culturali e umane, alla ricerca di un ordine senza regolamentazione. In questo senso il caos, il disordine del negativo, non si escludono, non si eliminano, per povertà, per esaurimento di sé, ma si alleano e aderiscono al caos, al disordine del quotidiano, al di là delle abitudini e delle convenzioni di una realtà superficialmente ritenuta priva di movimento, di innovazioni.

Tale linea dell'orizzonte agisce anche al di dentro, allor che il lavoro di Pedini passa dal particolare all'affresco; ma in questo caso lo scontro è sostanzialmente interno, ed è immediatamente riaffermato, dal momento che tutte le linee di cui la rappresentazione si serve sono riassorbite dal movimento circolare di cui l'azione è intessuta; e uno scontro per rientro tende ad accendere l'interpretazione, più che a dilatarla, a darle una puntualizzazione anziché favorirle una complicità, con il risultato di dare alla circolarità una tensione e una riflessività secondo le migliori risorse del lavoro di Perlini sull'immaginario.

Non si può non tener conto di questa linea dell'orizzonte (che avvenga dal di fuori o dal di dentro) nell'analizzare compiutamente il lavoro di Perlini, sia come respiro interpretativo diverso e convergente, sia come misura di spazialità in grado di negarsi; ed è per essa che si capisce appieno il senso ambientale del lavoro, come distruzione appunto dell'ambiente scenografico e di quello culturalizzante; con la conseguenza non indifferente per la novità dell'operatività di un disegno disponibile ma non indifferente, complice ma non contaminato, tra natura e cultura, tra vita e programmazione.

Perlini si salva allora dalla possibile indeterminatezza di una simile alleanza con una scelta di linee di passaggio che da un lato tendono a non tradire il profondo di sé e che dall'altro lato tendono a non equivocare il quotidiano, consapevole com'è di un tradimento di fondo, per il quale non si salverebbero né la creatività immaginaria né l'organizzazione del reale, per inconciliabilità (il risultato è dettato dal rientro delle fughe del reale attraverso contesti interpretativi non ripetitivi, e dall'acquisizione delle norme delle immagini svolte per scelte di situazioni operative).

#### Del colore neutro

Un colore così neutro, così grigio, non è facile riconoscerlo nella ricerca teatrale contemporanea, salvo il facile e ovvio riconoscimento dell'influenza trasparente del primo modo di lavorare per immagini di Wilson su un movimento rallentato e per transazioni narrative, o di un certo aspetto del Bread and Puppet trascorrente da maschera a maschera per origini rituali e per segni quotidiani. E così in Perlini esso si manifesta in effusioni e in diffrazioni di luce-tenebre secondo il procedimento adottato, nell'ambito di un riconoscimento del *neutro* come visione di particolari e di affreschi via via, all'interno di una pittoricità che soltanto l'apporto di Aglioti farà irrompere nella rappresentazione e darle un respiro di rossi e di gialli, che non è solo dei vestiti ma anche degli oggetti, oltre che di un'invasione specifica dello spazio.

Ma l'uso del grigio sta a significare non soltanto una certa predilezione per la tragedia e per la tensione, ma anche una certa

Titolo || Immagine-immaginario

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

disposizione alla trasparenza e all'indeterminatezza, con un salto continuo dalla praticabilità del dolore in termini di lutto alla sedimentazione della violenza in termini di evocazione. Questo disegno neutro appartiene a un modo di raccontare e di vivere, di compingere e di provocare, che è sempre presente e vivo in Perlini, e che gli dà la possibilità di ascoltarsi e di descrivere per gesto di memoria e per segno di individualità, oltre che per senso collettivo e per ombre incombenti.

A tale stregua l'influsso di Aglioti diviene via via più impegnativo di quanto non sembri a una prima lettura e al tempo stesso è fonte di lacerazioni di grigio e di scoppi di colori per pittoricità e per esclamazione, con rilievo peraltro del sensibile e dell'interno tutt'assieme. E tuttavia questa neutralizzazione del colore o la sua esplicitazione per rientro (le esplorazioni di Aglioti giustamente risalendo allo spettacolo-pedini e alle sue fonti abbeverandosi) fa sì che si assista a una specie di contraddizione tra neutralità e artificio, o meglio di ambivalenza, per una tendenza a non dialettizzarsi e a non mistificarsi al tempo stesso di ordine più complessivo e vorace (poiché è indubbio che questa non dialetticità latente e questa lacerazione permanente fanno parte del bagaglio umano e culturale del lavoro di Pedini, e costituiscono materiale aperto a sospettosità in più punti oltre che condizione di ambiguità interpretativa).

C'è in altri termini un nodo, o una serie di nodi, attorno al lavoro di Perlini, che egli non vuole né può sciogliere, e vi gira attorno, vi si contorce, coraggiosamente, se si vuole, e con molteplicità di artifici; e ciò gli capita per una certa inspiegabilità con sé stesso intellettualmente oppure per una certa impraticabilità del comunicare umano (di cui abilmente e con forza poi recupera i passaggi negativi, addossandoli agli interpreti, all'ambiente, agli oggetti, per violenta accumulazione di energia e per scarico di questa energia in termini esplorativi).

Le macchie di colore allora irrompono sul tracciato neutro, grigio, accendendolo di una visione gloriosa, impertinente. E però questi scoppi di colore non sono in grado altro che di accrescere i grovigli, le spirali di un modo di descrivere scenico in preda al panico, alla malattia, terribilmente. In tal modo Perlini procede tragicamente da solo, e accusa il peso del comunicare; da un lato abusando di questa negatività della malattia in panni neri, dall'altro lato non dominando intellettualmente gli scompensi di tale abuso. Di qui la magnifica difesa di Perlini per *citazioni*, come riparo non soltanto visivo dall'amabilmente astratto, e per *memoria* come gettito potenzialmente inesauribile di sommovimento interno.

Di qui anche il cinico uso di materiali nudi, sia umani che naturali, a prova di autentico scandalo e di candido autolesionismo, e anche l'altrettanto cinica disposizione nei confronti della marginalità, della devianza, per finta trascuratezza. Così Perlini funziona proceduralmente tutte le volte che il nudo e la vergogna gli si addossano, lui scrollandosene di dosso per neutralità, per grigiore; mentre comincia a far dubitare di sé stesso tutte le volte che questo colore gli propone una leggera dimenticanza di sé, una particolare insoddisfazione del proprio vivere (per solitudine e per contraddizione). Esercitarsi a collocarlo fuori da queste inquietudini e da queste vulnerabilità significherebbe togliergli energia e resistenza.

#### La simultaneità-contemporaneità

Il disegno di Perlini è di dare un certo numero di situazioni contemporaneamente e di disporre per simultaneità la scrittura scenica: sia che si affidi ai particolari e ne contraddistingua per segmenti gli elementi; sia che pervada la scena per affreschi e ne stabilisca la non disposizione. Questa simultaneità-contemporaneità appartiene a un modo di lavorare che risale agli anni sessanta e che via via si è affinato negli anni, partendo da una semplice scomposizione degli elementi e dei materiali e da una naturale amputazione dell'ordinamento e della composizione scenica e approdando a un vero sconvolgimento di visione della rappresentazione e a una complementarità di amputazione-ristrutturazione (Leo-Perla, Giancarlo Nanni, Quartucci essendone gli esempi più dotati).

In questo modo suono, gesto, luce, ambientazione sono stati distratti dalla pagina scenica e messi in disordine permanente; con uno stravolgimento della parola e della drammaturgia anzitutto, e con un irrompere di momenti produttivi visivi-auditivi per anarchia. Ma già in Perlini tutto ciò ha riacquisito una decisione, una procedura, per le quali si moltiplicano i punti di ascolto e di osservazione, secondo prospettive asimmetriche e convergenti, e secondo formazioni contigue e analitiche assieme.

Ne viene una ritmicità afasica, i cui suoni avvolgono e demistificano la produttività convenzionale dei loro punti fissi di partenza e di trasmissione, e in cui le immagini saltano e distruggono qualsiasi consequenzialità narrativa e qualsiasi produttività drammaturgica. Ma siamo anche lontani dalla concentrazione esasperata e baroccheggiante dell'uso di tale procedimento da parte di Carmelo Bene, in quanto per Perlini si tratta di decentralizzare la suddetta forma di lavoro per contemporaneità-simultaneità, di marginalizzarla dal punto di vista interpretativo, in modo da impedirne la coagulazione e l'asservimento per eccesso artistico.

Naturalmente Perlini è troppo consapevole degli schemi per *segmenti* e di quelli per *amplificazione* che possono nascere da tale procedimento, e di conseguenza se ne libera via via attraverso mascherature per citazioni e attraverso manipolazioni per rientri, come già si è detto. Le citazioni gli sono utili per dare alla nozione della contemporaneità una resistenza e un raccordo non soltanto di ordine culturale, ma anche umano, i rientri gli danno la possibilità di dare respiro al ritmo della simultaneità e di farlo rivivere per riflessività e per organizzazione. In tal modo l'impeto, l'enfasi, la tensione, gli si configurano non soltanto come flusso ma anche come razionalità, gli si apprestano non soltanto come espressività ma anche come antinterpretatività.

In effetti il passaggio dal particolare all'affresco dà alla contemporaneità-simultaneità una libertà e una indipendenza sempre più evidenti e precise; poiché per esse assistiamo a una composizione di spazi e a una raffigurazione di durata, di strenua difesa del disordine come riappropriazione e del caos come insediamento. Così, al di là dei risultati artistici per sé stessi, come affinamento continuo e irregolare di uso del suono, della luce, del gesto, dell'ambiente, dobbiamo tener conto, nel lavoro di Perlini, di una disciplina e di una misura del *negativo* non soltanto in termini di decadenza, ma anche in termini di esistenza.

Quest'ultima non è lasciata sola, né buttata allo sbaraglio, per prova di vita, ma è soprattutto valorizzata e organizzata come

Titolo || Immagine-immaginario

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

prova di cultura; con un bellissimo ritorno delle ragioni esistenziali e politiche nei confronti delle raffigurazioni e dei confronti artistici. Questo dato non è certamente di equilibrio, ogni volta governando l'uno o l'altro elemento; e però è sostanziale all'afasia di fondo del procedimento adottato.

#### Della cancellazione

Quando Perlini (e Aglioti) accusano il peso di una sovrabbondanza e di una tensione all'interno del movimento ecco che cominciano doverosamente a eliminare, a cancellare il superfluo, l'eccessivo. E questo avviene sia attraverso una vera e propria eliminazione dei materiali (per stesure di colore) sia attraverso una occupazione di buio e una scansione di luce (per stacchi interni). Questo procedimento è indispensabile sia per non lasciare la propria immaginazione correre all'infinito e non definirsi mai, sia per non decretare uno stacco della immaginazione dalla realtà e vedersela correre via per sé stessa senza partecipazione. In effetti non è da dimenticare il punto di partenza dell'esperienza perliniana; e cioè quel suo riferirsi a sé stesso e a noi complicemente prima ancora di mettersi collettivamente in viaggio per le immagini, e di cominciare a intricarsi di immaginario.

Senza questo punto di partenza, doloroso e infantile, nero e deviante, inquieto e sgomento, non si capirebbe la natura del viaggio né la sua sostanza: una natura di profondità e di quotidianità, di illusione e di realtà; e una sostanza di prelievo del mondo contemporaneo nelle sue contraddizioni e nelle sue esposizioni. In questo senso la cancellazione, nei modi sopradescritti, si profila come una salvaguardia e come una modalità, da un lato impedendo appunto all'esperienza di formalizzarsi e di ridursi dal punto di vista della complessità e della vitalità, dall'altro lato creandosi uno spazio di intervento correttamente inteso ad analizzare il movimento interno per successive abrasioni di fantasia e di ricordi.

Ne viene un movimento a ritroso che è pertinente alla dimostrazione del lavoro e che non sfugge al tempo stesso all'esplorazione. In questo tracciato Perlini si muove con passaggi dal particolare all'affresco dal punto di vista della visione, e altresì con passaggi da nodi a raccordi dal punto di vista della esperienza; in un alternarsi di relazioni individuali e di confronti collettivi, lungo un flusso ininterrotto e separato, senza margini e colmo di confronti, al tempo stesso. Il quadro ne è preso e analizzato, ne è toccato ed eliminato, per naturale marginalizzazione di uso di colori e di immagini.

Tutto ciò non avviene peraltro pacificamente, dal momento che il tragitto è percorso da tante vibrazioni e da tante incursioni, di memoria e di vita, di dialetto e di lingua, di paure e dilacerazioni; e indovinarvi, rintracciare il desiderio di fondo, la qualità operativa, al tempo stesso, è già un modo da parte di Perlini di distanziarsene e di farsene osservatore (benché questo appartenga a un modo di operare per *l'avvenire*, e quindi includa prospettive e finalità *diverse*, complementarmente).

#### Il fuori *naturale*

Perlini insegue angosciosamente il naturale sin dagli inizi: imponendo alla scena elementi come alberi, animali, e via dicendo, e altresì inducendo gli attori a divenire il più naturale possibile; ma la natura recalca e si traveste per anomalia di autenticità, e gli attori si chinano a raccogliere briciole della loro quotidianità soprattutto.

Eppure nel *fuori* avviene a Perlini di scoprire e di annettersi una naturalità insperata, che è quella di dialetti e di vecchine fatte risorgere dalla memoria e dalla vita e supremamente ironizzate nel loro svolgersi reale; è quella di tradizioni popolari fatte uscire dalla loro mitizzazione falsa e riproposte in controluce per chiarezza e inadeguatezza, è quella di azioni di tutti i giorni fatte scorrere senza peso e senza urgenza nello loro commozione e nel loro sovrappollarsi.

Così il naturale da Perlini legittimamente viene ricondotto all'alveo della propria particolare ricerca: dell'immagine-immaginario (come è inevitabile che avvenga) per non perdere il senso della ricerca sua; che è di esplorazione del *negativo* nei suoi corsi e nei suoi riflussi inconsci, nei suoi riconoscimenti e contrasti terreni (di qui il *defilarsi* dal popolare, come tentazione di fiducia e di accomodamento delle contraddizioni, come tentazione altresì di una arrendevolezza e di una sottomissione alla tenerezza, al perdono).

#### Immagine-immaginario

Non è il caso di insistere sulla difesa della priorità di Perlini rispetto all'uso dell'immagine nei modi che sopra abbiamo esposto: fuori da un gusto artigianale o da una semplificazione di disegno quali erano venuti proliferando da noi alcuni anni fa (tanto è evidente tale priorità). Si vuole qui dire che Perlini, nell'ambito di una tendenza non soltanto italiana (ma con specifici richiami nostri) e di un riconoscimento internazionale del suo lavoro (a Parigi, come a Belgrado, a Nancy e a New York come a Bordeaux), è probabilmente il solo ad aver affrontato composizioni immaginarie nell'uso dell'immagine, per temperamento e per procedimento.

Con un eccesso alle volte di memoria volutamente proposto per una specie di autolesionismo e con il pericolo di un esaurimento sempre a portata di mano; con una sovrabbondanza di materiali interpretativi alle volte di cui il primo a rendersene conto è stato proprio lui, e tuttavia buttata lì generosamente per comporre sconvolgimento attorno ai modi tradizionali.

Così il suo immaginario si è riempito di bestiari, di inventari, di paesaggi, di vuoti, arricchendosi prodigiosamente e selezionandosi al suo interno, in questo viaggio dal particolare all'affresco, dal dentro al fuori, dal naturale all'artificiale. Ne sono venuti fuori inostri e scacchi, incanti e distruzioni, tradimenti e passioni, che costituiscono non tanto una autobiografia romantica quanto una conoscenza collettiva, per visioni multiple e distanziate, ricorrenti e convergenti (una certa generazione non può non riconoscersi anche per contrasto nel lavoro di Perlini, quella cioè del residuo della "scuola romana" attenta a ricostituire un alfabeto, una grammatica rinnovate e concrete, sull'esigenza di una soggettività da mettere in primo piano e di un collettivo da rispettare oggettivamente).



[Titolo](#) || Immagine-immaginario

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 9 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

### Che fare

Per fortuna Perlini non ha mai peccato di letteratura, divorando e acquisendo autori e personaggi, al suo lavoro, al suo modo, di fare teatro. Altrettanto si è imposto di togliere agli attori ogni residuo di tecnica corporea, ogni peccato di tentazione interpretativa; anche si è disciolto brillantemente dalle ambientazioni scenografiche di puro effetto ambientale, tendendo a farne dei paesaggi tutt'al più. Senza letteratura, senza interpretazione, senza scenografia, la sua maniera appunto di lavorare, di fare teatro, può sembrare la più individualistica possibile, la più romanticamente legata a una produzione personale.

Eppure si resta sconcertati dalla trasformazione di tanta energia unica in una globale energia, come effetto non soltanto di un procedimento che tende a distanziare e a defilare la *mano* conduttrice, ma anche di un temperamento che tende a ricollegarsi, a ritrovarsi negli altri, e darne testimonianza, a costituirne vita comune, collettiva. Ed è importante anche che questo amalgama rispetti le contraddizioni di uso del lavoro stesso, del modo di fare teatro, secondo Perlini: anzitutto quelle di un riscontro di lacerazioni e di tradimenti appartenenti alla socialità, alla relazionalità di oggi, dei nostri anni; in secondo luogo quelle di un uso ambiguo dell'artisticità e dell'espressività, sia come incanto di autenticità irreparabilmente perduta, sia come forma di creatività definitivamente dispersa; in terzo luogo quelle della sperimentazione stessa, sia come accezione di ricerca, in forma di laboratorio, sia come nozione di avanguardia, per reale opposizione.

Che fare? Autenticità, falsificazione, socialità, individualità, espressività, creatività, all'interno del lavoro, del fare teatro di Perlini, si contraddicono e si lacerano via via, senza attingere a soluzioni, senza peraltro restringersi impotentemente; in un movimento dettato di volta in volta dall'impostazione, dal procedimento, dalle situazioni, dall'invenzione, con un carattere proditoriamente denominato *cinico* e tuttavia legittimato da una feroce lotta a coltello contro coloro che non vogliono rinnovare il linguaggio teatrale (e culturale), e con una funzione di demistificazione della tradizione (il cui gusto di annessione e la forza di assorbimento sono sempre imponenti e minacciose).

Il cinismo in questo caso è di ordine di intelligenza, e la demistificazione funge da reagente. Il sistema produttivo non indulge a dimenticanze, e la stessa alternativa è soggetta a regressioni, per cui occorre ogni volta strategicamente occupare spazio e definire scansioni non immediatamente identificabili e prendibili; così la sorpresa, l'assalto, l'astuzia, l'immaginazione si fanno promotrici di offesa e di difesa, con un acuto senso dell'inafferrabilità e di rinvio da parte di Perlini a suo onore senz'altro (e del modo di impiegare la cultura tout court e di allargare lo spazio per interventi specifici).

### Il gusto della citazione

Non si finirà mai di riconoscere nel lavoro di Perlini la disposizione alla citazione: si pensi alla "Partenza dell'Argonauta" dove il dato Savinio è ripercorso a più livelli, pittorico, plastico, culturale, in un dichiarato amalgama di usi ricorrenti di emblemi tradizionali buttati via dall'ufficialità e riscoperti per sperimentazione; si pensi all'influsso (o al confronto) con tante occasioni internazionali, dal Serban per quanto riguarda la composizione della voce umana e la sua dilatazione in coro, oltre che in un'accezione di recupero culturale e inventivo ugualmente; alla Monk e a tutto il fertile retroterra della postmodern dance americana con tutto lo sconvolgimento per spiazzamento fisico che essa comporta nel corso dell'azione e all'interno del movimento; dal percorso infinitesimale e mitico di Wilson lungo i suoi viaggi interiori, con successioni di momenti immaginari e di occasioni contemporanee, per scelta antiartistica e per sedimentazione di visioni; alle molteplici influenze grafiche e pittoriche e cinematografiche che via via Perlini raccoglie e traduce nell'ambito delle esperienze e delle memorie proprie, con una trascrizione onirica e quotidiana di esaltante riscontro e di abile manomissione, a uso immaginario e di contemporaneità.

Ma allora questo gusto della citazione non è un modo di tenersi aggiornati e di fuggire dalla ripetizione, è una maniera di rappresentare e di esplorare con il maggior numero di riconoscimenti comuni, di convergenze unitarie, dal punto di vista dell'informazione e della cultura tutt'assieme. L'eccesso che ne viene talvolta, la sovrabbondanza che ne consegue, sono compensate da una ricchezza e da una rivalutazione, di azione e di movimento, di lunga data e di precisa collocazione.

Si pensi alla utilizzazione del disegno e della composizione sin dagli anni dell'apprendistato con Nanni alla Fede; come punto di riscontro per tutta una serie di citazioni che negli anni successivi diventeranno di uso comune e di facile assimilazione; si pensi anche a certi passaggi non tanto misteriosi e tutti pertinenti di Perlini nei paraggi di Braibanti (con Bussotti e tanti altri) in un andare e venire di suggerimenti e di esperienze, che andrebbero un giorno o l'altro messi sul piatto della bilancia. Nel momento cioè in cui si volessero ritrovare le radici culturali, le disposizioni mentali, le forme innovatrici, le modalità rovesciate, di gran parte della ricerca teatrale romana.

### Prima e dopo

In tal modo questo gusto della citazione ci riporta in senso più largo a certi interventi di Kounellis o di Pistoletto sulla scia delle indicazioni di Germano Celant (con l'aggiunta di Ceroli allora e soprattutto di Paolini); quando Kounellis inondava la scena del Gobetti di Torino, all'insegna di uno Stabile rovesciato, di trecento uccelli, in testa a tutti; anche un tucano impossibile e impeccabile, oppure Pistoletto, aiutato da Musica Elettronica Viva e Colnaghi e dalla moglie e da Beppe Bergamasco, inseguiva la gente di Torino, nei pomeriggi di festa con forme anomale di intervento, oppure in un *deposito di arte* fomentava la decomposizione dello spettacolo teatrale in tante immagini-suono-rumoricolori; per non dire delle mentali composizioni che Paolini produceva per testi teatrali come l'Alfieri, con una gravidanza di ordine e di intelletto del tutto pertinenti, o di Ceroli alle prese con un Gassman irriducibile protagonista e però invischiato in una serie di paraventi di legno che lo impacciavano giustamente per deformazione di linguaggio e di corpo.

Ma le indicazioni si moltiplicherebbero senza convergere il discorso su Perlini se non per andamenti interdisciplinari e per ricorsi artistici storicamente accertabili e catalogabili. Su questa strada sono avvenuti negli anni settanta alcuni modi antiteatrali

Titolo || Immagine-immaginario

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 10 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

(dall'interpretazione rimossa di Ronconi alla deformazione baroccheggianti di Bene, dalla manifestazione di devianza di Leo-Perla alla descrizione artigianale di Mario Ricci, dalla fuga poetica di Quartucci verso la periferia alla scansione corporea del dato letterario in Vasilicò) per i quali non è stato più possibile non soltanto restar fedeli agli spettacoli normali (con la perdita della loro credibilità e della loro funzione dopotutto).

E anche nemmeno è stato più possibile rimanere ancorati a una visione particolare di esperienze sceniche, di pura rivendicazione del diverso, di semplice accoglienza tecnica (la mescolanza si è fatta contaminazione, quest'ultima si è definita, con un bisogno ultimo, recentissimo di analisi, di mentale, di esistenziale, di privato, di risorgente, a livello di giovanissimi: Teatrostranamore, Il Carrozone, La Gaia Scienza (e perché no, Gruppo Altro, Teatro Club Remondi Caporossi) alla ricerca di una rifondazione del teatro, di una provocazione personale, di una esposizione di malattia, di una imposizione di spazi, con riflessione e con passione alternativamente, in un trascorrere dal candore al gelo, dall'esposizione di sé alla costruzione oggettiva (per segnale, "postavanguardia")

#### La critica e dintorni

Le osservazioni sul lavoro di Perlini, in primo luogo, come sempre accade per il lavoro di avanguardia, di ricerca, appartengono a Perlini stesso, cioè alle sue confessioni (leggasi la bellissima adesione alle domande della Maraini), alle sue relazioni private (vedasi la introduzione al mondo teatrale in *Teatrotre*, al tempo primo di "Pirandello: chi?"), alle sue polemiche accese (contro il passato, contro i coetanei, contro sé stesso talvolta, per risentimento istintivo).

Altrove possiamo dare adito alle pagine azzeccate e lungimiranti, in forma di saggio per metodo, di Maurizio Grande, soprattutto per il periodo che va da "Pirandello: chi?" a "Tarzan", da un'ottica filmica esemplare; il discorso formale sull'uso dell'immagine è stato ripreso in più occasioni da Rino Mele, con osservazioni di metodo appropriate. Bisognerebbe anche citare le sospettosità evidenti e tutte sincere di Quadri nei confronti dello svolgimento per così dire mondano e di riporto del lavoro di Perlini; oppure il richiamo aperto e generoso delle pagine di Moscati, nel proposito non inutile di fronteggiare l'uso acceso del movimento scenico e di impedirgli lo slittamento della scrittura perliniana per abbondanza. Da un punto di vista di resocontista di eccezione, come Cordelli, c'è subito da mettere in rilievo la brillante capacità di osservare e di giudicare al tempo stesso nello spazio di una giornata, con un uso pertinente del linguaggio scenico per sé stesso, sulla falsariga del procedimento perliniano. E ultimamente anche Guerrieri, pur venendo da zone culturali di altra tradizione, più volte si è avvicinato al mondo di Perlini con lucidità e con scioltezza, su un velo di ironia intellettuale, che lo salvaguarda dalle situazioni stantie e perdute e che lo colloca in mezzo alle situazioni in atto.

Non posso dimenticare alcune osservazioni di Maurizio Fagiolo e di Alberto Boatto, in un dibattito alla Galleria Rondanini a Roma, rispettivamente sull'uso qualificante della pittoricità e sulla resistenza dell'immaginario-realtà nel lavoro di Perlini, da un'ottica interdisciplinare. Infine è da ricordare un pregnante articolo di Alberto Abruzzese su *Rinascita* a proposito della proliferazione tecnica dell'avanguardia e del suo possibile esaurimento per ripetizione sulla traccia della "Partenza dell'Argonauta" nell'edizione del Teatro Musica 1977. Citare Ripellino a questo punto significa ricordare le sue qualità di trascrittore letterario delle novità sceniche di casa nostra, salvo riflettersi di volta in volta più in immaginari e personali modi di vedere e di citare e meno nelle ragioni interne al lavoro scenico preso in esame e sottoposto alla sua lingua (sia con Perlini, che con altri, per vocazione irrimediabile). A suo tempo, per una felice collaborazione su *Il mondo* spentasi troppo presto, Guido Fink ha avuto modo di riflettersi concretamente sul mondo di Perlini, e di concentrarne gli elementi di natura artistica, in un giudizio di bella liberalità e di perspicace rendiconto.

Per gli altri, per tanti altri, l'occasione di un discorso su Perlini è sempre un fatto di mestiere, e quindi un modo di essere presenti come avvenimento, o di fuggire dalle responsabilità del giudizio per timorosità. Così la difesa del lavoro di Perlini appartiene tuttora a quei pochi che abbiamo citato, nel senso che al di là delle valutazioni e degli interventi, su di essi riposa da anni oramai una certa difesa di valori di rinnovamento della scena italiana. Perlini da questo punto di vista potrebbe anche apparire privilegiato, potendo contare su uno sviluppo di rapporti internazionali che lo mettono in grado di aprirsi all'estero. E tuttavia noi sappiamo che ogni volta è come se egli dovesse ricominciare daccapo, e incontrare le stesse resistenze e le stesse difficoltà di ordine economico e produttivo, a motivo della marginalità oggettiva con cui il potere tiene i gruppi sperimentali e disprezza il loro linguaggio strutturalmente.

Si può quindi dare atto di una sfasatura della critica militante rispetto ai suoi obiettivi, oltre che di una ritrosia a prendere partito per una tendenza, favorendo movimenti e facendosi portatrice (senza trame la conseguenza che ci si debba battere per Perlini in questo caso, o per altri, a testa chiusa, stupidamente). Si può infine rilevare che senza una critica militante in grado di raffrontarsi più che far quadrato, di impostare un discorso metodologico oltre che di prendere posizione moralisticamente, non si favorisce alcun ricambio di gruppi e di generazioni, non si dà occasione a ripensamenti e a convergenze estremamente utili all'insediamento di nuovi linguaggi; e ciò che è peggio non si dà un aiuto pratico all'analisi delle situazioni produttive e culturali in nascita e in crescita, per le quali la marginalità possa essere affrontata e superata sul piano dell'organizzazione intellettuale e delle prese di contatto con la realtà sociale (senza favorire fughe in avanti o produrre deviazioni nocivamente).

#### Il senno di poi

La critica come si sa da noi non esiste: esistono alcuni amici che perfidamente, moralisticamente, validamente se si vuole, difendono nuovi modi di operare; dietro di loro c'è il vuoto, riempito da tante frasi, da tante paure; da tante frustrazioni, da tanti calcoli. Questo non è un problema per gli artisti, i quali continuano per fortuna la loro strada; non lo è nemmeno per il pubblico che tutto sommato, allor che uno spettacolo è buono, non manca. Certo, quelli del ministero hanno bisogno di pezze di appoggio,

[Titolo](#) || Immagine-immaginario

[Autore](#) || Giuseppe Bartolucci

[Pubblicato](#) || G. Bartolucci, D. Rimoldi, *Immagine-Immaginario: il lavoro del teatro "La Maschera" di Memé Perlini e Antonello Aglioti*, Studio Forma Editrice, Torino 1978, pp. 8-21

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 11 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

così diventa un rito per gli artisti inseguire i critici e farsi scrivere lunghi articoli ricchi di lode; per di più, ed è meglio così, adesso l'associazione degli sperimentali funge lei da critica organizzando giri e assalendo il potere a base di classifiche sindacali protezionistiche. Non è però di questo che avremmo bisogno.

Ciascuno di noi dovrebbe onestamente confrontarsi con gli altri, tener conto delle analisi che ciascuno di noi fa; mentre per una strana indulgenza verso di sé, per una reale pigrizia culturale, si tende a coprire lo spettacolo di una propria visione, a invadere una rappresentazione di una propria conoscenza. Questo è di impaccio a un libero e distaccato rapporto con l'artista, con gli attori, con gli altri tutti; risultando inevitabilmente una sudditanza e quindi mancando al suo compito che è quello di una formazione collettiva e di un senso del nuovo; e altresì impedendo la formazione di un movimento, di una tendenza, o meglio di modi di pressione e di conoscenza corretti, all'interno di uno spettacolo, di più spettacoli. Ciò si è ripetuto anche per Perlini, salvo qualche rara eccezione. Onestamente allora è più opportuno scegliere quelle note, quelle recensioni che maggiormente sembrano dare una singolare angolazione al lavoro di Perlini; in questo modo le citazioni diventano un fatto fondamentale di rimando, e vanno lette e ricondotte a un discorso più organico da farsi in avvenire, sulla base degli avvertimenti che qui sono stati per precauzione proposti.