

Titolo || L'ipervisione. Collage

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2018

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

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

## **Collage (1961) di Achille Perilli e Aldo Clementi**

*Azione musicale in un tempo su materiale visivo di Achille Perilli*

*di Achille Perilli e Aldo Clementi*

*libretto visivo Achille Perilli*

*musiche Aldo Clementi*

*durata 45'*

*regia Andrea Camilleri*

*aiuto regia e luci Saad Hardash*

*direzione Daniele Paris*

*Orchestra della Rai di Roma*

*realizzazione del film Pino Passalacqua*

*Prima rappresentazione Roma, Teatro Eliseo 14-16/05/1961*

## **L'ipervisione. Collage**

*di Daniele Vergni*

Il 1961 è l'anno in cui il Nuovo Teatro Musicale esordisce sulle scene italiane. Ad aprile fa il suo esordio l'azione scenica *Intolleranza 1960* di Luigi Nono – con Emilio Vedova, Josef Svoboda e la sua laterna magika – su un'idea di Angelo Maria Ripellino; a maggio *Collage*, azione musicale in un tempo su materiale visivo di Achille Perilli, musiche di Aldo Clementi. Dopo la frattura di Darmstadt<sup>1</sup> rinasce il teatro musicale. Dal 1961 si moltiplicheranno questo tipo di esperienze, queste *azioni*, che già nella denominazione esprimono una contrapposizione al teatro d'*opera*. *Collage* lo fa in modo netto, presentando un teatro musicale senza voce e senza la presenza in scena di figure umane. Senza voce non vuol dire senza testo e senza trama. La seconda la vedremo più avanti, mentre il testo in *Collage* è oggetto tra gli oggetti, proiettato sul fondale.

L'azione, andata in scena al Teatro Eliseo con il patrocinio dell'Accademia Filarmonica Romana, allora diretta da Adriana Panni, presenta una scena complessa: un balletto dove a danzare sono gli oggetti, le strutture, le luci e tutti i materiali impiegati quali il *mobile* – inteso come oggetto alla Calder – che prende vita e si solleva grazie a fili di nylon, fino a scomparire; tre velatini dipinti; una scultura pneumatica; sagome mosse su *tapis roulant*; diapositive e proiezioni realizzate con la laterna magika; un film di circa 3-4 minuti dal taglio surrealista e incentrato sulla dinamicità; un armadio che riempiva nel finale tutto il fondale, diviso in scompartimenti pieni di oggetti; luci in movimento e la musica (un materiale diverso). I materiali e i diversi linguaggi sono autonomi, ciò che li lega è l'occhio dello spettatore. Quel che lo spettacolo sembra proporre è non solo una nuova visione ma una nuova modalità del vedere, una nuova *imago* fatta di relazioni inedite, che potremmo chiamare *ipervisione*. Come scrive Elisabetta Cristallini, “il teatro, diventa allora un'operazione tesa all'ampliamento della percezione, dove attraverso una serie di operazioni sul visivo si arriva al massimo della complessità e della contaminazione in una continua tensione creativa che tende costantemente a passare dal percettivo al mentale<sup>2</sup>”. La densità materica e segnica dello spettacolo, la sua composizione astratta, dovevano spingere lo spettatore ad essere attivo<sup>3</sup> in maniera creativa ed immaginifica, secondo gli autori.

Lo spettacolo prende *forma* e poi scompare. Come molti esperimenti ebbe una riuscita parziale data la complessità del lavoro e un pubblico – compreso quello dei critici, che lo percepì come epigono delle avanguardie storiche – non pronto a una nuova complessità basata su una logica degli interstizi, dove l'incrocio di musica, pittura, cinema, azione e nuovi media era teso a una nuova forma di narrazione che non rappresentasse ma presentasse la dinamicità materiale e concettuale di un'origine. L'origine di una nuova forma di spettacolo quindi, ma anche quella dell'uomo, infatti il “soggetto” dello spettacolo è basato sull'idea alchemica del mutamento della materia fino alla nascita dell'*homunculus*. Il tema dell'alchimia, proposto da Perilli, era stata una scoperta per il pittore – influenzato anche dalla sua amicizia con Ernest Bernhard, psicanalista di origine junghiana – che gli diede, come lo stesso Perilli scrive “l'idea della possibilità della trasformazione della forma attraverso processi di mutazioni dei materiali<sup>4</sup>”. Nello spettacolo tutto prende forma e muta costantemente. Il soggetto dello spettacolo

<sup>1</sup> Gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt sono dei corsi creati nel 1956 da Wolfgang Steinecke e durati fino al 1970. Dagli anni '50 la sempre maggior influenza di Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ed Henri Posseur trasformò questi corsi nella nuova mecca della neoavanguardia musicale dove si stabilizzò la corrente del cosiddetto *serialismo integrale* che ruppe radicalmente con la tradizione musicale tonale sviluppando e portando alle estreme conseguenze le intuizioni del compositore Anthon Weber. Nonostante molti dei partecipanti furono tra i protagonisti del *Nuovo Teatro Musicale*, nell'ambiente darmstadtiano non ci fu spazio per il teatro musicale.

<sup>2</sup> E. Cristallini, *Achille Perilli intorno al 1960, la pittura e oltre*, in S. Lux, D. Tortora (a cura di), *Collage 1961, un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi, Roma 2005, pp. 202-215. Cit. p. 213.

<sup>3</sup> Il tema dello spettatore attivo proprio negli anni '60 diverrà un tema portante della speculazione teatrale (musicale e non) declinato in vari modi.

<sup>4</sup> A. Perilli, *Memoria su Collage*, in S. Lux, D. Tortora (a cura di), *Collage 1961*, cit., pp. 20-65, Cit. p. 24.

Titolo || L'ipervisione. Collage

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

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

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

diviene più complesso: dopo la formazione dell'*homunculus* è l'uomo a contatto con la realtà che si trasforma attraverso una via negativa, l'inquietudine e il disagio procurato dall'azione della società che annienta l'uomo "riportandolo a se stesso, alla sua memoria: una memoria fatta di oggetti e di immagini"<sup>5</sup>. Oggetti e immagini, ossia tutto quello che c'è e si muove in scena. L'uomo non c'è, dato che è annientato.

I preparativi per lo spettacolo durarono almeno due anni. Dal 1959 la corrispondenza tra gli autori comincia a trattare esclusivamente del progetto, ancora senza nome, ma già con un'impostazione ben chiara – nei primi mesi del '60 sono pronti i primi schemi con le scene e la trama. Il 1959 è anche l'anno di chiusura della rivista *l'esperienza moderna*, fondata da Perilli e Gastone Novelli nel 1957, che segna la definitiva uscita del pittore dall'informale – uscita cominciata già dopo la chiusura dell'*esperienza Forma I* nel '51 – e il definitivo approdo al segno come possibile narrazione senza parole. Se scorgiamo i collaboratori e gli interventi nei numeri della rivista troveremo alcuni tra i rappresentati del nuovo teatro musicale degli anni '60 come Luciano Berio e lo stesso Aldo Clementi, ma anche quella che sarà la maggior influenza per lo spettacolo, Kurt Schwitters. L'impronta del dadaista è innegabile e rintracciabile anche nelle missive tra i due autori<sup>6</sup>. L'avventura de *l'esperienza moderna* e subito dopo quella di *Collage*, segnano l'avvio di Perilli verso l'*intercodice* e verso quella che sarà la più importante esperienza teatrale del pittore, il *Gruppo Altro* fondato nel 1971, stesso anno del *Manifesto della Folle Immagine nello Spazio Immaginario*.

Il libretto *visivo* dello spettacolo riferisce precisamente non solo le azioni e la scena, ma la scansione temporale, elemento da legare alla composizione musicale e alle nozioni di *fluidità* e *mobilità* invocate da Clementi nel suo scritto *Teatro musicale oggi*<sup>7</sup>. Il compositore propone anche l'idea di *oggetti musicalizzabili* e, prendendo spunto dal teatro dei burattini, pensa a una forma di teatro musicale dove la figura umana non è in scena ma alle attrezzature tecniche divenute musicali. Rendere musicali le strumentazioni tecniche – ad esempio il controller luci – vuol dire far sì che possano essere *suonati* da un musicista, attraverso controlli a tastiera o percussivi. Questo è un aspetto notevole e davvero innovativo che trova in *Collage* un primo banco di prova. Come ricorda il regista Andrea Camilleri, tutto avveniva a ritmo di musica. "Il maestro dirigeva l'orchestra e Saad Hardash, il mio aiuto regista in quell'avventura, era al pianoforte. In realtà quello che sembrava un pianoforte non lo era perché ogni tasto era collegato con le luci e quindi Saad Hardash, da quel pianoforte, accendeva e spegneva i riflettori, suonava le luci"<sup>8</sup>. In questa maniera le luci, di solito riferite a una dimensione spaziale, svolgevano una funzione temporale. L'azione in *Collage* si sviluppava su due direttrici autonome, quella spaziale e quella temporale. La prima affidata alla pittura e alla scultura, la seconda alla musica, con i vari media a fare da collante. Questa sintesi di autonomie rende *Collage* il punto zero di un nuovo *fare* teatrale che vuole mostrare delle possibilità, come scrisse lo stesso Perilli a ridosso dello spettacolo sulle pagine di Sipario: "*Collage* ha voluto essere, più che un'opera realizzata e conclusa, una indicazione delle possibilità di questa idea teatrale, e come tale va considerato. È questo il suo valore sperimentale"<sup>9</sup>.

Lo spettacolo è suddiviso in dodici scene eseguite senza soluzione di continuità. Dai vari progetti stesi per lo spettacolo – se ne contano otto in totale<sup>10</sup> – troviamo molti elementi presenti sin dall'inizio come l'idea di balletto astratto, l'armadio per il finale e l'assenza di figure umane, che col tempo evolvono in differenti proposte. Nel secondo progetto torna la figura umana, poi subito eliminata. Si arriva a una forma quasi definitiva nell'ottavo progetto. Cercando di avvicinarci alla scena facendo ricorso ai bozzetti e ai progetti sopradetti, possiamo scorgere altri elementi di definizione che aiutano la comprensione di questo evento che è rimasto irripetibile.

L'azione si apre con un fondale nero davanti al quale prende vita il *mobile*, oggetto aerostatico di memoria futurista che attraverso fili di nylon prende vita e vola verso l'alto in una scomposizione non accompagnata dalla musica, che procede nella sua *serie*. S'intravedono dei vetri con scritte e segni. Il fondale si spacca in quattro parti sollevandosi verticalmente e lateralmente, rivelando i tre velatini "progettati per passare da una fase cromatica elementare fino ad illuminarsi [...] raggiungendo la massima intensità di colori"<sup>11</sup>. Luci che si accendono e si spengono dall'interno dei velatini. Sollevati via i velatini ecco apparire l'*homunculus*, in caucciù nero e gonfiato da una pompa attraverso la quale respira. L'*homunculus* segna una nuova fase dello spettacolo, è l'origine di questa nuova vita pluricomposta. Buio improvviso su cui parte il film, realizzato da Pino Passalacqua, responsabile, a causa di un seno nudo, dello scandalo del Ministro Gonnella che si alza e se ne va. Attraverso un andamento dinamico il cortometraggio avrebbe dovuto creare un'ulteriore astrazione con il nastro contenente le musiche elettroniche di Clementi, purtroppo non partito. Il film, inoltre, doveva essere commentato da una cantante presente in teatro ma che non sapeva in che momento intervenire perché non c'era stato il tempo per provare. Anche questo elemento non prese parte allo spettacolo. Nel film trovano spazio riprese di luci, figure umane e astratte condizioni di vita che mescolano immagini di militari, sacerdoti, seni nudi ecc. L'ultimo fotogramma del film resta immobile, c'è un uomo.

<sup>5</sup> Ivi, cit., pag. 50.

<sup>6</sup> Oltre che nelle lettere, l'esperienza dei *Merz* di Schwitters è insita nell'idea di *Collage* e si ritroverà nei progetti teatrali di Achille Perilli con il Gruppo Altro negli anni '70. Titolo esemplificativo a riguardo è lo spettacolo *Altro/Mertz* del 1973.

<sup>7</sup> A. Clementi, *Teatro musicale oggi*, in *Il Verri*, n. 16, 1964, pp. 61-66.

<sup>8</sup> A. Camilleri, *L'ombrello di Noè*, (a cura di) R. Scarpa, Rizzoli, Milano, pp. 264-265.

<sup>9</sup> A. Perilli, *Collage*, in *Sipario*, n. 138, luglio 1961.

<sup>10</sup> S. Lux, D. Tortora, *Collage 1961*, cit., pp. 69-77.

<sup>11</sup> A. Perilli, *Memoria su Collage*, in S. Lux, D. Tortora (a cura di), *Collage 1961*, cit., pp. 20-65, Cit. p. 36.

Titolo || L'ipervisione. Collage

Autore || Daniele Vergni

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

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

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Appaiono dai lati le figure quasi umane su *tapis roulant* in doppio movimento inverso. Il film scompare e tornano i vetrini con le scritte. Una sequenza di uomini torturati e squarciati fa da preambolo a quel che resta, la memoria: l'enorme armadio sezionato che riempie tutto il fondale pieno di oggetti e fotografie aggressivamente illuminate da flash di luce. È la memoria che rimane a fare i conti con la realtà che ha distrutto l'uomo. Anche la memoria è destinata alla sua fine, pian piano, sezione per sezione, si spegnerà completamente.

Un anno dopo il primo happening europeo che si era svolto a Venezia, a cura di Jean-Jacques Label, – tra fischi e polemiche, si arrivò quasi alla rissa, ricorda Perilli<sup>12</sup> – lo spettacolo fu rifiutato.

---

<sup>12</sup> Ivi, cit., p. 41.