



Arabeschi n. 19

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità



Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969
a cura di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò

Incontro con Piper Torino

Riempivamo gli abissi tra cose opposte, e li
aprivamo tra cose affini

Robert Musil



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 19, gennaio-giugno 2022

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Mussnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Alice Billò, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Marco Scotto

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Piper Torino

Videosaggio *Incontro con Piper di Torino*
di Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino

Il Piper di Torino. Profilo
di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò

Carlotta Sylos Calò
Il Piper pluriclub e le arti visive

Donatella Orecchia
Il Piper pluriclub e il teatro

Teatro, arte, azione in Italia 1959-1969
a cura di Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò

Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò
Premessa

EKPHRISIS

Donatella Orecchia
Arti visive e teatro attraverso la lente di Sipario (1961-1969)

Carlotta Sylos Calò
*Arti visive e teatro: temi, parole, immagini e voci da Almanacco letterario
Bompiani e Marcatré*

Roberta Ferraresi
*Incontri reali, annunciati, mancati fra arte e teatro negli anni Sessanta.
I 'luoghi della parola'*

ET ET | testi contaminati

Luigia Lonardelli
*I luoghi dell'azione. Un percorso nella Roma degli anni Sessanta tra
risignificazione dello spazio espositivo e performatività*

Mimma Valentino
*Per una cartografia del 'nuovo' a Napoli. Alcuni luoghi della sperimentazione
artistica e teatrale negli anni Sessanta*

IN FORMA DI | generi e forme

Lara Conte
*Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia
nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1970*

Cristina Grazioli

Animare la scena: figure, luce, materia nel teatro di Mario Ricci.

Dagli anni di apprendistato al riconoscimento sulla scena europea (1962-1970)

Martina Rossi

L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965).

La messa in scena come studio dell'avanguardia storica

Daniele Vergni

Le azioni della musica gestuale in Italia: tra teatro e performance art (1963-1969)

Focus ARIE #1

a cura di G. Carluccio, L. Pernice, S. Rimini

Stefania Rimini

Quo vadis, Opera?

Alcune traiettorie di metodo

LA REGIA COME IPERTESTO

Mariarosa De Luca, G. Montemagno

God save the Queen? Fiction e cross-medialità nella regia di

'Elisabetta regina di Inghilterra' di Livermore

Laura Pernice

Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia.

Le operazioni-opere di Mario Martone

Simona Scattina

Spazi, scene, visioni: la regia lirica per Emma Dante

Graziella Seminara,

«The seductive visuality» nella scrittura scenica di Davide Livermore

Massimo Fusillo

Sinergie intermediali. Shakespeare tragico in tre inaugurazioni di stagione

STEVE DELLA CASA

Opera e cinema. Note su Gianni Schicchi di Damiano Michieletto

La regia lirica tra contaminazioni di linguaggi e spunti interartistici.

VideoConversazione con Nicola Berloff

a cura di G. Carluccio e S. Rimini

ARCHITETTURE, ESPOSIZIONI, SPAZI DELLA SCENA

Giovanna Santaera

Immagini all'Opera. Il Museo Zeffirelli di Firenze

Emozioni tridimensionali tra lirica, cinema e arti visive. Conversazione con Paolo Fantin
a cura di Nicol Oddo

PERFORMARE IL GENERE: L'OPERA COME CATALOGO DELLE IDENTITÀ POSSIBILI

Serena Guarracino

Raccontare la bellezza: l'opera lirica e le politiche di genere

Giulia Carluccio

The Seven Death of Maria Callas tra ologramma e presenza

ZOOM | obiettivo sul presente

Damiano Pellegrino

Talpe, tuberi e passaggi segreti. Edipo. Una fiaba di magia di Chiara Guidi

Serena Todesco

Oltre la cornice del volto perduto. Il fototesto affettivo di Maria Rosa Cutrufelli in Maria Giudice

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Hervé Guibert, *L'immagine fantasma*

(Giuseppe Carrara)

Anne Carson, *Era una nuvola*

(Maria Rizzarelli)

Emma Dante, *Bestiario teatrale*

(Chiara Schepis)

Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*

(Massimo Schilirò)

Compagnia Zappalà Danza, *Rifare Bach (la naturale bellezza del creato)*

(Stefano Tomassini)

Frédéric Pajak, *Manifesto Incerto. Sotto il cielo di Parigi con Nadja, André Breton,*

Walter Benjamin

(Viviana Triscari)

Chiara Portesine, *«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*

(Luigi Weber)

GALLERIA

Teatro e arte in Italia 1959-1969. Dieci anni di storia, azioni, immagini

a cura di Veronica Budini, Donatella Orecchia, Carlotta Sylos Calò



MARTINA ROSSI

*L'oggetto in movimento negli spettacoli astratti di Achille Perilli (1960-1965).
La messa in scena come studio dell'avanguardia storica*

This contribution intends to reconstruct the theatrical activity of Achille Perilli between 1961 and 1965. In particular, the focus will be on those scenic actions where furniture, kinetic structures, collage projections, abstract painting and plays of light are used; mise en scène in which research on the visual front is associated with electronic and literary musical experimentation. These experiences of the early sixties see Perilli engage in "abstract" shows intended as mechanical ballets owed to the avant-garde experiences of the turn of the century.

The analysis will start with the show *Collage* (Rome, Teatro Eliseo, May 14-16, 1961); and then continue with rehearsals where the painter's intervention is less known as *Teatro Gruppo 63* (Palermo, Sala Scarlatti, 3 October 1963) and *Por No* (Rome, Teatro delle Orsoline, 7-23 May 1965).

Tackling these case studies from the early 1960s means bringing out a picture of relations between the various sectors of Italian culture called upon to make their contribution to the experiments to be carried out in the stage space.

Reconstructing Perilli's stage activity between 1960 and 1965, and the interconnected events, thus allows us to outline a broader picture where the neo-avant-garde, after a theoretical and editorial work of recovering the experiences of the beginning of the century, finds a possibility of verification in the stage space of the synaesthetic solutions of the historical avant-garde.

1. Scenografia come azione e come programmazione

Quando alla fine del 1962 la rivista *Sipario* decide di realizzare un numero monografico dedicato alla *Scenografia italiana d'oggi*,¹ l'unico artista di ricerca coinvolto è Achille Perilli. Un mese prima dell'uscita, Franco Quadri, in quel momento caporedattore del periodico, scrive al pittore illustrandogli il progetto di questo numero speciale, che intendeva proporre una panoramica critica «di quello che in questi ultimi anni è stato fatto, soffermandosi in un esame delle correnti più vive e particolarmente sul rapporto tra scenografia e testo teatrale, tra scenografia e cultura italiana d'oggi».² Il critico, nelle righe successive, specifica come il piano della redazione sia quello di realizzare un'inchiesta tra gli scenografi italiani e, parallelamente, offrire una visione ad ampio raggio del fenomeno scenico dai punti di vista specifici rispettivamente di uno scrittore, un pittore, un regista, un attore e un architetto. Per quanto riguarda questa seconda sezione, la scelta del curatore del numero, Guido Ballo, cade proprio su Perilli perché già a quella data, come si afferma nella lettera di Quadri, è nota l'opera di 'scenografo' del pittore ed evidente la sua competenza in merito alla disciplina.³

Così accanto alle firme di Luigi Squarzina, Luigi Pestalozza, Giuseppe Bartolucci e Massimo Grillandi troviamo anche quella di Perilli, che presenta un testo programmatico dal titolo *Scenografia come azione e come programmazione*.⁴ In realtà, alla fine del 1962 l'artista può annoverare fra le fila dei suoi lavori per il teatro solamente il balletto 'astratto' *Collage*,⁵ realizzato insieme ad Aldo Clementi per l'Accademia Filarmonica Romana (Tea-



tro Eliseo, Roma, dal 14 al 16 maggio 1961). Perché dunque coinvolgere un pittore che si era prestato alle scene in un'unica occasione? È chiaro che alla redazione, a Guido Ballo e a Fabio Mauri – allora direttore della sede romana di Bompiani, casa editrice della rivista – sia nota non soltanto la prova scenica all'Eliseo, ma soprattutto il lavoro svolto dal pittore fino a quel momento in particolare sul fronte teorico. Il testo del 1962, difatti, si presenta come una lucida sistematizzazione da parte di Perilli del ruolo del pittore all'interno del 'nuovo Teatro', inteso non come una rappresentazione di un testo da recitare, bensì come «sintesi di varie forme espressive delle quali la parola non sia esclusivamente la determinante dell'azione». ⁶ Il teatro viene affrontato dall'artista come un'arte spiccatamente visiva, un luogo dove i diversi linguaggi si incontrano sotto l'egida di un comune sperimentalismo e alla ricerca di un coinvolgimento multisensoriale dello spettatore. Proprio su quest'ultimo si concentrano gli sforzi del 'teatro dei pittori'.

Oggi – afferma Perilli – lo spettatore deve essere coinvolto nell'azione scenica, deve poter vivere quell'esperienza in modo totale, non deve potersi pensare sostituibile. [...]. Il nuovo teatro non può essere più un dialogo o una costruzione di un personaggio o la descrizione di una situazione, ma soprattutto una continua invenzione di nuovi mezzi, un succedersi di sensazioni. ⁷

Per creare un'esperienza totale per lo spettatore, l'artista si affida alla scenografia non più intesa come ambiente statico, ma come «azione essa stessa». ⁸

Per Perilli, la 'scenografia come azione' si traduce praticamente sul palco attraverso l'utilizzo di *mobile*, strutture cinetiche, proiezioni di *collage*, pittura astratta e giochi di luce; *mise en scène* nelle quali la ricerca sul fronte visuale si associa anzitutto alla sperimentazione musicale e, in un secondo momento, a quella letteraria.

Mettendo in relazione le prime prove teatrali di Perilli con i suoi studi sull'avanguardia degli anni Cinquanta, emergerà come le azioni realizzate dal 1961 al 1965 si presentino come una verifica nello spazio scenico di un processo di recupero delle esperienze d'inizio secolo intrapreso dall'artista negli anni precedenti.

Sebbene le ricerche del pittore nel dopoguerra, in parte divulgate sulle riviste *Civiltà delle Macchine* e su *L'Esperienza Moderna*, non si incentrino esclusivamente sul teatro, esse possono essere considerate come la premessa necessaria per le azioni sceniche successive. Il nuovo teatro musicale si appropria infatti dell'idea di opera d'arte totale delle avanguardie storiche, in cui il contenuto dell'azione e il contenitore scenico si fondono nel movimento. Lo stesso Perilli ci indica come questo sia un intento programmatico: «per me il teatro è stato fondamentale soprattutto come verifica di esperienze; come il teatro di Schlemmer era la verifica del lavoro svolto nei diversi laboratori artistici del Bauhaus, così per un pittore il teatro può diventare il più attendibile luogo di sperimentazione concreta». ⁹

Tuttavia, la nuova idea di 'scenografia come azione e programmazione' si iscrive anche nel più ampio quadro delle sperimentazioni internazionali. Si vedano *in primis* le esperienze d'oltreoceano degli *happening*, come denunciato dallo stesso artista. Nel testo del 1962, difatti, Perilli associa il 'teatro dei pittori' di New York – citando Jim Dine, Red Grooms, Alan Kaprow e Claes Oldenburg – con le due azioni sceniche del 1961, ovvero *Intolleranza*, ¹⁰ di Luigi Nono, Joseph Svoboda ed Emilio Vedova, e il suo *Collage*, esperienze che hanno «dimostrato quali e quante siano le possibili vie di uscita di una crisi». ¹¹ Queste prove italiane e internazionali sono rivelatrici, secondo l'autore, del fatto che «il teatro può vivere soltanto se coinvolge nella sua azione lo spettatore e se abolisce completamente le vecchie convenzioni». ¹²



Così facendo Perilli mette in parallelo due esperienze, quella americana del 'teatro dei pittori' e quella italiana delle azioni sceniche 'astratte', che si ricollegano entrambe, esplicitamente, all'eredità dell'avanguardia. Nello *happening*, infatti, la critica aveva da subito riconosciuto una matrice nelle ricerche artistiche e teatrali europee del primo Novecento. Da William Seitz che ne ha sostenuto il legame con il *collage* e l'*assemblage*;¹³ a Michael Kirby che ne ritraccia le origini nelle esperienze sceniche avanguardiste, dalle teorizzazioni di Schlemmer e del Bauhaus al teatro della crudeltà di Antonin Artaud.¹⁴

Le azioni astratte diventano per Perilli una sorta di laboratorio di sperimentazione degli insegnamenti desunti dalle avanguardie, e una personale risposta alla necessità di un nuovo coinvolgimento dello spettatore, come avviene negli esempi d'oltreoceano.¹⁵

Dunque, mentre sulle pagine de *L'Almanacco Bompiani* del 1961 Perilli e Mauri si domandano – insieme ad artisti, musicisti, critici e letterati – se la pittura sia morta oppure se le modificazioni sostanziali da essa subite possano condurre a una nuova forma di linguaggio;¹⁶ contemporaneamente nello spazio scenico gli artisti sperimentano altre vie 'oltre il quadro'. Nel pieno della *temperie* postinformale, in un periodo di passaggio fra una stagione operativa e un'altra, i pittori si accostano alla scena come a un ulteriore linguaggio che va oltre la pittura e la scultura, trovando un campo d'indagine privilegiato nel teatro musicale.

2. Le azioni cinetico astratte di Achille Perilli. 1961-1965.

È con il seminario internazionale d'arte tenutosi nel 1949, al Leopoldskron Student Rest Center di Salisburgo, che per Perilli prende avvio il rapporto con il teatro.¹⁷ In questa occasione Perilli, Piero Dorazio e Mino Guerrini si ritrovano ad allestire uno spettacolo da loro scritto e recitato, strutturato in tre *sketch*.¹⁸ L'anno successivo vede invece Perilli e Dorazio, insieme a Vito Pandolfi e Angelo Maria Ripellino, riadattare e tradurre il *Galileo* di Bertolt Brecht con l'idea di metterlo in scena nella loro libreria-galleria Age d'Or.¹⁹ Sempre nel 1950, i tre amici, con l'aggiunta di Lucio Manisco, realizzano le decorazioni per il palco del cinema-teatro Splendore, in occasione del primo concerto jazz a Roma.²⁰

Tuttavia, è solo nel maggio del 1961 con *Collage*, che Perilli esordisce su un palcoscenico teatrale, quello del Teatro Eliseo. L'azione viene concepita con il compositore Aldo Clementi, anche lui alle prese con la prima esperienza sulla scena. All'artista spetta di occuparsi del film proiettato, della lanterna magica, delle sculture in movimento, oltre che della scrittura del libretto. Sull'impianto visivo pensato dal pittore, Clementi compone la musica per l'orchestra Filarmonica Romana, diretta da Daniele Paris, mentre la regia è affidata ad Andrea Camilleri.

Se Perilli si occupa dell'impianto visivo e della struttura drammaturgica, *Collage* è però frutto di un lavoro condiviso con Clementi. Tutte le fasi ideative, comprese quelle relative agli aspetti visivi, sono pensate insieme al compositore.²¹



Fotografia di scena, *Collage*, 14-15-16 maggio 1961, Teatro Eliseo, Roma. Courtesy Archivio Achille Perilli, Orvieto



Il risultato è un 'balletto' senza attori, dove tutta la *mise en scène* si incentra su ritmo e movimento. L'azione prevede la presenza di diverse *machine*, fra cui un grande *mobile* gonfiabile costruito da uno scheletro in filo d'acciaio ricoperto di tela intrisa di vinavil, proiezioni di paesaggi astratti realizzati dal pittore e un film con scene che riproducono episodi di vita quotidiana.

La scrittura del libretto nasce invece da una suggestione alchemica: connessa agli interessi coltivati in quegli anni dall'artista.²²

Lo spunto drammaturgico è solo un pretesto per un'azione scenica che si vuole 'astratta', la narrazione non è più affidata alla parola, o a un testo da rappresentare, ma allo stesso movimento degli automi e dei *mobile* sul palco. Ed è proprio da questa scelta, compiuta dall'artista e dal compositore, che lo spettacolo si fa 'astratto':²³ il termine non si riferisce soltanto alla tipologia di pittura utilizzata da Perilli per i vetrini proiettati sugli schermi, o alla forma biomorfica dei *mobile*, ma all'incontro sinestetico del linguaggio visivo e musicale nel luogo teatrale, che intende immergere lo spettatore in un'esperienza in cui immagine e suoni sono autonomi nel loro significato. Come scrive l'autore, *Collage* nasce «dall'esigenza di unificare più forme espressive (musica, pittura, cinema, teatro) in una forma nuova, con la funzione di aumentare e rinnovare le possibilità rappresentative e fantastiche del teatro».²⁴

Sono, però, le imprese editoriali condotte da Perilli durante gli anni Cinquanta a preludere a questo incontro fra musicisti e artisti. Ne dà prova *L'Esperienza Moderna*, la rivista diretta dal pittore insieme a Gastone Novelli. Pubblicato in cinque numeri, dall'aprile 1957 al marzo 1959, il periodico presenta i risultati di un aggiornamento interdisciplinare fondato sulle esperienze 'moderne', da quelle avanguardistiche di inizio secolo a quelle coeve.

Già alla fine degli anni Cinquanta, gli sforzi di Perilli e Novelli, come più in generale quelli degli intellettuali che ruotano intorno alla rivista, si indirizzano verso le possibilità offerte per le diverse discipline di porsi 'fra' i codici linguistici, come le avanguardie avevano già suggerito: «La rivista nasce da una possibilità pratica che si profilò a me ed a Gastone di raccogliere nelle stesse pagine poeti, artisti, musicisti. [...] l'esigenza di non rinchiudersi in un codice pertinente alla sola pittura è sempre stata un 'mio vecchio palino', derivatami dall'esperienza delle Avanguardie».²⁵

Su *L'Esperienza Moderna* si trovano diversi esempi di contiguità fra arte visiva, teatro, musica e letteratura. Il periodico dedica spazio, ad esempio, nel dicembre 1957, a un'inchiesta sulla musica contemporanea, con interventi di Luciano Berio, Vittorio Fellegara e Aldo Clementi.²⁶

Il contatto fra artisti e musicisti a Roma era tuttavia avviato già da tempo. Dal punto di vista delle arti visive, a partire dagli anni Quaranta – all'interno del dibattito costruito intorno ad alcune *mise en scène* sperimentali, che vedono coinvolti il compositore Goffredo Petrassi e il coreografo Aurel M. Milloss –, storici dell'arte, critici e artisti, come Cesare Brandi e Toti Scialoja, iniziano a formulare una specifica idea del balletto come di un linguaggio figurativo autonomo.²⁷ Lo spazio scenico viene indicato come luogo elettivo dove è possibile realizzare l'incontro dei diversi fronti della ricerca artistica, musicale, e coreutica.

Perilli afferma che, nel momento in cui gli artisti iniziano a concentrarsi sulle problematiche del 'codice', a partire dalla fine degli anni Quaranta, non hanno avuto accanto gli scrittori, ma i musicisti; e ribadisce che le coincidenze fra le ricerche dell'arte visiva e quelle del mondo letterario si aggiungono solo in un secondo momento, fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.²⁸



Se l'ambiente romano si dimostra già pronto ad accogliere le sperimentazioni condivise fra arte e musica, bisogna attendere gli inizi degli anni Sessanta affinché l'incontro fra diversi linguaggi, all'interno della cornice del teatro musicale, porti gli artisti a concepire l'apparato visivo non più come scenografia, ma come struttura oggettuale in movimento. Nel numero di *Sipario* dedicato alla *Scenografia italiana d'oggi*, è Pestalozza, nel momento in cui fa accenno a *Intolleranza* e *Collage*, a soffermarsi sull'evidente crescita di interesse da parte dei pittori per il lavoro scenografico legato al teatro musicale.²⁹ Questa forma linguistica, tuttavia, non viene scelta dagli artisti e dai compositori delle azioni 'astratte' per ricollegarsi a una specifica tradizione disciplinare. Piuttosto, i pittori e i musicisti scelgono il 'teatro musicale' come spazio, inteso insieme come luogo fisico e arena rituale, dove è possibile attuare il superamento dei confini disciplinari.

Che *Collage* nasca in questo clima di dialogo fra la sperimentazione artistica e quella musicale lo testimonia il progetto comune che vede coinvolti gli autori dello spettacolo all'Eliseo con quelli di *Intolleranza*. Da gli scambi epistolari fra Nono e Ripellino, e fra Perilli e Clementi,³⁰ si viene a sapere che gli autori delle due *pièces* nel 1960, periodo in cui le due azioni sceniche sono in preparazione, hanno intenzione di mettere in piedi un programma condiviso tutto incentrato sul teatro musicale, alla ricerca di una simultaneità fra i diversi linguaggi. I progetti, mai realizzati, prevedono la formazione di un movimento composto da artisti, musicisti, letterati; l'organizzazione di un convegno da tenersi tra il 25 e il 27 giugno 1960 presso la villa di Mario Peragallo a Calenzano, a cui avrebbero dovuto partecipare un nutrito *parterre* di intellettuali;³¹ e infine la creazione di una rivista.

Dalla corrispondenza fra Perilli ed Edoardo Sanguineti, anch'egli coinvolto nel progetto comune, si coglie l'entusiastico interesse creatosi intorno alle manifestazioni di questo nuovo raggruppamento formato da forze provenienti dal mondo musicale, artistico e letterario. Scrive Sanguineti nel giugno 1960: «Spero *enormemente* di poterti vedere a Calenzano, se si riuscisse a combinare il famoso congresso [...]».³² Quando poi, verso la fine dell'anno, all'interno del gruppo nascono le prime incomprensioni e diverbi, Sanguineti mostra tutto il suo dispiacere per l'impresa non riuscita.³³

La rivista avrebbe dovuto chiamarsi, almeno in una prima ipotesi, *L'Oggetto* ed essere pubblicata da Giulio Einaudi.³⁴ È Ripellino, in una lettera a Nono, a presentare il progetto editoriale come il canale di divulgazione del nuovo gruppo. Vale la pena di soffermarsi sulla prima idea di titolo del periodico e metterla in dialogo con ciò che Perilli scrive in un resoconto prossimo alla messa in scena di *Collage*, sulle pagine di *Sipario* del luglio 1961. L'artista ne parla come di «una azione scenica basata essenzialmente sulla presentazione di oggetti e sulla combinazione di movimenti di oggetti e di proiezioni»;³⁵ per poi ribadire che il nuovo teatro musicale intende «presentare gli oggetti e il loro movimento, le cose e il loro rapporto, l'azione e la dimensione, la sovrapposizione e il contatto, l'assurdo e il reale».³⁶

L'enfasi posta su 'l'oggetto', inteso come nuovo protagonista della messa in scena, è colta anche da Umbro Apollonio che, in una lettera a Perilli a commento del testo del 1961 del pittore, nota:

Vedi, mi vien da dubitare quando parli troppo di 'oggetti'... è vero che il nuovo teatro dev'essere "invenzione... succedersi di sensazioni... mescolanza di tecniche... lavoro di gruppo". Ma questo è l'aspetto esterno del fatto. Tu stesso ammetti che *Collage* è una "indicazione". Sicché sono d'accordo nelle idee di un teatro quali tu le esprimi, soltanto vorrei che ci fosse un 'engagement' più addentrato.³⁷



Apollonio con ogni probabilità si riferisce all'afflato sociale e politico che sottende *Intolleranza* ed è invece assente in *Collage*. Proprio l'azione scenica veneziana di aprile aveva suggerito molti espedienti intorno all'utilizzo della tecnica della Lanterna Magika, che saranno poi presenti anche nel balletto romano. Un tramite per questo dialogo fra Venezia e Roma è da individuarsi in Ripellino. Sia per Perilli, sia per Nono la frequentazione con lo slavista si rivela di fondamentale importanza per lo studio di esperienze allora sconosciute in Italia.³⁸ Il progetto condiviso fra gli autori di *Intolleranza* e quelli di *Collage*, nel 1960, conduce a comuni scelte dal punto di vista visivo, come l'utilizzo di: proiezioni di scritte, frammenti pittorici su vetrini proiettati su strutture in movimento, film, giochi di luce che accompagnano le sculture cinetiche e i *mobile*. Non stupisce dunque che la prima proposta di titolo per la rivista del gruppo multidisciplinare ricada proprio su *L'Oggetto*, vista la comune adozione di un impianto visivo oggettuale in movimento. Tuttavia, in *Collage* si compie un passo ulteriore. Considerato che il filo drammaturgico costituisce soltanto una suggestione, il vero attore della messa in scena è l'oggetto meccanizzato. Il pittore non solo utilizza proiezioni e scenari in movimento, ma decide di declinarli in un balletto senza attori. Uno spettacolo astratto totale, dove si rinuncia persino al corpo fisico dell'interprete.

Agli inizi degli anni Sessanta il teatro musicale diventa un luogo d'incontro non solo per le ricerche dell'arte visiva e le sperimentazioni musicali, ma anche per quelle del mondo letterario.

Perilli aveva già condiviso con Sanguineti, come si è già accennato, i vari progetti nati intorno al teatro musicale nel 1960, e aveva con lui dibattuto sui suoi studi alchemici, che alimentano la struttura 'narrativa' di *Collage*. Quando i due intellettuali riflettono intorno a questa passione in comune, il 14 gennaio del 1960, l'azione astratta è ancora in uno stato di formulazione. Sanguineti scrive:

mi colpisce particolarmente quello che Lei mi scrive dei suoi interessi per i simboli alchemici. Vi è stato un discreto periodo della mia vita in cui mi sono (dilettantisticamente, sia pure...) immerso nelle medesime cose [e ne è rimasto il segno, di fatto, nelle mie poesie del 1951-1953]. Poi sono stato travolto da tante altre cose... e di questa conservo, come di altre, tanta nostalgia.³⁹

Tuttavia, è con il Gruppo 63 e poi con la compagnia dei Novissimi⁴⁰ che Perilli ufficializza l'incontro con la neoavanguardia letteraria a teatro.

Le sperimentazioni sceniche entrano a far parte delle forme espressive utilizzate dal gruppo fin dalla prima riunione palermitana. La sera del 3 ottobre 1963, dopo la conferenza-dibattito sulla pittura tenuta da Perilli insieme a Gillo Dorfles e Nello Ponente, nella Sala Scarlatti viene presentato lo spettacolo in tre parti *Teatro Gruppo '63*, di cui l'artista realizza le scene e i costumi.⁴¹ La regia è affidata per la prima e per la terza parte a Luigi Gozzi e al Centro teatrale di Bologna, e per la seconda a Ken Dewey e all'Act di Roma. Vengono rappresentati diversi testi di giovani scrittori gravitanti attorno al Gruppo 63 e alla rivista *Il Verri*. Gozzi dichiara di aver progettato lo schema di un teatro d'avanguardia assicurando contemporaneamente quello che definisce lo 'specifico' teatrale e l'aprirsi ad altre sperimentazioni artistiche.⁴² Non è stata ancora rintracciata una documentazione fotografica che possa chiarire l'impianto visivo adottato dall'artista. Una lettera di Gozzi al pittore ci restituisce però qualche informazione.⁴³ Le scene dovevano essere pensate come un'unica struttura mutevole, che si adattasse alle tre parti della *pièce*, composta in tutto da dieci *sketch*. Anche in questo contesto Perilli realizza schermi in movimento e proiezioni.⁴⁴

L'artista ritorna poi a collaborare attivamente con il teatro nel 1965. Nel frattempo, appena un anno prima, crea con Novelli, Alfredo Giuliani e Giorgio Manganelli la rivista di arte, letteratura e teatro, *Grammatica*.⁴⁵ Alla ricerca di nuove strutture grammaticali,⁴⁶ il periodico nasce come strumento di raccordo della neoavanguardia e costituisce un palinsesto degli interessi interdisciplinari dei suoi fondatori. Il primo numero esce nel novembre 1964 e appena due mesi dopo troviamo Perilli insieme a Nanni Balestrini, Vittorio Fellegara e il coreografo Mario Pistoni al Teatro alla Scala con il balletto *Mutazioni*.⁴⁷

La struttura visiva progettata dal pittore per l'atto unico in sei scene prevede le medesime soluzioni formali adottate per *Collage*. Per il prologo, ad esempio, troviamo proiezioni con paesaggi astratti di Perilli, un immaginario pittorico che era già apparso nell'azione all'Eliseo. Nel 1965, alla proiezione di questi vetrini dipinti vengono però contrapposti, nella seconda scena, elementi fotografici e immagini estrapolate dai *mass media*. Inoltre, un medesimo elemento scenico torna in entrambi i balletti: l'oggetto protagonista della parte conclusiva dello spettacolo all'Eliseo, 'l'armadio' riempito di oggetti e fotografie, diventa alla Scala una imponente struttura a griglia che compare nelle scene centrali, davanti alla quale agiscono i ballerini.



Fotografia di scena, *Mutazioni*, dal 27 gennaio 1965, Teatro alla Scala, Milano. Courtesy Archivio Achille Perilli, Orvieto

Ed è proprio la partecipazione del corpo di ballo a segnare l'elemento di novità di *Mutazioni* rispetto al precedente scenico romano. L'artista, tuttavia, alla Scala, realizzando sia i costumi per i danzatori, sia i *mobile*, concepisce la presenza umana alla stregua di quella meccanizzata: i ballerini, come le *machine*, sono oggetti in movimento, in un'idea di balletto dove tutto diventa elemento cinetico.

Pestalozza nel libretto della *pièce* ne chiarisce la strutturazione, e a proposito della seconda scena sottolinea la peculiare relazione che si instaura fra il corpo del ballerino e i *mobile*: «la concreta raffigurazione di un'attuale vita disarmonica falsa, dove il comportamento insulso e isterico di una massa amorfa si confronta con 'oggetti' in movimento che tanto meglio ne rendono manifesta la condizione disumana».⁴⁸ Come nel 1961, Perilli si confronta di nuovo con un balletto e con il teatro musicale. Secondo Pestalozza, proprio a quest'ultima forma linguistica spetta il merito non solo di imporre nuovi mezzi di comunicazione teatrale e di integrare la musica in un'inedita condizione scenica, ma soprattutto di rinnovare il rapporto audiovisivo che si stabilisce con lo spettatore.⁴⁹

Pochi mesi dopo, nel maggio 1965, Perilli ripropone la stessa cifra stilistica per un nuovo 'balletto' da lui ideato, presentato però questa volta al di fuori di una cornice 'ufficiale': si tratta di *Por No* al teatrino delle Orsoline 15 di Mario Ricci.

Con questa azione il pittore propone nuovamente l'immaginario meccanico di *Collage*, ma in una veste più di accadimento visivo che di evento teatrale. Per *Por No* Perilli realizza il materiale scenico e la sceneggiatura, mentre a Ricci spettano le luci e la movimentazione delle marionette create dall'artista. Assistiamo dunque in questo caso a un'egemonia autoriale del pittore, riconosciuta dallo stesso regista delle Orsoline: «*Por No* era un'invenzione soprattutto di Perilli; io mi limitavo ad essere il braccio, l'animatore, il realizzatore di una fantasia surreal-letteraria».⁵⁰



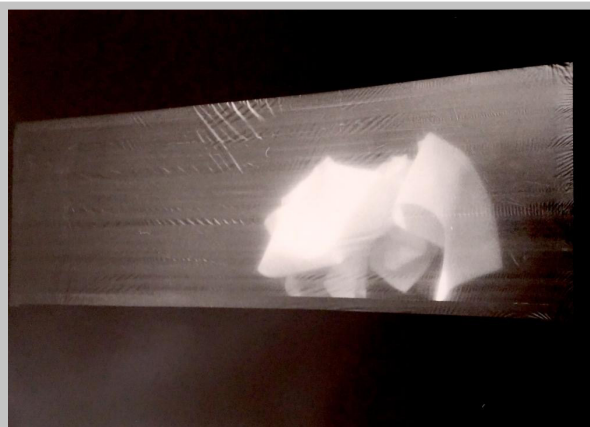
Come già proposto per lo spettacolo del 1961, l'artista crea una sceneggiatura dove riduce la parte testuale all'essenziale, facendola diventare una suggestione per lo spettatore, piuttosto che una narrazione. Lo scritto di Perilli si presenta come un *collage* di testi di varia origine:⁵¹ estrapola brani di Johann J. Winckelmann, associandoli ad alcuni passi di trattati tecnici di cibernetica e di linguistica, terminando poi con un pezzo dello scrittore Mickey Spillane. Attraverso gli articoli dell'epoca emerge come questi frammenti testuali, narrati dalle voci esterne di Nelide Giammarco, Luciano Virgilio, Carlo Valli, accompagnavano l'azione di due automi di ferro, tela e gomma avvolti nella plastica.⁵² Ancora una volta è l'azione di sculture mobili immerse in giochi di luci e proiezioni a determinare lo svolgersi stesso del balletto – su musiche originali di Ivan Vandro –⁵³ incentrato sulla tematica di un amore crudele e appassionato.

Il pittore concepisce la sua azione visiva intorno ad alcuni personaggi oggettualizzati, protagonisti di un immaginario erotico-pornografico da cui il titolo 'Por no', che allude anche alla ritualità del teatro 'Nô' giapponese.

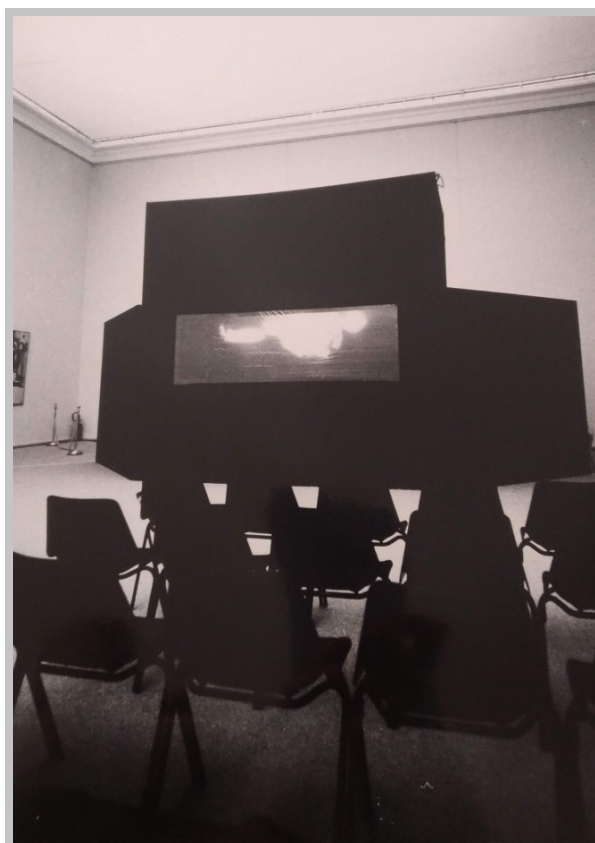
Maurizio Fagiolo, testimone assiduo delle messinscene alle Orsoline, su *L'Avanti* parla dello spettacolo come di un dramma di amore e morte in versione astratta, che si compone di urli, sospiri ed esseri mostruosi di plastica.⁵⁴

Dalle foto che vedono Perilli e Ricci impegnati nella costruzione della messa in scena di *Por No* – in occasione del riallestimento dello spettacolo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1988 –⁵⁵ si comprende la strutturazione originaria pensata dall'artista. Nel 1965 Ennio Flaiano parla di immagini che sembrano immerse in un acquario,⁵⁶ difatti l'azione dei grandi *mobile* bianchi e delle *machine* biomorfiche si svolge dietro uno schermo, che rende la visione delle marionette ovattata e poco nitida, mentre il tutto è incorniciato da una struttura nera.

L'artista con *Por No* scardina così la definizione sia di pittura sia di teatro: il balletto è un accadimento scenico basato sul movimento meccanico, ma viene esperito dallo spettatore attraverso un piano bidimensionale frapposto fra lui e l'azione degli automi.



Riccardo Orsini, fotografia di scena, *Por No*, 7-23 maggio 1965, Teatro delle Orsoline 15, Roma. Courtesy Riccardo Orsini, Roma.



Fotografia dell'allestimento, *Por No*, 5 luglio 1988, rassegna *Teatro Immaginario*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Courtesy Archivio A. Perilli, Orvieto



3. Gli oggetti e il loro movimento. L'eredità delle avanguardie per il nuovo Teatro musicale

L'oggetto in movimento, l'impianto visivo come azione e il coinvolgimento 'totale' e sensoriale dello spettatore sembrano i tratti comuni delle prime prove di Perilli per il teatro.

Queste soluzioni per la scena nelle mani del pittore diventano il pretesto per potersi ricollegare alle opere oggettuali cinetiche e alle esperienze teatrali delle avanguardie storiche. I riferimenti entro i quali i balletti meccanici si inseriscono li suggerisce lo stesso Perilli: Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer e le idee sul teatro di Enrico Prampolini.⁵⁷

Sull'artista ungherese il pittore aveva svolto delle ricerche qualche anno prima. Tali approfondimenti confluiscono, nel 1955, sulle pagine della rivista *Civiltà delle Macchine*, fondata e diretta da Leonardo Sinisgalli.⁵⁸ L'artista aveva iniziato a collaborare con il periodico della Finmeccanica già nel 1954, inaugurando questo sodalizio con *Antologia Dada*,⁵⁹ una delle prime pubblicazioni dei suoi studi sul dadaismo.

La ricerca su Moholy-Nagy ricopre un ruolo determinante nella strutturazione visiva dell'azione del 1961. L'intenzione dell'autore di *Collage* è quella di creare difatti «[...] un nuovo tipo di spettacolo dove confluivano la pittura, la musica, il teatro, il cinema, secondo le deduzioni dai miei studi su Moholy-Nagy».⁶⁰ A tale proposito è eloquente il sottotitolo che Perilli sceglie per l'articolo del 1955: «Una figura di artista aperto a ogni esperienza, interessato a tutte le tecniche, coinvolto in qualunque forma di espressione».⁶¹ Nel suo testo propone molti estratti da *Vision in Motion*, introducendo l'immaginario dell'artista ungherese. La strutturazione delle macchine in movimento e l'utilizzo della luce suggeriti da Moholy-Nagy sono per il pittore degli incoraggiamenti ad andare oltre la tela, verso qualsiasi forma di espressione che potesse utilizzare nello stesso modo il blocco di marmo, come il plexiglas, la pellicola e i caratteri tipografici.⁶²

Gli insegnamenti dell'artista del Bauhaus sono fatti propri da Perilli soprattutto quando affronta la scena: come non scorgere una evidente somiglianza fra le *machine* che animano i suoi balletti 'meccanici' e la *Macchina per stendere la luce* o il *Modulatore di spazio* di Moholy Nagy? Opere, scrive il pittore, per cui è difficile trovare una definizione, tanto sono lontane dai concetti di pittura e scultura.⁶³ Lavori sui quali Perilli riflette concretamente, dopo una fase speculativa, attraverso le sue azioni sceniche.

Per quanto riguarda Schlemmer,⁶⁴ una diretta genealogia fra le esperienze dell'avanguardia storica e le proposte del teatro musicale del nuovo fronte sperimentale italiano è dichiarata nella mostra *Arte e scena* del 1965 a Venezia, tenutasi alla sala delle Colonne a Ca' Giustinian. In questa sede *Intolleranza* e *Collage* vengono inserite in un percorso che trae origine proprio dai raggiungimenti teatrali di Oskar Schlemmer.⁶⁵ Su proposta di Umbro Apollonio e del direttore della Biennale Prosa, Wladimiro Dorigo, si decide di portare a Venezia, in occasione del XXIV Festival di Teatro della Biennale di Venezia, la mostra *Bild und Bühne*, organizzata dallo Staatlichen Kunsthalle di Baden-Baden, ed esposta in questa sede da gennaio a maggio del 1965.⁶⁶ Solo due mesi dopo, l'esposizione viene portata nella città lagunare. La mostra a Ca' Giustinian, organizzata in stretta collaborazione con il museo tedesco, presenta un preciso disegno allestitivo, che pone al centro della sala una numerosa quantità di studi grafici, fotografie e alcuni prototipi di automi di Schlemmer.⁶⁷ Da questi prende avvio un percorso costruito sulla tematica della relazione fra arte e teatro, nel quale sono inserite anche le due azioni sceniche del 1961. Vengono esposte una fotografia in grande scala di una scena di *Intolleranza* con le proiezioni delle opere di Vedova; uno studio e una panoramica delle costruzioni di Svoboda; e tre istantanee della messa in scena di *Collage*.⁶⁸



Qualche anno prima della mostra, Apollonio – che già dal 1961 chiedeva a Perilli materiale fotografico sul suo spettacolo all'Eliseo –⁶⁹ sulle pagine di *Civiltà delle Macchine* aveva già compiuto una ricognizione sul rapporto fra arte e scena, terminando il suo discorso proprio con gli esempi offerti da Nono e Vedova a Venezia e da Perilli e Clementi a Roma.⁷⁰ Il critico d'arte sottolinea come queste esperienze abbiano portato in auge l'esigenza di considerare la parte visiva dell'azione teatrale come autonoma. Anche in questo caso il padre di tali esperienze viene riconosciuto in Schlemmer. Programmatica in tal senso è una dichiarazione dell'artista del Bauhaus riportata nell'articolo: «Il pittore, da tempo servitore in teatro del poeta e dell'attore, esige oggi con energia il suo diritto. Da pittore di decorazioni e scene [...] è diventato creatore di spazi, di forme, di sinfonie cromatiche. Non vuole restare servo più a lungo e passa alla conquista della scena».⁷¹

Il processo di astrazione e meccanizzazione del teatro di danza compiuto da Perilli è debitore non soltanto degli insegnamenti di Moholy-Nagy e di Schlemmer, ma anche delle teorie sul teatro di Prampolini. Rispetto agli artisti della Bauhaus che il pittore aveva assiduamente studiato negli anni Cinquanta, il legame con l'artista futurista è invece di natura personale. Difatti, come è noto, Perilli e Dorazio si avvicinano a Prampolini e a Joseph Jarema già nel 1947, quando diventano stretti collaboratori dell'Art Club, a Roma. L'associazione artistica, che si proponeva nel dopoguerra come una realtà indipendente e internazionale, non solo prevede nella sua programmazione una parte delle attività dedicata al teatro,⁷² ma organizza anche nel 1955 una peculiare esposizione, dal titolo *Arti plastiche. La civiltà delle macchine*.⁷³ La 92^a Mostra dell'Art Club si tiene alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e vede fra i suoi promotori oltre a Prampolini e Sinisgalli, anche Perilli e Dorazio. In questa occasione l'oggetto assume una particolare declinazione, l'opera d'arte viene difatti esposta in abbinamento a un elemento meccanico e industriale. L'intento di Prampolini è quello di inquadrare «altri elementi 'indicativi e significativi' dell'attività umana, intimamente legati al concetto di arte-vita»,⁷⁴ così:

sculture e composizioni polimateriche si trovano presenti, fianco a fianco, con elementi meccanici. Non è una novità [...] noi stessi col nostro 'Manifesto sull'arte Meccanica', fino al 1923, avevamo fissato con la teoria e con le opere le basi per un'estetica della macchina e dell'introspezione meccanica dell'arte; oggi però vogliamo portare questo colloquio introspettivo – fra due entità apparentemente antitetiche – a contatto con il pubblico.⁷⁵

Il teatro-macchina di Perilli dei primi anni Sessanta può essersi nutrito anche di queste esperienze che conducono l'autore a un'operazione di astrazione e oggettualizzazione degli elementi sul palco.

Tuttavia, questo interesse per l'oggetto cinetico non si limita a coinvolgere il materiale scenico, ma anche lo stesso luogo teatrale. Perilli lo aveva già appreso da Prampolini, l'eliminazione dell'attore e la fusione fra contenuto e contenitore scenico era già presente nel *Teatro Magnetico*. Il modellino del futurista, esposto a Parigi nel 1925, esaltazione della poetica dell'arte meccanica, si pone come un evidente modello e precedente delle successive ricerche sull'apparato scenico. È questo uno spazio elastico che esalta la fruizione attiva dello spettatore, idealmente avvolto dalla grande struttura cinetica, concepita come la «rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico».⁷⁶

Nel 1965 Perilli partecipa a un'operazione simile che ridisegna il luogo teatrale come oggetto cinetico. Si tratta del progetto dell'architetto Maurizio Sacripanti – professore per cui l'anno precedente il pittore aveva svolto delle lezioni all'università –⁷⁷ per il *Nuovo Teatro Lirico di Cagliari*.⁷⁸



Oscar Savio, fotografia del modellino, *Nuovo Teatro Lirico di Cagliari* di Maurizio Sacripanti, 1965. Courtesy Centro Archivi, MA-XXI, Roma

L'architetto, l'artista, e il gruppo di ricerca arrivano a concepire uno spazio polifunzionale che supera la tradizionale concezione scenica europea agendo sulla struttura stessa del teatro. Sia il pavimento sia il soffitto sono costituiti, nell'idea di Sacripanti, da pistoncini scorrevoli verticalmente, azionati tramite comandi elettronici, che permettono il cambiamento della configurazione spaziale a seconda delle esigenze sceniche e drammaturgiche.⁷⁹ La 'macchina' ideata da Sacripanti, con la consulenza di Perilli, è pensata «come un unico palcoscenico, con pavimenti e soffitto ad elementi mobili che si pongono come matrici di uno spazio integrabile e plasmabile per ogni necessità».⁸⁰ Il 'Total Teatro', sul modello di Walter Gropius,⁸¹ è frutto della necessità sentita da Sacripanti di creare uno nuovo spazio adatto a rinnovate esigenze sceniche. Come si

apprende dal testo del progetto, l'architetto dopo avere visto il balletto di John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham al Teatro La Fenice l'anno precedente, aveva riscontrato la difficoltà dello spazio di adattarsi a una 'non scena' fatta di oggetti mobili: «Lo spettacolo era mordente di pienezza vitale [...] chiedeva gesti illimitati, ma la chiusura del palcoscenico lo limitava».⁸²

Questa grande macchina in movimento è concepita non solo per distruggere la cristallizzazione fra scena e platea, ma anche per instaurare un dialogo con la città, reinventandosi di volta in volta come luogo pronto ad accogliere attività differenti. Ed è proprio il progetto grafico di Sacripanti per il teatro lirico di Cagliari a comparire sulla copertina nel numero di *Grammatica* dedicato al teatro del 1967. Due mesi dopo l'uscita della rivista i curatori, Balestrini e Perilli, decidono di organizzare alla libreria Feltrinelli una serie ininterrotta di *happening* dalla durata di 12 ore. Si mette così in scena, nello spazio della libreria totalmente alterato da teli di plastica e copertoni, *No Stop Teatro*, frutto delle ricerche più sperimentali presenti a Roma. Gli organizzatori chiamano a raccolta tutti coloro che si sono occupati di teatro nel corso del decennio, non solo registi come Mario Ricci, ma anche pittori come Gastone Novelli, Toti Scialoja e Giordano Falzoni. Tuttavia, l'evento alla Feltrinelli segna un cambio di rotta nel clima operativo degli anni Sessanta. Gli artisti sperimentano i mezzi scenici al di fuori del luogo teatrale, compiendo un passo effettivo 'oltre il quadro' e verso l'azione.

Non stupisce che il numero sul teatro di *Grammatica* sia nelle intenzioni di Perilli già in preparazione e pronto all'uscita nel 1965, come si apprende dalla corrispondenza intessuta dall'artista con la casa editrice Bompiani e con Apollonio.⁸³ Le azioni astratte-cinetiche della prima parte degli anni Sessanta si configurano difatti come un insieme di esperienze con una specifica identità, all'interno di un periodo di confine fra la temperie postinformale di inizio decennio all'approdo ai 'nuovi' mezzi oltre la pittura e la scultura. In questo lasso di tempo, alcuni artisti, come Perilli – nonostante non abbandonino il mezzo pittorico e scultoreo come faranno poi i più giovani nella seconda metà degli anni Sessanta – si avvicinano ai mezzi scenici per verificare ciò che l'avanguardia aveva indicato: la diminuzione del confine fra arte e vita, come quello fra scena e platea, alla ricerca di un coinvolgimento 'totale' dello spettatore.



La messa alla prova delle esperienze di inizio secolo non avviene, per Perilli, in forma di semplice riproposizione, che avrebbe tolto, come egli stesso scrive, «sangue e linfa» all'esempio dell'avanguardia;⁸⁴ al contrario, bisognava ispirarsi a esse per ritrovare nuove metodologie creative.⁸⁵ Un'eredità quella delle avanguardie che, per il tramite di queste prove 'astratte-cinetiche' di inizio decennio, porterà a inedite soluzioni oltre la superficie pittorica e verso un 'nuovo alfabeto' per corpo e materia.⁸⁶

Desidero ringraziare l'Archivio Achille Perilli per il sostegno offertomi durante la ricerca, nella persona di Nadja Perilli, Giorgia Chierici, Fabiola Di Tella e Alessia Monachino; inoltre, per i loro preziosi consigli Claudio Zambianchi ed Elisa Genovesi.

¹ Archivio Achille Perilli, Orvieto (Terni), (d'ora in poi AAP), Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Critici', Lettera di Franco Quadri a Achille Perilli, Milano, 2 novembre 1962, carta intestata *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, TV e cinema*, dattiloscritta.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', *Sipario. Rivista di teatro, scenografia*, v.s. 'Scenografia italiana d'oggi', XVII, 200, dicembre 1962, p. 48.

⁵ S. LUX, D. TORTORA, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma, Gangemi, 2005.

⁶ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', p. 48.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ B. DRUDI, 'L'esperienza teatrale di Achille Perilli: un'intervista', *Terzoocchio. Trimestrale d'arte contemporanea*, XVII, 1, marzo 1991, p. 40.

¹⁰ *Intolleranza 1960*: da giovedì 13 aprile a sabato 15 aprile 1961, Teatro La Fenice, Venezia. XXIV Festival di Musica Contemporanea – Biennale di Venezia. Azione scenica in due parti su un'idea di Angelo Maria Ripellino. Musiche di Luigi Nono, Costume e scene di Emilio Vedova. Allestimento tecnico Josef Svoboda.

¹¹ A. PERILLI, 'Scenografia come azione e come programmazione', p. 48.

¹² *Ibidem.*

¹³ W. C. SEITZ (a cura di), *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 2 ottobre-12 novembre 1961), New York, Museum of Modern Art, 1961, pp. 91-92.

¹⁴ M. KIRBY, *Happening. Antologia illustrata* [1965], trad. it di A. Piva, Bari, De Donato editore, 1968, pp. 47-51.

¹⁵ S. SONTAG, *Happening. Un'arte di accostamento radicale* [1962], trad. it di E. Capriolo, in Id., *Contro l'interpretazione* [1964], trad. it di E. Capriolo, Milano, Bruno Mondadori, 1967, pp. 353-368.

¹⁶ A. PERILLI, F. MAURI (a cura di), 'Morte della pittura?', *L'Almanacco Letterario Bompiani 1961*, (redatto 1960) 1961, pp. 267-284.

¹⁷ N. PERILLI, *Intervista ad Achille Perilli su Mino Guerrini*, in G. BONASEGALE, S. LUX (a cura di), *Forma 1 e i suoi artisti 1947-1997*, catalogo della mostra (Praga, Scuderia del Castello, 4 giugno-19 luglio 1998; Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea 4 giugno-19 luglio 1998), Roma, Gangemi, 1998, pp. 73-74.

¹⁸ Archivio Piero Dorazio Milano, *Programma Teatro a Salisburgo Leopoldskrohn, 1949. Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli & co.*

¹⁹ F. PIRANI, 'Anni cruciali per Dorazio', *La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura a cura di Plinio De Mar-*



- tiis, v.s. 'Gli anni originali', 5-6, marzo 1989, p. 52; P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 10 giugno-25 settembre 1988), Roma-Milano, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori, p. 126.
- ²⁰AAP, Faldone 'I concerto Jazz 1950', locandina dello spettacolo, *Il nuovo hot club di Roma, 1. Concerto Jazz*, decorazioni di M. Guerrini, A. Perilli, P. Dorazio, L. Manisco. 5 febbraio 1950, cinema-teatro Splendore, Roma.
- ²¹S. LUX, D. TORTORA, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, pp. 152-172.
- ²²Biblioteca del Civico Museo dell'Attore, Genova, (d'ora in poi BCMA), *Programma di sala della XXVII manifestazione concertistica dell'Accademia Filarmonica Romana*, direttore artistico M. Bogianckino, Teatro Eliseo, Roma. *Collage; I sette Peccati Capitali*. 14-15-16 maggio 1961; A. PERILLI, *Memoria su collage*, p.24; P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, p. 127.
- ²³Cfr. F. MOLINA, 'Tre Spettacoli Astratti', *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*, 183, luglio 1961, pp. 4-9.
- ²⁴BCMA, *Programma di sala della XXVII manifestazione concertistica dell'Accademia Filarmonica Romana*.
- ²⁵A. PERILLI in G. DE MARCO, 'Piazza del Popolo: 1950-1960', *La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura a cura di Plinio De Martiis*, v.s. 'Gli anni originali', 5-6, marzo 1989, pp. 116.
- ²⁶*L'Esperienza Moderna*, I, 3-4, dicembre 1957, pp. 41-49.
- ²⁷Cfr. C. BRANDI, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1956; A. TARASCO (a cura di), *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in "Mercurio", 1944-1948*, Roma, Gangemi, 2015, pp. 49-54, 143-151; T. SCIALOJA, 'Discorso sulla pittura, la musica e il teatro', *L'Immagine*, II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98; T. SCIALOJA, *Il teatro è arte visiva*, s.d. [1968-1985], in M. ROSSI, 'Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena', *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.*, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 113-127.
- ²⁸A. PERILLI in G. DE MARCO, 'Piazza del Popolo: 1950-1960', p. 116.
- ²⁹L. PESTALOZZA, 'Influenza della scenografia sulla lirica', *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*, v.s. 'Scenografia italiana d'oggi', XVII, 200, dicembre 1962, p. 44. Inoltre, sul teatro musicale negli anni Sessanta si rimanda a D. VERGNI, *Nuovo teatro musicale in Italia (1961-1970)*, Roma, Bulzoni, 2019.
- ³⁰Archivio Luigi Nono, Venezia, 'Corrispondenza fra A. M. Ripellino e Luigi Nono'. La corrispondenza è stata poi pubblicata in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Intolleranza 1960 nelle voci epistolari dei protagonisti*, in ID., G. MASTINU (a cura di), *Intolleranza 1960*, Venezia, Marsilio 2011, pp. 59-111. Mentre parte della corrispondenza fra A. Clementi e A. Perilli è pubblicata in S. LUX, D. TORTORA, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, pp. 152-172.
- ³¹Vedi quanto sostenuto da A. Perilli su M. Peragallo in Archivio Museo Laboratorio Arte Contemporanea, Roma, (d'ora in poi AMLAC), intervista a A. Perilli, bozza di catalogo dattiloscritta mai pubblicato della mostra *Suono e Segno. Nell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra* (MLAC, Roma, 10 dicembre 1989-15 febbraio 1990).
- ³²AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Sanguineti', Lettera di E. Sanguineti a A. Perilli, 28 giugno 1960, Torino, manoscritta.
- ³³AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Sanguineti', Lettera di E. Sanguineti a A. Perilli, 9 novembre 1960, Torino, manoscritta.
- ³⁴Lettera di A. M. Ripellino a L. Nono, Roma 4 ottobre 1960, dattiloscritto, in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Intolleranza 1960 nelle voci epistolari dei protagonisti*, pp. 76-77.
- ³⁵A. PERILLI in F. MOLINA, 'Tre Spettacoli Astratti', pp. 4-9.
- ³⁶*Ibidem*.
- ³⁷AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Critici', sottocartella 'Apollonio', Lettera di U. Apollonio a A. Perilli, 24 luglio 1961, intestazione 'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, Venezia', manoscritta.
- ³⁸Cfr. la corrispondenza fra L. Nono e A.M. Ripellino in A. I. DE BENEDICTIS (a cura di), *Intolleranza 1960 nelle voci epistolari dei protagonisti*, pp. 59-111; mentre sul ruolo di Ripellino per *Forma 1* si rimanda a J. MACHALICKY, 'Distanze che si riducono', in A. M. DI STEFANO (a cura di), *Forma 1 1947-1951*, atti del convegno internazionale (Roma, Sala della Protomoteca-Campidoglio 9-10 ottobre 1997), Roma, Gangemi, 2001, pp. 79-84; A. NICASTRI, 'Angelo Maria Ripellino e "Forma 1". Un incontro cruciale per la pittura d'avanguardia in Italia nel secondo dopoguerra', *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 8-9, dicembre 1999, pp. 178-187; A. NICASTRI, *Angelo Maria Ripellino. I sogni dell'orologio. Scritti sulle arti visive. 1945-1977*, Firenze, Polistampa, 2003.
- ³⁹AAP, Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Sanguineti', Lettera di E. Sanguineti a A. Perilli, 14 gennaio 1960, Torino, manoscritta.



- ⁴⁰A. Perilli prende parte anche alla *Compagnia teatrale dei Novissimi*: al Teatro Parioli, Roma, realizza scene e costumi per *Povera Juliet* di A. Giuliani, in scena dal 3 giugno 1965.
- ⁴¹Cfr. AAP, Faldone 'Corrispondenza', opuscolo *Teatro Gruppo 63*, Sala Scarlatti, Palermo, 3 ottobre 1963. Le informazioni sullo spettacolo sono riportate anche in: L. GOZZI, 'Teatro. Gruppo 63 a Palermo', *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, 1, novembre 1963, pp. 13-16.; V. PANDOLFI, 'Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia', *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 125-130 (p. 126); N. BALESTRINI, A. GIULIANI (a cura di), *Gruppo 63. L'Antologia* / R. BARILLI, A. GUGLIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013, pp.347-402; pp. 907-908.
- ⁴²L. GOZZI, 'Teatro. Gruppo 63 a Palermo', *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea*, pp. 13-16.
- ⁴³AAP, Faldone 'Corrispondenza', Lettera di L. Gozzi a A. Perilli, (senza data), manoscritta.
- ⁴⁴P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, p. 131.
- ⁴⁵Redazione: A. Giuliani, G. Novelli, G. Manganelli, A. Perilli fino al 1968, dopo solo A. Perilli. Della rivista escono 5 numeri: *Grammatica*, 1, novembre 1964; v.s. 'Le Forme dello spettacolo', *Grammatica*, 2, gennaio 1967; *Grammatica*, 3, luglio 1969; v.s. dedicato allo spettacolo *Kombinat Joey*, Teatro Abaco, Roma, *Grammatica*, 4, luglio 1970; v.s. dedicato a G. Novelli a cura di A. Perilli, *Grammatica*, 5, 1976.
- ⁴⁶P. VIVARELLI (a cura di), *Gastone Novelli. 1925-1968*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea 10 giugno-25 settembre 1988), Roma-Milano, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori, 1988, p. 13.
- ⁴⁷*Mutazioni*. Teatro alla Scala, Milano, prima rappresentazione 27 gennaio 1965. Libretto di N. Balestrini, musica di V. Fellegara. Coreografia di M. Pistoni. Scene, costumi, mobile, proiezioni di A. Perilli. Sul programma testo di L. Pestalozza.
- ⁴⁸L. PESTALOZZA, *Mutazioni*, E.A. Teatro alla Scala, stagione lirica 1964-1965, pp. 233-239 (pp. 234-235).
- ⁴⁹Ivi, p. 233.
- ⁵⁰M. RICCI in N. GARRONE, 'Trittico per Mario Ricci', *La Repubblica*, 15 luglio 1988.
- ⁵¹AAP, Faldone 'Teatro', Cartella 'Por No', A. Perilli, Por No, sceneggiatura, versione dattiloscritta e manoscritta.
- ⁵²Cfr. M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro', *L'Avanti*, Roma, 4 giugno 1965; E. FLAIANO, 'Azioni visive alle Orsoline 15', *L'Europeo*, XXI, 21, 23 maggio 1965; P. VIVARELLI (a cura di), *Achille Perilli. Opere dal 1947 ad oggi*, p.132.
- ⁵³*Ibidem*.
- ⁵⁴M. FAGIOLO, 'Tra arte figurativa e teatro'.
- ⁵⁵L'appuntamento è intitolato *Teatro Immaginario*, 5 luglio 1988, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Archivio Bio-Iconografico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, soggetto 'Achille Perilli. Opere dal 1947 a oggi. 1988', scatola 35, Opuscolo *Manifestazioni speciali in occasione delle mostre Luigi Cosenza, Gastone Novelli, Achille Perilli* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 28 giugno-20 settembre 1988).
- ⁵⁶E. FLAIANO, 'Azioni visive alle Orsoline 15'.
- ⁵⁷A. PERILLI in B. DRUDI, 'L'esperienza teatrale di Achille Perilli: un'intervista', p. 39.
- ⁵⁸P. PERILLI, 'Moholy-Nagy', *Civiltà delle Macchine*, III, 2, marzo 1955, pp. 74-75.
- ⁵⁹P. PERILLI, 'Antologia Dada', *Civiltà delle Macchine*, II, 5, settembre 1954, pp. 19-20.
- ⁶⁰AMLAC, intervista a A. Perilli, bozza di catalogo mai pubblicato della mostra *Suono e Segno. Nell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra*.
- ⁶¹P. PERILLI, 'Moholy-Nagy', p.74.
- ⁶²*Ibidem*.
- ⁶³Ivi, p. 75.
- ⁶⁴L'artista era stato oggetto nei primi anni Sessanta di notevole interesse e riscoperta ne è esempio la mostra su *Oskar Schlemmer*, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, dal 31 gennaio-1 marzo 1962.
- ⁶⁵*Mostra Arte e scena. Mostra di studi teatrali di Oskar Schlemmer*, Venezia, Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, La Biennale di Venezia- XXIV Festival internazionale Teatro di Prosa, direttore Wladimiro Dorigo, 19 settembre-10 ottobre 1965.
- ⁶⁶*Bild und Bühne. Bühnenbilder der Gegenwart und retrospective: Bühnenbilder von Oskar Schlemmer*, mostra presso Staatlichen Kunsthalle, Baden Baden, 30 gennaio-9 maggio 1965.
- ⁶⁷Le opere di Oskar Schlemmer presenti alla mostra sono: sei acquarelli; cinque disegni a penna; un disegno a matita; tre marionette; due foto di grande formato; una fotografia a colori; nove fotografie di media dimensione; diciotto foto di piccola dimensione. Dati estrapolati da *Oskar Schlemmer. Venedig*, Staatlichen Kunsthalle di Baden Baden. In Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico, Teatro B.24, Cartella: Mostra Arte e Scena e Oskar Schlemmer. 1. Busta.
- ⁶⁸E. Vedova, *Intolleranza*, foto di grande formato, 3x4 metri; J. Svoboda, *Intolleranza*, foto di grande forma-



to e foto panoramica delle scene; A. Perilli, *Collage*, 3 fotografie di scena. Vd. *Veizeichnis für Venedig*. Staatlichen Kunsthalle di Baden Baden. In ASAC, Fondo storico, Teatro B.24, Cartella: Mostra Arte e Scena e Oskar Schlemmer. 1. Busta

⁶⁹AAP, Faldone Corrispondenza, cartella 'Critici', sottocartella 'Apollonio', Lettera di U. Apollonio a A. Perilli, 5 ottobre 1961, intestazione 'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, Venezia', manoscritta; lettera di U. Apollonio a A. Perilli, 13 ottobre 1961, intestazione 'Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale, Venezia', manoscritta.

⁷⁰U. APOLLONIO, 'Arte e Scena', estratto, *Civiltà delle macchine*, 3, maggio-giugno 1962.

⁷¹Ivi, p. 3.

⁷²G. SIMONGINI, G. CONTE (a cura di), *Art club 1945-1964. La linea astratta*, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 24 ottobre 1998-20 gennaio 1999), Parma, [Galleria d'Arte Niccoli, 1998.

⁷³AA. VV., *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*. 92^a Mostra dell'Art Club Associazione artistica internazionale indipendente, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 20 maggio-20 giugno 1955), Roma, Art Club, 1955.

⁷⁴E. PRAMPOLINI in *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*.

⁷⁵*Ibidem*.

⁷⁶E. PRAMPOLINI, 'L'Atmosfera scenica futurista', *Noi*, 6-7-8-9, 1924, in G. LISTA, *La ricostruzione del modello del teatro magnetico* in E. CRISPOLTI, R. SILIGATO (a cura di), *Prampolini. Dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-25 maggio 1992), Roma, Carte Segrete, 1992, p. 197.

⁷⁷AAP, Cartella 'Scuola viarie'. I documenti attestano che Perilli sostiene il corso 'Metodologia visiva', nell'ambito della cattedra di M. Sacripanti, Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, a.a. 1963-1964, Facoltà di Architettura, Università La Sapienza, Roma.

⁷⁸Il progetto partecipa a un premio nazionale bandito dal Comune di Cagliari nel 1965, arrivando al secondo posto. Oltre M. Sacripanti partecipano F. Frigerio, A. Nonis, G. Pellegrineschi (automatismi), G. Perucchini (strutture), F. Purini, A. Perilli.

⁷⁹M. GARIMBERTI, G. SUSANI (a cura di), *Sacripanti. Architettura*, Venezia, Edizione Cluva, 1967, pp. 49-60; A. GIANCOTTI, R. PEDIO, *Maurizio Sacripanti. Altrove*, Torino, Testo&Immagine, 2000, pp. 19-23.

⁸⁰B. ZEVI, 'Nasce in Sardegna il teatro in condominio', *L'Espresso*, XI, 42, 17 ottobre 1965, p. 6.

⁸¹Cfr. 'Il Total Teatro di Maurizio Sacripanti', *Domus. Architettura, arredamento, arte*, 437, aprile 1966.

⁸²Fondo Maurizio Sacripanti, Centro Archivi, MAXXI, Faldone P1/fascicolo 7. Teatro di Cagliari. I. Proposta di progetto di Total Teatro. Progetto presentato al concorso per il Teatro di Cagliari.

⁸³Cfr. AAP, Faldone 'Corrispondenza', cartella 'Bompiani'; cartella 'Critici', sottocartella 'Apollonio'.

⁸⁴AAP, Faldone 'Testi', A. PERILLI, *A proposito di "altro Zaum"*, dattiloscritto, poi in AA. VV., *Russia 1900-1930, l'arte della scena*, Venezia, Ca' Pesaro, 1990.

⁸⁵*Ibidem*.

⁸⁶T. TRINI, 'Nuovo Alfabeto per corpo e materia', *Domus. Architettura, arredamento, arte*, 470, gennaio 1969, pp. 45-51.