

ACHILLE PERILLI
PITTORE COLTO DELLA FOLLE IMMAGINE

Ideazione del progetto di Nadja Perilli
Realizzazione e organizzazione Debora Crocicchia e Nadja Perilli
Scansioni Fabiola Di Tella

INDICE

PARTE 1

Forma 2 Omaggio A.W. Kandinskij 1950

Viaggio di Hilla Rebay 1950

AGE D'OR 1950

Arte astratta e concreta in Italia 1951

PARTE 2

Perilli e i suoi maestri

PARTE 3

L'esperienza moderna 1957

PARTE 4

I Fumetti 1960-1966

PARTE 5

1967/1968 Biennale di Venezia

PARTE 6

Indagine sulla prospettiva 1969

PARTE 7

Manifesto della *folle immagine* nello spazio immaginario

PARTE 8

Machinerie, ma chère machine 1975

PARTE 9

Teoria dell'irrazionale geometrico 1982

PARTE 10

Dei modi di dipingere l'invisibile 1984

PARTE 11

L'allegria del colore 1998

PARTE 12

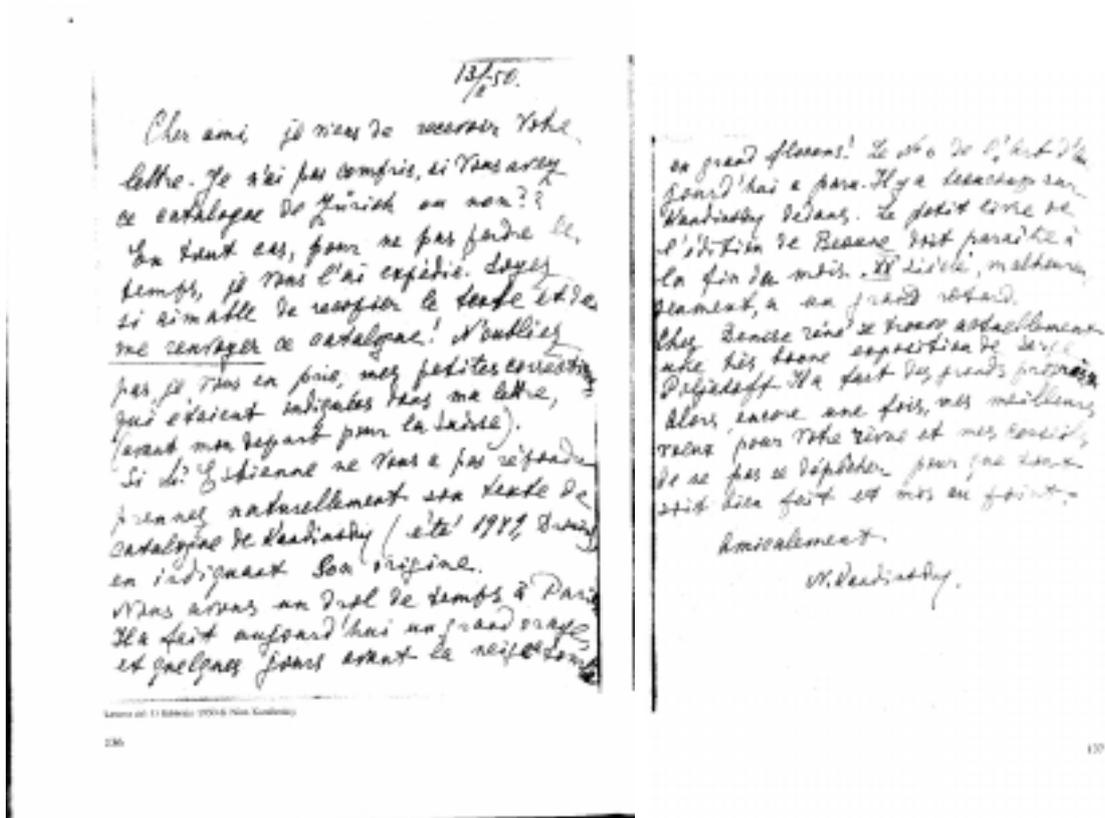
Gli alberi

FORMA 2 OMAGGIO A W.KANDINSKIJ 1950

“Forma 2” omaggio a W. Kandinskij fu l'unico volume/ rivista realizzato dei molti in progetto.

Publicato nel maggio 1950, porta come sottotitolo “quaderno tecnico-informativo di arte contemporanea” ed esce per le edizioni AGE D'OR. Le tavole a colori ci arrivarono dall' America dalla Guggenheim Foundation. I testi furono stampati con un ciclostile. Nina Kandinskij, che avevamo frequentato a lungo a Parigi, ci fece da garante e da tramite per quei collaboratori, che non avevamo potuto raggiungere personalmente. Prampolini tradusse dal francese i testi di Kandinskij e ci diede un suo lungo scritto critico. Capogrossi, Guerrini e Prampolini realizzarono su carta da riporto le litografie, che dovevano arricchire la pubblicazione, stampate da Roberto Bulla, maestro litografo in Roma.

L'AGE D'OR pubblicherà a coté della rivista anche altri testi fondamentali dell'arte concreta in edizioni che saranno alla portata di tutti, è nostra intenzione di far sorgere a Roma un centro attivo e in contatto con gli esponenti più qualificati dell'arte concreta, sparsi per il mondo, in America, in Francia, in Germania.



lettera del 13 febbraio 1950 di Nina Kandinskij

Omaggio a W. Kandinskij si apriva con il testo del pittore del novembre 1938 dal titolo *Valore di un'opera concreta* tradotto da Prampolini.

Valore di un'opera concreta- pubblicato su *xx secolo* in due riprese n° 5-6 del 1938, n° 1-2 del 1939.

“ Diffidate della pura ragione in arte, e non cercate di capire l'arte seguendo il cammino pericoloso della logica. L'arte è il campo dell'irrazionale, il solo campo dell'irrazionale che rimanga agli uomini in un mondo schiacciato dal regno della ragione.

[..] Quest'irrazionale esiste anche nell'arte figurativa, e l'oggetto è il ponte che consente all'artista di entrare nella pittura pura, ma c'è una libertà molto maggiore nell'arte astratta in cui la soppressione dell'oggetto libera e moltiplica all'infinito i mezzi dell'espressione.



In taluni disegni di Kandinskij, intorno al 1915, la riduzione di una realtà naturale ad un puro valore di segno, quasi un ritorno all'ideogramma, conferma e sostiene un filone formale[...] (*Nuova figurazione per la pittura, l'esperienza moderna* 1957).



senza titolo 1915

[..] Riprenderò da Kandinskij uno dei capisaldi dell'arte concreta e uno dei modi attraverso i quali si è giunti all'abbandono progressivo della vecchia idea del quadro considerato come finestra aperta sulla natura, per arrivare al quadro oggetto a se stante, dove l'unico contatto è il pensiero dell'artista e la materia che lo realizza. [...] Kandinskij superato il periodo fauve, lentamente attraverso il colore distrusse il soggetto, giungendo a grandi macchie di toni puri (1911-1915) che a poco a poco si raggrupparono e si organizzarono fino a diventare forme.



impressione 3 1911



composizione IV 1911

La Nina Kandinskij, che ci aveva sostenuto in ogni modo nella nostra avventura, aveva tracciato un quadro dello svolgimento di Kandinskij e ci aveva collegato con un curioso personaggio: Kenneth Lindsay, uno storico dell'arte americano che scrisse su Kandinskij e la fisica moderna, un testo di rara follia e con Charles Estienne, un critico di grande prestigio e propugnatore con Leon Degand a Parigi dell'arte astratta. Da New York ci arrivò l'articolo della Hilla Rebay.



olio su tela 1922

IL VIAGGIO DI HILLA REBAY

In una splendida mattinata di primavera, all'aeroporto di Ciampino, dalla scaletta dell'aereo in arrivo da New York scendeva una signora imponente, energica nei modi, bellezza da anni trenta, con un immenso cappello di paglia di Firenze ricoperto di fiori, fasciata in un abito di seta ampio e vistoso nei colori. Noi tre attendemmo trepidanti, vicino ad un'enorme Isotta Fraschini con autista in uniforme nera: tipo Erich Van Stroheim in *Viale del tramonto*. Una breve premessa: la baronessa Hilla Rebay, la signora di cui eravamo in attesa, era la fondatrice e la direttrice del The Salomon Guggenheim Foundation-Museum of Non-Objective Painting diventato oggi la Guggenheim Foundation. Noi eravamo borsisti del museo per la cifra di 10 dollari al mese, un contributo per le spese di lavoro come pittori, ma anche corrispondenti per l'Italia, per merito prima di "Forma 2" e poi dell'AGE D'OR. Dalla fondazione, con l'annuncio dell'arrivo della baronessa, c'era arrivato un ordine perentorio: all'aeroporto voleva trovare ad accoglierla, oltre noi, un'automobile Isotta Fraschini con l'autista. Piombammo nella disperazione più nera: dove trovare una macchina del genere, di cui fino ad allora avevamo ignorato l'esistenza e finanche il nome. Girando per autorimesse ed agenzie la trovammo finalmente: la usavano per i matrimoni, nera, enorme, con gli strapuntini ed autista con divisa. Era stata di Mussolini, e come i cavalli da corsa che, alla fine della loro carriera, vengono utilizzate per le carrozzelle da piazza, concludeva la sua carriera tra una chiesta ed un ristorante. La signora baronessa ne fu entusiasta e noi trepidanti l'accompagnammo da Ciampino al Gran Hotel a Roma: seduto Dorazio al suo fianco ed io e Guerrini stretti e intimiditi di tanto prorompere di carne e di energia, sugli strapuntini. Della Hilla Rebay, mitico personaggio della New York degli anni trenta, pochi hanno memoria, ma senza di lei, della sua tenace volontà tedesca, del suo senso di organizzazione e soprattutto del suo amore per Kandinskij e per l'arte astratta, oggi non saremmo in grado di usufruire di un museo da lei voluto e realizzato su progetto F. L. Wright, suo amico personale.



La baronessa Hilla Rebay con il modello del Museo di F. L. Wright

Arrivata a New York e diventata confidente, segretaria e consulente del vecchio Solomon Guggenheim lo aveva persuaso a fondare un museo dedicato esclusivamente all'arte astratta. Non so se l'amore per Kandinskij si fosse limitato solo alla pittura, ma la gelosia folle per lei di Nina Kandinskij mi lascia sospettare qualcosa di più concreto. Ho sempre dubitato che, sotto l'aspetto di immaturo professore, quale si rivela nelle fotografie, il pittore nascondesse un sano rapporto con la carne. Nina Kandinskij, da giovane, quasi adolescente al momento del matrimonio, nelle fotografie appariva ben provocante e sensuale e debbo confessare che in quegli anni che la frequentavamo, aveva conservato civetteria e desiderio di vita.

La baronessa, aperto il museo in un grande appartamento, aveva cominciato a comprare opere di Kandinskij e altri astratti, ma anche di Chagal, Léger, Picasso, quanto insomma di meglio offriva l'avanguardia in quegli anni. Aveva fatto tradurre i testi di Kandinskij e pubblicato sue monografie e aiutato in tutti modi, soprattutto durante il periodo nazista, gli astratti tedeschi, costretti la più parte all'esilio. Convinta assertrice delle teorie kandiskiane sul rapporto tra musica e pittura, aveva finanziato le prime ricerche con computer per trasferire in immagine la musica, in particolare quella di Bach. Non ho le prove, ma la parte astratta di *Fantasia* di Walt Disney deve molto alle ricerche della fondazione, volute dalla baronessa. [...]



due sale della The Solomon Guggenheim Foundation 1950

La visita a Roma si concluse secondo usanza, con una cena, da noi organizzata in un lussuoso ristorante. Avevamo raccolto quanto di meglio offriva la città, come documenta la fotografia della tavolata: sul fondo la baronessa, al suo fianco da un lato Dorazio, dall'altro Prampolini e la Bucarelli, poi Guerrini, il barone Dombrowski amico della Rebay e favoloso collezionista di Firenze, e Capogrossi, la Laudisa della Galleria Il Secolo , di spalle Cagli e poi io e Lucio Manisco.

La baronessa il giorno dopo partì per Firenze. Continuò a mandarci da New York, oltre ai pochi dollari, fotografie sue, di Wright, del progetto del Museo che farà costruire, cataloghi e libri.



la cena per la baronessa Hilla Rebay

AGE D'OR 1950

[...] A Parigi avevamo saputo dello scandalo dell'AGE D'OR di Buñuel: film proibitissimo per il suo anticlericalismo. Ci sembrò il titolo adatto[...] Prendemmo possesso della vetrina e del suo retro: uno spazio di pochi metri quadri, tale da consentirci una piccolissima scaffalatura, una strisci di compensato per esporre sotto vetro una decina di opere su carta e una minuscola panca per tre persone.



vetrina AGE D'OR

Prampolini per la sua prima mostra d'inaugurazione ci prestò una cartella grafica del Bauhaus, alla quale aveva collaborato: opere di Archipenko, Boccioni, Chagall, Gontcharova, Jawlensky, Larionov, Prampolini, Severini. Era il giugno del 1950. Seguì il 28 dello stesso mese, in occasione della presentazione del libro di Angelo Maria Ripellino *Storia della poesia ceca contemporanea*, una mostra di grafiche e di collages di artisti cecoslovacchi[...] Da New York arrivarono le edizioni del Solomon Guggenheim Foundation Museum of Non Objective Painting, soprattutto libri su e di Kandinskij. [...]

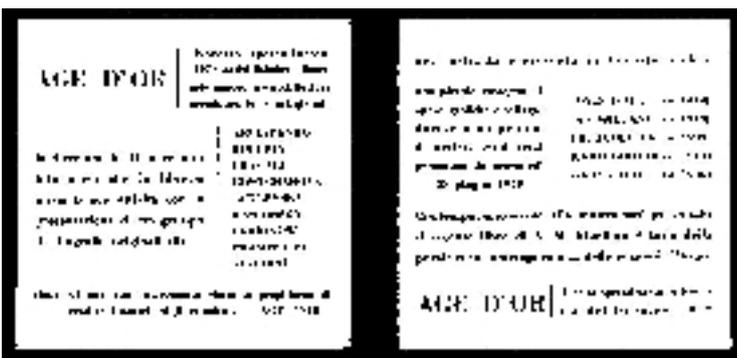
Wittemborn, editore d'avanguardia, ci fece depositari delle sue edizioni e delle sue riviste " Tiger's Eye " e " Possibilities" da Parigi André Bloc direttore ed editore di " Architetture d' Aujourd'hui" e "Art d' Aujourd'hui" ci concesse l'esclusiva delle sue riviste e delle sue pubblicazioni per Roma.



Achille Perilli, Piero Dorazio, Mino Guerrini all'interno dell'AGED'OR



"italienische und russische kunstler "1924 , copertina, frontespizio,indice della quarta cartella del Bauhaus esposta alla mostra d'inaugurazione dell'AGE D'OR giugno 1950



caataloghi delle due prime mostre dell' AGE D'OR

[...] Ogni tanto arrivava dalla Germania qualche americano di colore a suonare e quando arrivò Armstrong a Roma ci fu una " Street parade". Questo accadde il 19 ottobre 1949. Accolto all'aeroporto di Ciampino dalla Roman New Orleans Jazz Band e da molti aficionados, Armstrong entrò a Roma su di un camion, in una città, che dalla liberazione in poi, non si stupiva più di nulla. Il 5 febbraio 1950, ore 10 antimeridiane il primo concerto jazz al cinema Splendore in via del Tritone. Data la nostra frequentazione ci chiamarono a fare la decorazione del palcoscenico. Soldi come al solito pochi. Comprammo dei gomitolo

di spago e tirammo sulla scena una ragnatela di corde, tale da impedire il movimento della band che si ribellò e ci costrinse a diradare le maglie. Forme astratte dipinte su carta completavano l'arredo. Suonava Nunzio Rotondo e il quintetto Be-Bop, il trio Umberto Cesari, e la Roman New Orleans Jazz Band con Ivan Vandor al soprano, il biglietto lire 300.

Domenica 5 Febbraio, ore 10 antimeridiane

Al Cinema
Teatro **SPLENDORE**
VIA DEL TR. ONE

IL NUOVO HOT CLUB DI ROMA

presenta

1°
CONCERTO JAZZ

con la partecipazione di

NUNZIO ROTONDO

e il **QUINTETTO BE-BOP**

con: **CARLETTO LOFFREDO** al contrabbasso

"TRIO UMBERTO CESARI,"

e la **"ROMAN NEW ORLEANS JAZZ-BAND,"**

con **IVAN VANDOR** al soprano

Entrate: 500 - 1000 - 1500 - 2000 - 3000 - 4000

[manifesto del primo concerto jazz 1950](#)



[la decorazione astratta per il primo concerto jazz 1950](#)



l'arrivo di luis armstrong a roma

la roman new orleans lo accogli all'aeroporto di ciampino 1949



achille perilli tromba d'oro a nunzio rotondo 1956 cm 99x66

[...] Le mostre in libreria si susseguivano regolarmente dopo le due iniziali e rappresentavano per la strada un avvenimento: l'inaugurazione, per concreti motivi di spazio, avveniva sul marciapiede[...] seguirono *15 tempere di Carla Accardi* con la

presentazione di Turcato [...] ed infine Antonio Sanfilippo con la presentazione di Corrado Cagli [...]



[l'interno dell'AGE D'OR durante la mostra di Carla Accardi 1951.](#)

[Da sinistra: Achille Perilli, Piero Dorazio, Franca Pianetti lo scultore Parise.](#)

ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA 1951

Il 3 febbraio 1951, [...] s' inaugurerà alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna la mostra *Arte Astratta e Concreta in Italia* organizzata dall'AGE D' OR in collaborazione con l'Arte Club di Prampolini e Jarema. Opere di artisti di Roma, Milano, Torino, Napoli, La Spezia, Livorno, Firenze, Venezia.

Fu la prima manifestazione nazionale del movimento, iniziato nel 1947

arte astratta e concreta in italia 1951

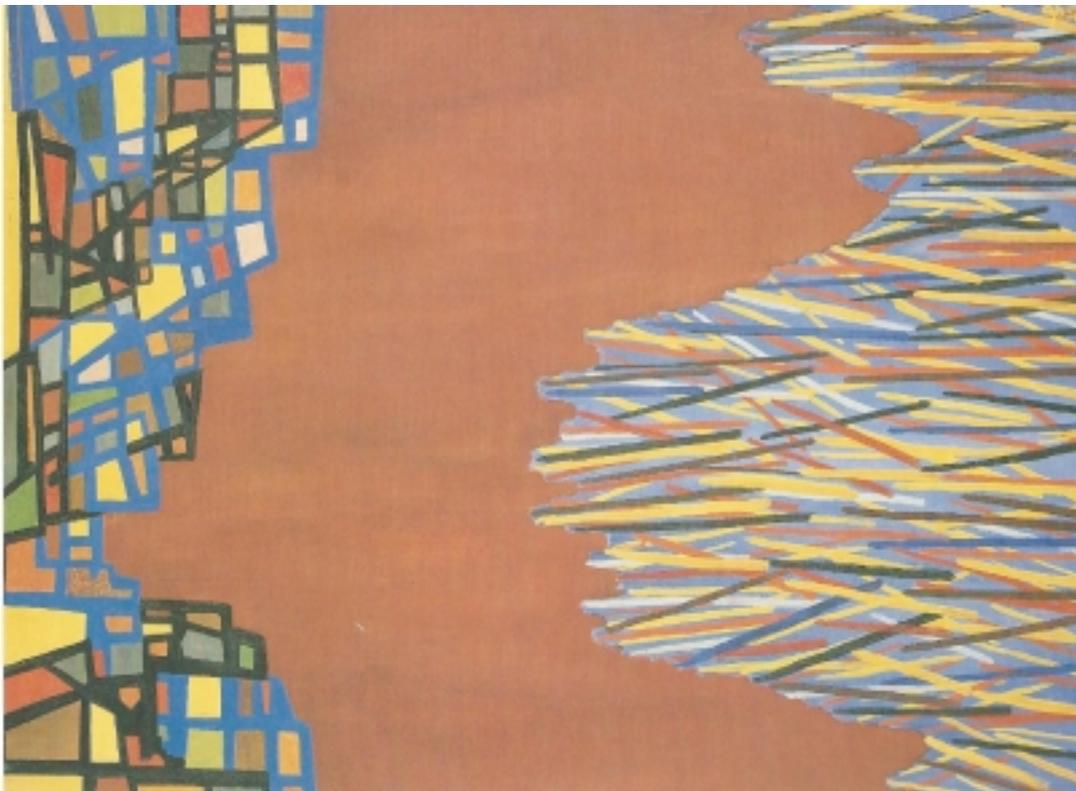
accardi afro aurelio barisoni berti bertini bisanzio bor-
doni brunetti burri cagli carmelo chevrier colucci con-
sagra conte corpora crippa dal monte de fusco di salvatore
dionnini dorazio dortles dova fontana franchina frunzo gal-
vano guerrini l. guerrini m. goglielminetti jarema jaria
manisco mannucci marelli mastroianni mazzon messina
mirko monnet monnini munari nativi nigro nuti panta-
leoni parisot perilli prampolini radice reggiani rho ro-
tella sanfilippo savelli seroppo soldati sottsass jr. spazza-
pan sterpini tanceredi tatafiore tot turcato vedova venditti
veronesi viani

il giorno 4 alle 11 si aprirà il convegno dedicato all'arte astrat-
ta cui parteciperanno pittori, scultori, critici e architetti

art club centrale
galleria "age d'or",
galleria nazionale d'arte moderna
roma - febbraio 1951

la invitiamo all'inaugurazione sabato 3 febbraio alle ore 17
alla galleria nazionale d'arte moderna (valle giulia)

[...] I viaggi, soprattutto i ritorni a Parigi, ci avevano permesso di intuire quanto la chiusura nell'accademia geometrica ponesse limitazioni alla comprensione della nuova creatività. La lezione di Pollock, visto a Venezia, ma anche il primo Hartung e Wols e il Dubuffet della mostra da Drouin a Place Vandôme, l'arrivo a Roma di Matta e la sua spregiudicata tecnica ci andavano offrendo seduzioni e curiosità, non ancora in modo cosciente, ma la tematica astrattista o concreta ci stava stretta.[...] E io, titolando *Sono due spazi* il mio intervento: " la nostra pittura è stata semplice fino ad oggi solo perché così è stato possibile eliminare il superfluo, ma continuare vuol dire ripetersi. Abbiamo tra le mani una grammatica, delle parole da usare; è ora che il nostro discorso si faccia più complesso si da poter dire più cose in una volta, più spazi in tempi diversi. Sotto il fondo bianco di Mondrian si muovono altri spazi e altre forme, così come dietro le forme di Kandinskij e di Magnelli sono infiniti spazi e infinite forme. Cerchiamo di definirli. Vogliamo raggiungere la sintesi concreta".



achille perilli *due forme in contrasto nello spazio* 1950 cm 54,5x100

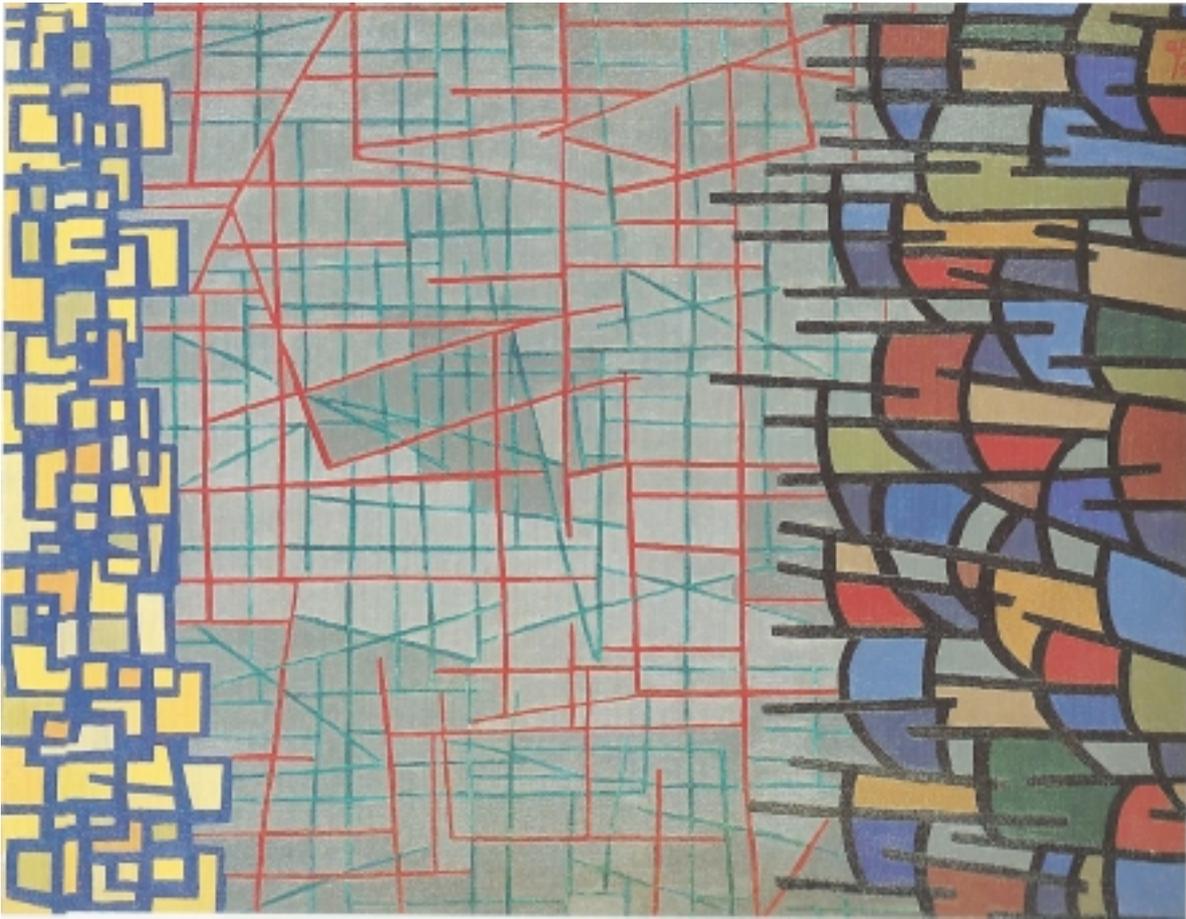
[...]L'AGE D'OR, la libreria, continua la sua attività fino a giugno: poi i debiti, la fatica, la mancanza di clienti, la caduta di interesse ci costringono alla chiusura. Dopo la chiusura della libreria e finita l'avventura della mostra nazionale, Ettore Colla ci offrì ospitalità nella sua galleria Origine in via Aurora.

E nella galleria di Colla nel giugno 1951 inaugurammo la mostra *Tic Tac di spazio* con un catalogo-manifesto impaginato con fotografie, frammenti di immagini, scritte che sintetizzava visivamente i nuovi modi e i diversi atteggiamenti.[...]

[...] L'AGE D'OR di Forma 1 è finita.



achille perilli A di spazio 1951 cm 70x100



achille perilli e dietro infiniti spazi 1951 cm 73x92

ALBERTO MAGNELLI

MAGNELLI

pittore fiorentino

E OGGI nel parlare di arte concreta, è necessario inscrivere il nome di Magnelli tra quelli di Mondrian e Malevich, altro significato non vi può essere se non di maturazione completa della personalità e dello stile di questo pittore. A questo poi, non sono mancati riconoscimenti da parte di amici e amici dell'arte concreta e una efficace esortazione di studio non può rappresentare altro che un voler incoraggiare e scellare, nel campo delle arti.

Non pochi in Italia conoscono il lessico letto e felice dell'arte concreta e il richiamarsi ad alcune proposizioni organiche, può ben essere utile. Non temerò qui un'ampia giustificazione teorica di questa nuova vitalità artistica (e lo desidero che in Vittorio Corbo di questa

fiorentino (1910-13) il desiderio di presentare una composizione solida di colori e disegno dominò sulla rappresentazione del fatto in se stesso, si tratta di una donna seduta o di un paesaggio: voglio dire che esiste una ricerca formale, un inseguire temi di linee rette o curve, di toni chiari o scuri più che un voler raffigurare un determinato soggetto; e quando nel 1915 scomparirà ogni contatto con la realtà, sulla tela rimarranno solo quei temi formali: spirali, ellissi, trapezi, coni, rossi, verdi, violetti. Sono queste tra le prime tentazioni d'arte concreta e il senso di Magnelli già allora si pone tra quelli di Kandinsky, Mondrian, Malevich, e molti altri creatori della nuova vitalità artistica. Sono quadri, però, a rima sempre impercettibile, come documenti della

vuoti e pieni, di valori chiari e scuri, una ricerca spiritualmente plastica che lo spinto assenterà un tono assolutamente moderno e nuovo.

Superate le «Rocce» arriviamo al momento conclusivo dell'opera di questo pittore, che nel contemporaneo possiamo oggi e malgrado come precettore ed intagli, intendendo a stabilire questi aspetti più evidenti, in linea ai sono visti se non eravamo pure a quei quadri di quest'ultimo periodo tra la Biennale e la Quadriennale e qualche tempo nel '38 al Museo e a Milano in una collezione. E certo gioco per giudicare un pittore, ma può essere sufficiente per avere un'idea del suo valore.

Nei primi anni Magnelli è tutto compendio tutta una serie di temi iconografici e direi il filo d'Arianna della sua fantasia le forme hanno sempre più assunto una loro autonomia assoluta. Per sé ogni ricordo della realtà si sono composti sotto il suo pennello vigorosi simboli decorativi (e lo stesso ha un colore di volta in volta più netto, più vivo, più nuovo. Ed ogni forma si accetta altre volte stesso quadro o in altri successivi al da creare un superativo narrativo puramente astratto, un assolvere d'idea, un solidificare di fantasmi. «La composizione è invenzione e distribuzione» scrive il Museo e Magnelli ha fatto sua questa tesi: inventa di nuovo in questo modo i temi formali o li distribuisce sulla tela, con pura sapienza. Certe la Forma pure in ogni caso e non ha paura di trarla dalla realtà modificandola e trasformandola.

Non si ha l'anima dello spezzato, del frammento, del disgregato, del frammento di un tutto o di un tutto, quella parte o staccamento da un tutto... racconta quegli costumi è anni, una la buona musica come approssima la scelta seccata, come il valore del puro fatto come cordoni un paradosso. Affiorano nei suoi discorsi ricordi lontani e vicini, e gli basta una frase per definire un uomo, ma una cultura profonda e comprensiva. Questo è l'uomo Magnelli, questi sono le sue idee. Non amiamo l'arte concreta come lavoro estetico solo la finalità in valore utile e costruttiva. Un grandissima im-



MAGNELLI — «Collage fond noirs»

[magnelli pittore fiorentino "La Fiera Letteraria" 1949](#)

Nei primi quadri del pittore fiorentino (1910-1913) il desiderio di presentare una composizione solida di colori e disegno dominò sulla rappresentazione del fatto in se stesso, si tratta di una donna seduta o di un paesaggio: voglio dire che esiste una ricerca formale, un inseguire temi di linee rette o curve, di toni chiari o scuri più che un voler raffigurare un determinato soggetto; e quando nel 1915 scomparirà ogni contatto con la realtà, sulla tela rimarranno solo quei temi formali: spirali, ellissi, trapezi, coni rossi, verdi, violetti.



L' homme qui fume 1913



1915

[...] Nel 1931 Magnelli ritornò all'arte concreta e spunto ne fu una scoperta casuale avvenuta a Carrara.[...] nei blocchi di marmo in attesa di essere trasportati, egli scoprì una vita misteriosa e meravigliosa di forme pure. E nel periodo cosiddetto delle *Rocce*, nacquero i primi elementi delle forme che oggi va componendo. Queste masse plastiche creano con la vecchia prospettiva tridimensionale uno spazio definito e determinabile, rigido ancora immobile ma nell'intervalli tra forma e forma si andava delineando una ricerca di vuoti e pieni, di valori chiari e scuri, una ricerca essenzialmente plastica, che in seguito assumerà una tono assolutamente moderno e nuovo.



1932



1932

[...] Negli ultimi anni Magnelli è venuto componendo tutta una serie di temi iconografici e dietro il filo di Arianna della sua fantasia le forme hanno più assunto una loro autonomia figurativa. Perso ogni ricordo della realtà si sono composte sotto il suo pennello vigorosi simboli delimitati nello spazio da un colore di volta in volta un colore più agile, più vivo, più nuovo. E ogni forma ne accetta altre nello stesso quadro o in altri successivi si da creare un susseguirsi narrativo puramente astratto, un succedersi di idee, un solidarsi di fantasmi.

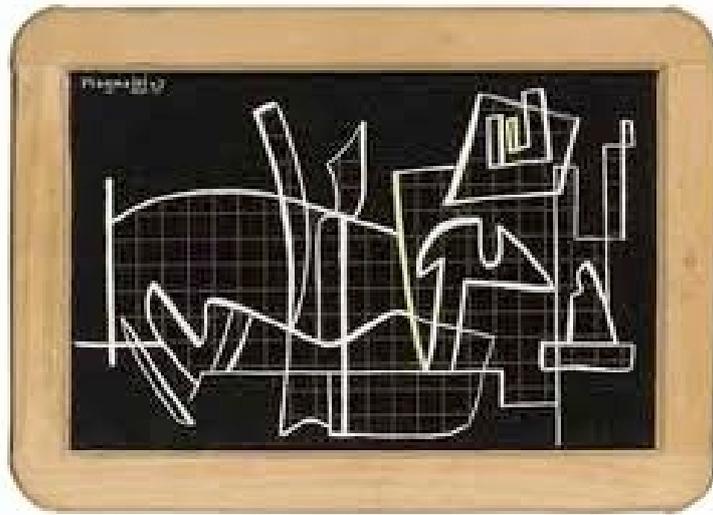


presque rapide 1937



harmonique 1946

Vive in lui l'anima dello sperimentatore, dell'alchimista; dipinge su lavagnette da scolaro, o su cartoni, incolla carte e strumenti da contadino, raccoglie legni contorti e sassi, ama la buona musica come apprezza la cucina saporita conosce il valore del buon motto, senza perdersi nei paradossi. Affiorano nei suoi discorsi ricordi lontani e vicini, e gli basta una frase per definire un uomo. Ha una cultura profonda e comprensiva. Questo è l'uomo Magnelli.



ardoise n°33 1937



collages 1948



achille perilli college 1 1948 cm 40x30



achille perilli paesaggio astratto 1947 cm 51x64,5



achille perilli praga 1947 cm 50x40



achille perilli in nevrosi 1948 cm 100x70



achille perilli senza titolo 1950 cm 49,7x64,5

PAUL KLEE 1955

<< une conscience trop continue, j'ai crainit souvent qu'elle rattachât trop logiquement notre futur au passé, qu'elle empêchât le devenir. Seuls la nuit et le sommeil permettent les métamorphoses; sans l'oubli dans la chrysalide, la chenille ne pourrait devenir papillon>>("Journal" - Bibliothèque de la Pléiade- pag 982). La frase è di Gide, ma Klee avrebbe potuto usarla come commento alla sua pittura. Nel grande processo, in corso di svolgimento, per rintracciare i più sottili legami che uniscono l'uomo e gli infiniti aspetti della realtà a fianco dei filosofi, dei matematici, dei poeti, un giorno troverà il suo posto Paul Klee, il pittore che più di ogni altro seppe anticipare questo stato d'animo, e soprattutto rivelarlo attraverso le sue opere.

Non è più il rapporto che intercorre tra l'uomo e lo spazio, come nella prospettiva del Rinascimento, né il primo incredulo riconoscimento del tempo dei cubisti, ma qualcosa di più profondo, al di là dell'oggetto, oltre i termini del razionale, oltre ogni confine. Sentirsi elemento del cosmo e avvertire in sé qualcosa che è ancora cosmo produce quell'incontro tra poesia e pittura che è la sintesi raggiunta da Klee.<<Essere poeta, questa scoperta non dovrebbe costituire ostacolo nel dominio plastico>> egli scriveva nel suo diario, deducendone che <<forma e concezione del mondo debbono fondersi insieme>>. Quanto fosse complesso il mondo della sua ispirazione, lo possiamo dedurre da un saggio pubblicato nel 1923 col titolo <<Studio della natura e i suoi mezzi>>. Klee vi tracciava il diagramma di un quadrato comprendente l'artista, l'oggetto, la terra e il mondo: Egli considerava il dialogo con la natura, poiché la sua unione con questa era sempre stata strettissima, una questione fondamentale: << L'artista è uomo, è ui stesso natura, un frammento di natura nel dominio della natura>>. Ma la strada fisica e visuale fa parte del passato e l'artista contemporaneo ingrandisce l'oggetto incorporandone lo spirito, le sezioni (anatomia), le funzioni vitali (psicologia), le leggi della sua esistenza (biologia) e finalmente l'accordo terrestre e cosmico, vale a dire i rapporti con la terra e gli astri, scelti ed espressi dall'intuizione (abbarbicamento terrestre e comunità cosmica, staticità e dinamismo, pesantezza e volo). E' interiore: relazione totale tra l'io e il mondo. Così possono nascere delle configurazioni che << differiscono totalmente dall'immagine di un oggetto e che tuttavia nella prospettiva della totalità non lo contraddicono>>, per usare ancora parole di Klee. E' una dichiarazione poetica che chiarisce i molteplici legami e le ambizioni del pittore. La conoscenza del dato reale non procede per lui solo in maniera meccanica, ma anche intuitivamente. Scrive Grohmann, nella sua monografia su Klee, a cui dobbiamo buona parte del materiale citato, forse il miglior libro fino ad oggi apparso sull'argomento: << In Klee l'origine emerge nel presente. Il tempo non è più fisico, ma ontologico. L'origine si ri produce senza fine. Ella non è più solamente germe, ma anche crescita, mutazione, metamorfosi. Ecco perché l'essere più antico è il più profondo e il più vero. E' la << condizione della virtualità>> (Kant), lo schema di un arte che unisce Inizio e Fine, Tempo ed Eternità.

Il processo attraverso il quale Klee giunse a poter definire esattamente le sue intenzioni fu lento e laborioso, senza scatti improvvisi, con la sola costante del lavoro metodico. Nato il 18 dicembre 1879 a Munchenbuchsee da padre tedesco, maestro di canto alla Scuola Normale Cantonale di Hofwyl, e da madre svizzera, Klee ebbe in tutta la vita un continuo interesse per la musica. Questa fu per lui qualcosa di un più semplice e diversivo nelle opere di riposo: e non si potrà forse dar un giudizio preciso sulla sua opera se non si terrà presente quanto la musica sia stata intimamente legata al suo formarsi culturale e quanto lo abbia ispirato, seppure indirettamente. Il processo di liberazione o meglio di affermazione della personalità di Klee è intimamente collegato all'evolversi del suo gusto musicale.

La scuola non lo vide scolaro eccezionale, ma egli prese il suo diploma regolarmente, non tralasciando di disegnare. Nell'ottobre del 1898 iniziò gli studi di pittura a Monaco, dove rimase tre anni, prima sotto la guida di un certo Knirr e poi di Franz Stuck. Frequentava molto i concerti e qui vi conobbe la sua futura moglie Lily Stumpf, figlia di un medico. Si fidanzò con lei nel 1902 per sposarsi a Berna il 15 Settembre 1906. Nel 1901, esattamente il 30 giugno, partì da Monaco per l'Italia con l'amico scultore Herman Haller. È il primo dei viaggi importanti di Klee: seguirà quello in Tunisia e molto più tardi il viaggio in Egitto. Si può dire che quasi ogni anno Klee facesse un viaggio; ma dalle note del diario e dalle lettere, niente lasciò segni così forti sulla sua opera come questi viaggi nel sud. Come Kandinskij ritrovò i suoi motivi nell'oriente russo, così Klee si riconobbe nelle civiltà mediterranee: da quella islamica a quella egizia e nel vario complesso mondo italiano. Il suo pan naturalismo trovava ispirazione nella calda atmosfera del Sud, nella forza dei colori e nell'intensità della luce. "L' oggetto e la forma si creano con la luce e il colore" scriverà anni più tardi in una sua lettera. Il primo viaggio in Italia lo portò da Milano a Genova, a Livorno e infine a Roma. Visitava i musei e andava a teatro a veder recitare la Duse e Réjane, Lore Fuller e Sada Yaco. Leggendo il " viaggio in Italia" di Goethe annotava : "Decisamente Goethe è il solo tedesco sopportabile. Tedesco in quel genere, lo sarei volentieri anche io". Per la Pasqua del 1902 era a Napoli, qui visitò l'acquarium e ne rimase fortemente impressionato. Il maggio 1902 rientrò a Berna e ricominciò a lavorare. Leggeva molto in quegli anni e dalle lettere alla moglie e dal diario possiamo ricavare alcuni titoli: la Bibbia, Tòstoi ,Calderòn, Aristofane, Poe, Gogol, Baudelaire, Rabelais, Voltaire, " le affinità elettive" di Goethe e il "Laocoonte" di Lessing. Suonava inoltre nell' orchestra di Berna e frequentava i concerti, spingendosi sino a Zurigo per ascoltare Richard Strauss. Il matrimonio con Lily Stumpf il 15 settembre 1906 gli permise di stabilirsi a Monaco, dove rimase fin quando non fu chiamato ad insegnare al Bauhaus. Monaco gli si rivelò subito come una città culturalmente ben più viva di quel che fosse Berna, e per quanto non potesse condurre una vita con molti agi, pure le buone mostre e la buona musica compensavano molti disagi. Nel 1910 fu organizzata la sua prima personale al Museo di Berna, presentata in seguito a Zurigo, Basilea e a Winthertour e nel 1911 a Monaco da Thamhauser. In quegli anni si sviluppò la sua personalità, s'allargarono i suoi interessi, gli si chiarirono i problemi, aumentarono gli amici. Conobbe Macke , Kandinskij , Franz Marc, Campendonk , Jawlenskij, Arp. Nel 1910 Kandinskij aveva fondato la " Neue Kunstlerve-reinigung" cui avevano mandato la loro adesione un gran numero di artisti tedeschi e stranieri, ma nel corso dell'estate del 1911 Marc e Kandinskij diedero le dimissioni e fondarono "Der Blaue Reiter" e nel dicembre organizzarono presso Thamhauser la prima mostra. Klee partecipò come invitato più tardi nella seconda mostra con delle incisioni. Finito il periodo in cui aveva lavorato praticamente isolato, senza poter confrontare i propri risultati con quanto andava attuando la rivoluzione nel campo delle arti plastiche, Klee s'inserì immediatamente nel ristretto gruppo d' artisti di avanguardia. Partecipò alla polemica scrivendo articoli in difesa di Marc e Kandinskij e tradusse per "Der Sturm" un saggio di Delaunay. Intanto dipingeva intensamente e il numero dei suoi lavori ogni anno saliva. Aveva iniziato nel 1911 un catalogo delle sue opere dipinte dopo 1899. Nel 1906 vi si contano trentadue lavori, nel 1908 settantaquattro, nel 1910 centoventiquattro, nel 1912 centosettantuno e nel 1914 duecentoventi. Sono per la più parte disegni, ma anche molti acquarelli, specialmente in bianco e nero. Solo nel 1914 Klee scriverà a Tunisi " il colore mi possiede". Il viaggio a Tunisi è uno dei punti chiave nello sviluppo dell'opera di Klee. Fu allora che per la prima volta si sentì effettivamente un pittore. Partito il 3 aprile da Berna in compagnia di Moilleiet, raggiunse Macke a Mrisglia, il 7 era a Tunisi, poi a Sidi bon –Said, Cartagine, il porto di Hamammet, e il 15 aprile 1914 a Kairouan, la città dalle mille moschee. E qui Klee ebbe come una rivelazione: "io abbandono il lavoro. Le cose mi prendono con pienezza e dolcezza, io le sento e questo

mi dona sicurezza, senza sforzo. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di corrergli dietro. Mi possiede per sempre, io lo so. E' il senso di quest'ora fortunata, io e il colore siamo un tutto unico. Io sono un pittore". Ormai non aveva più necessità di rimanere a Tunisi: il 19 aprile s'imbarcò e il 23 aprile era di nuovo in Germania. Lo scoppio della guerra disperse il gruppo di Monaco, Macke e Marc morirono, Kandinskij e Jawlensky tornarono in Russia, Klee fu richiamato a trentacinque anni nel 1916, ma venne destinato a lavori di ufficio. Nel dicembre 1918 fu smobilitato e, dopo un lungo periodo di riposo in Svizzera, tornò a Monaco, ma per breve tempo, perché il 25 dicembre 1920, il Bauhaus, che Gropius aveva fondato a Weimar, gli indirizzò un telegramma: "Caro Klee, all'unanimità le chiediamo di accettare una cattedra di pittura al Bauhaus: Gropius, Feininger, Engelmann, Marcks, Muche, Itten, Klemm. Iniziò così un periodo ricchissimo di esperienze e di lavoro. Furono anni intensi, complessi, pieni di polemiche. L'uscire dall'isolamento e dal lavoro solitario di studio per entrare in una collettività come il Bauhaus fu per Klee qualcosa di più di una nuova esperienza: soprattutto un arricchimento umano, una maggiore capacità di penetrare l'essenza delle cose e insieme l'inizio di una più rigorosa sistematizzazione della propria poetica. Il vivere a contatto di lavoro con personalità di carattere differente allargò considerevolmente il cerchio dei suoi motivi e facilitò le ricerche tecniche di nuovi procedimenti. Il dissolversi del Bauhaus nel 1933 coincise quasi con il suo desiderio di limitare il lavoro esclusivamente alla pittura. Il contemporaneo riconoscimento da parte della critica e dei collezionisti del valore della sua opera gli permise di ritirarsi a Berna e contare solo sulle vendite. Sono gli ultimi anni di una vita completamente votata alla propria professione, senza nessuna dispersione e nessun pentimento. Klee ha ormai raggiunto quanto desiderava e può considerare serenamente riconoscimenti e ingiurie. Quando nel 1933 sarà duramente attaccato dai nazisti con l'appellativo di "ebreo" e "straniero" scriverà alla moglie: "Fare qualcosa contro le ingiurie così grossolane mi sembra indegno di me. Anche se fosse vero che io sono ebreo e originario di Galizia questo non cambierebbe per nulla il valore della mia persona e della mia opera. Un ebreo o uno straniero non sono necessariamente inferiori ad un tedesco. Io non ho il diritto di abbandonare questo punto di vista, senza correre il rischio d'immoralizzarmi per il ridicolo. Preferisco accettare questi mali, piuttosto di giocare il ruolo tragicomico del personaggio che cerca di guadagnare il favore dei potenti". Nel 1935 con i primi sin: ossessiva, continua la sua ispirazione andava perdendo il carattere di notazione, di suggerimento, di leggera ironia e acquistando quell'estrema lucidità che gli consentì di giungere al tragico. Il 29 Giugno del 1940 alle 7:30 del mattino Klee morì di seguito ad una paralisi al cuore. Gli anni che seguirono la sua morte videro succedersi le esposizioni, le pubblicazioni, le testimonianze tutte concordi nel riconoscerlo come una delle più alte punte della pittura contemporanea. Sulla sua tomba, in un piccolo cimitero, fu messa una frase che è quanto di più preciso si possa dire di Klee, poche parole scritte da lui stesso ventiquattro ore prima nel suo diario: "Io sono inafferrabile. Mi trovo bene sia vicino ai morti che accanto agli esseri non ancora nati. Sono vicino al cuore della creazione più di quanto è solito. E tuttavia non quanto vorrei".

(Achille Perilli, *Civiltà delle Macchine*, 1955)



strada principale e strade secondarie 1929



giardino a tunisi 1919



murale del tempio della nostalgia

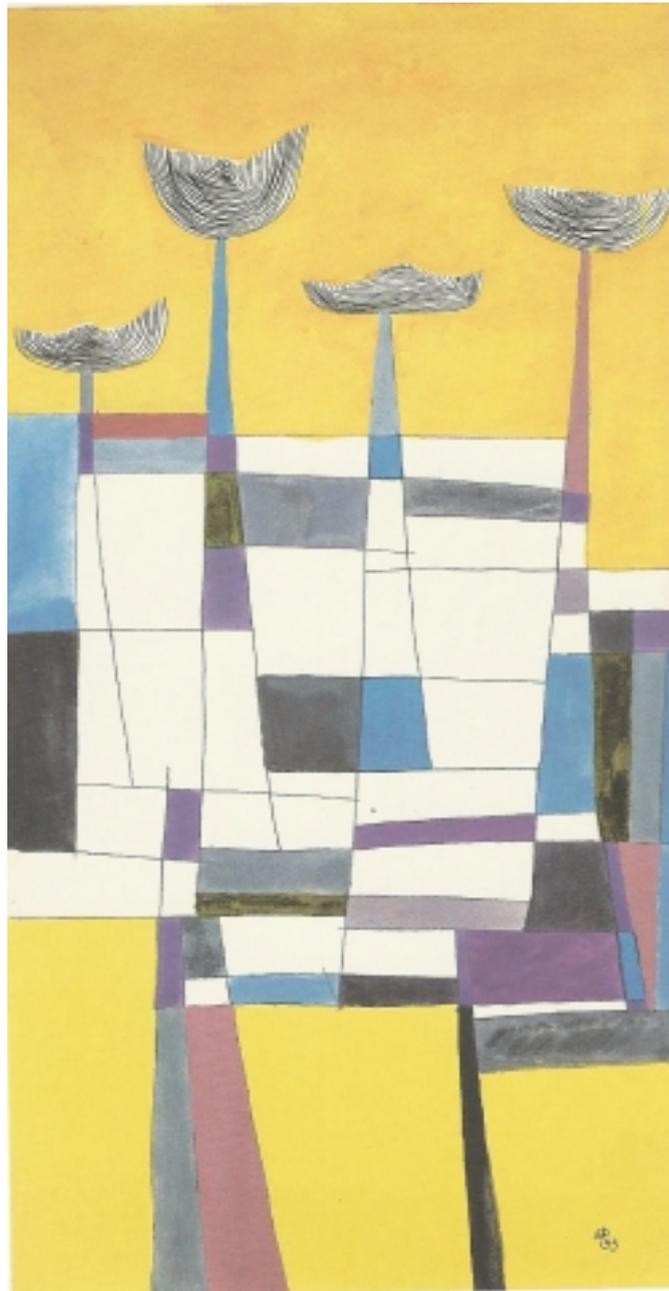




achille perilli finestra paesaggio 1947 cm 40x50



achille perilli più tutti, 1953 cm 99,5x99,5 1



achille perilli senza titolo 1953 cm 52x 27,5



achille perilli senza titolo 1954 cm 70x51,8



achille perilli senza titolo 1950 cm 70x 52

SEGNI E IMMAGINI DI FRANZ KLINE 1957

Quando si vorrà dare un'immagine sintetica ed elementare di questa nostra civiltà, di questa nostra vita in continua tensione, con terrori ignoti e antiche superstizioni e nuovi miti in formazione, e con ansie improvvise e depressioni profonde, senza una precisa direzione e senza una normale condotta, con la sempre maggiore coscienza d'espressione e il rivelarsi, quasi l'accendersi in tanta oscurità, di nuovi modi di linguaggio, forse tra i versi di Dylan Thomas e i testi teatrali di Beckett, tra qualche fotografia di Steinert e i collages di Schwitters troveremo anche il nero su bianco, il segno duro, compatto e drammatico di Franz Kline. "L'astrattezza della forma contribuisce, unita alla astrattezza del colore, a mantenere la purezza del ritmo vitale. La bellezza, nata dall'equilibrio del contrasto e dell'armonia fra i dettagli è sempre scoperta in rapporto al bianco che rappresenta uno spazio scoperto in rapporto al bianco che rappresenta uno spazio infinito; quindi la calligrafia è arte del bianco e nero, più che arte del nero solamente". Sono frasi scritte da Tsutimi Jijima e destinate ad illustrare opere dei moderni calligrafi giapponesi, ma che svelano un principio creativo, una identica situazione di ricerca, che è alla base del lavoro di Kline. L'attuale felice momento della pittura americana non è dovuto solo al mutarsi di personalità come De Kooning o Pollock o all'incredibile sviluppo del mercato artistico o all'opera di quei grandi organismi culturali che sono il "museum of Modern Art" o alla "Fondazione Solomon R. Guggenheim", ma, forse e soprattutto, alla possibilità che si è offerta all'arte americana di operare una sintesi tra cultura occidentale europea e quella orientale asiatica. Essere alla confluenza di queste due grandi esperienze formali ha consentito agli americani di lavorare con maggiore libertà di molti loro colleghi europei. E il vivere in un paese, che si trova all'avanguardia del progresso tecnico e non conserva residui e stratificazioni di antiche situazioni storiche, se da un lato accentua la carica drammatica del contrasto esistente e non sanato tra la nuova civiltà e l'artista, dall'altro offre la possibilità di un lavoro senza riserve o timidezze o paure. Kline è riuscito a tradurre tutto questo: calligrafia orientale ed esperienza moderna, libertà espressiva e drammaticità di contenuti in pochi tratti di nero su di un bianco. Un segno tracciato con materia grassa e densa, dal sapore dell'olio di macchina, su di un bianco calcinato e consumato: quasi una traccia lasciata casualmente da un pennello intriso di catrame su di un muro cotto dal sole. Talvolta l'immagine è incompleta, un residuo di una composizione sviluppatasi fuori dalla tela, un frammento di un mondo lontano. Altre volte il nero si dilata nel bianco, lo invade, si muove, si attorciglia, s'annoda per poi distendersi nuovamente, come se fosse il centro di una grande composizione o l'anello di congiunzione di due diverse immagini. Altre è una scritta ormai dissolta, non più comprensibile, distrutta nelle sue parti principali, con una lontana possibilità di essere decifrata, non per mezzo di una normale lettura, ma solo per una rapida intuizione. Ancora può essere un gigantesco scheletro d'animale scomparso difficile a ricostruire nella sua totalità, forse già in origine senza carni, solo struttura, della stessa razza, degli insetti di Cesar o dei mostri di Muller. O anche un frammento d'antica tavoletta assira, un minuscolo frammento ingrandito mille volte o anche un particolare di un carattere di piombo, un angolo, un taglio fotografico e riportato su dimensioni gigantesche. O forse soltanto Kline, riconoscibile ad ogni suo gesto, in ogni suo atto in questa pittura. La quantità d'espressività e di automatismo, immessa in queste forme nere, è regolata solo, di volta in volta, dalle ignote leggi dell'intuizione. "Noi costruiamo e costruiamo"-scriveva Klee- "e tuttavia l'intuizione è pur sempre un gran buona cosa". Senza di essa si possono raggiungere risultati considerevoli, ma non si può far tutto. Anche nell'arte vi è spazio abbastanza per l'indagine esatta, ma l'intuizione non è sostituibile". E Kline abbandonando ogni possibile legge, ogni norma trascorsa e persino le vecchie abitudini formali, segue solo l'incerto cammino dell'intuizione più libera. All'origine della sua pittura non sono difatti quelle che fino ad oggi erano considerate le

normali direttrici della visibilità moderna. Non l' impressionismo, non Cézanne, non il cubismo. Forse per una particolare sensibilità spaziale, per una probabile sistemazione di pieni e di vuoti, rimane come un eco lontana il neoplasticismo. Ma ritorna invece una certa violenza espressionistica, e la carica drammatica di alcuni disegni degli ultimi anni di Klee, e l'anarchia assoluta delle macchie d'inchiostro di Picabia e dei collages di Arp e il morbido dilatarsi dell'inchiostro dei calligrafi cinesi e giapponesi. Tutto però ormai risolto in una autonomia, precisa e concreta resa dell'immagine, senza retorica o letteratura. Una pittura che riduce l'immagine alla sua essenzialità più elementare, tale da essere ricordata esattamente come la si è vista. Nel gioco della nostra memoria, alle volte, per una selezione naturale, di un quadro si dimenticano i particolari che, ad un esame più attento, risultano essere poi effettivamente aggiunte inutili alla primitiva intuizione. Con Kline questo è impossibile. Tutto è talmente "funzionale" nel suo segno, da non consentire dispersioni. E' esattamente quel che vuole essere, senza concessioni letterarie o dispersioni tematiche o divagazioni scientifiche. Fin dove queste immagini in bianco e nero possano giungere, quanto possano essere simboli e modi della nostra realtà è forse ancora presto per dirlo, ma che siano tempo nostro, nostra vita, poesia nostra, questo è possibile riconoscerlo con piena sicurezza.

(Achille Perilli, *Civiltà delle Macchine*, 1957)



senza titolo 1947



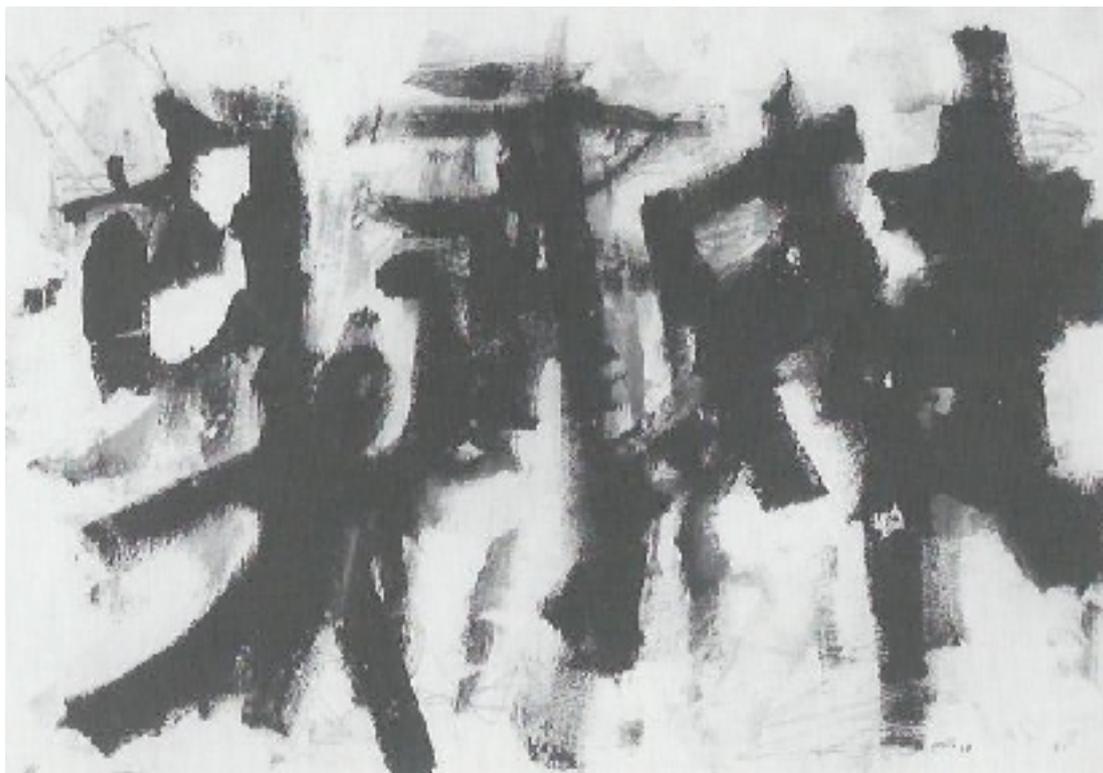
senza titolo 1952



buttress 1956



achille perilli enigma complicato 1957 cm 81x65



achille perilli senza titolo 1957 cm 70x100



achille perilli il segno della rivolta 1957 cm 81x100

L'ESPERIENZA MODERNA 1957

L' automatismo ha ormai raggiunto la sua massima libertà.

Il sogno si svolge, sovrapponendosi alla volontà dell'autore, divenendo alle volte spazio interno, facendo prevedere una continuazione irreali al di là delle dimensioni della tela o del foglio. I moduli compositivi non obbediscono più ad una legge di simmetria o di compensazioni e quando queste ci devono essere, trovano vita in spazi ben più grandi o ben più riposti e segreti, che illimitato rettangolo o quadrato di tela o di carta.

L'immagine diviene allusiva, simbolica, emblematica, si lascia creare dal valore di una macchia o da un improvviso cedere della mano sul foglio o da un graffio incerto del pennino o di un chiodo. Il suo impegno con la realtà è talmente pieno e totale da comprendere ogni possibile momento del pittore, ogni suo ricordo, ogni sua occhiata, ogni presa di contatto con il reale. Il salto è terribile e complicato per uomini nati in una civiltà scarsa dal punto di vista fantastico, incerta nei suoi simboli, povera di miti.[...] Il ritorno ad un'espressività del segno non è solo rivalutazione dell'espressionismo tedesco, dell'automatismo surrealista, o del drammatico mondo degli ultimi anni di Klee o scoperta di talune virtù in lontane calligrafie, ma è soprattutto il volere concentrare in un'immagine precisa, concreta, reale l'incertezze, gli squilibri, le irrazionali paure che si vanno diffondendo nel nostro mondo civile. Gli anni a venire della nostra cultura saranno sotto il segno nevrotico dell'irrazionale. E la pittura ha già dato i primi avvertimenti.

(in l'esperienza moderna, Roma 1957)



L'ESPERIENZA MODERNA

1957 - 1959

Monotipo di Achille Perilli per il libro « Il Pescatore di Miti »



monotipo di achille perilli per il libro “ il pescatore di miti”

Ringraziamo la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, i collezionisti e le Gallerie d'Arte per la loro gentile collaborazione alla realizzazione di questa mostra.

Disegno di Twombly per «L'Esperienza Moderna» n. 2



[disegno di Twombly per “l’esperienza moderna” n.2](#)



Copertina di Achille Perilli
de L'esperienza moderna n. 1

L'editoriale del numero 1

Prefero con una rivista e fare con delle opere di confine nel mondo vero e lontano dell'era europea e proibizione un paese di frontiera. Prevedere nel centro che finalmente, in questa stessa provincia del Sud Europa, si nasce qualcosa, un qualche bel libro, una qualche forma, il bel libro di un'immagine.

Ma il rapporto bilico in questo da anni si è fatto e si è fatto a fare, ritrovando il punto fino al di fuori di ogni possibile tradizione nazionale, rivolgendosi a questo Territorio moderno che rappresenta il nucleo storico di affollamento continuo e quotidiano. Un atto di libertà, spesso in crisi e avvertimenti, che non sono soltanto della cultura contemporanea in ogni parte del mondo, ed ancora di questi nostri due paesi.

Accettare una rivista, almeno quella continua, costante, distreggare ancora e stabilire le leggi del nostro malinconico territorio e spirito, spesso di una certa distensione rispetto all'arrivamento italiano, forse ad essere una necessità, in questo spazio presso l'evoluzione della società italiana.

Almeno ancora in prima fila a essere ed fare grande perché facile di avvenimenti d'idea e di opinioni ad giovani e vecchi, almeno ancora su i piedi le nostre opinioni, l'ignoranza premonitrice, la facilità generale, la generale dei valori, i baluginanti pensieri, gli anni alla Zorini e il loro e anche vicino di tempo lontano.

Una nuova rivista è in atto nella cultura, qualcosa che cambierà ancora e sarà ancora i nostri anni. Per ogni libro e in ogni modo è ancora parte per dire, ma non è mai per partecipare, per poter coordinare con quelli che sono i rischi del nostro tempo.

Sotto il segno dell'incertezza grande l'umanità, questo continuo scendere in profondità, nel più profondo del più profondo, fino al più segreto in è pure importante della nostra contemporaneità, ma a distare in nuove forme e in nuove immagini le immagini del nostro mondo.

A. P.

EDOUARD JAGUER

« L'esperienza moderna », édition 1975

Avril 1957: parution à Rome du premier numéro de la revue « l'esperienza moderna ». Cinquième et dernier: mars 1959. Deux printemps, une durée de vie des plus « honorables » pour une revue « expérimentale »: beaucoup de publications d'avant-garde n'ont pas survécu à leur premier numéro ce qui n'empêche nullement nombre d'entre elles d'avoir marqué leur époque par la vertu de ce seul et unique fascicule. Pourtant, supposons que par bonheur, « l'e.m. » ait pu continuer à paraître au même rythme jusqu'à ce début d'hiver 1975, où en serions-nous aujourd'hui? Sans doute au n. 40 ou 41. C'est à ce numéro 40 purement imaginaire (mais assez réel par la grâce du présent catalogue) que je dédie ces lignes, en imaginant la couverture qu'aurait pu inventer pour lui notre ami Novelli, s'il était encore là, sans doute un de ces graffitis insolents et lourds d'émotion latente dont il avait le secret.

Le secret, tout est là: le secret des significations profondes, le goût invétéré des trésors cachés, des « grandes profondeurs » de la création artistique, des explorations hors code et hors normes — et c'est justement ce qui avait rapproché pendant plus d'une année, pour une tangence heureuse, les itinéraires de « l'e.m. » et de « Phases ». D'ailleurs, « l'e.m. », tout comme, aujourd'hui encore, « Phases », ce n'était pas seulement une revue, ni même une activité éditoriale (qui, dans le cas de « l'e.m. », s'est traduite assez magistralement par une brassée de livres conçus et exécutés avec des moyens matériellement précaires, mais que venait relayer une ingéniosité de tous les instants, si bien que lesdits ouvrages, finalement, sont mieux que luxueux: ils sont insolites, par rapport à la production courante des plaquettes même « d'avant-garde » de cette fin des années 50). « l'e.m. », ce n'était pas seulement non plus ces peintres-poètes: Perilli, Novelli, dont le dernier nous a malheureusement quittés au paroxysme d'une recherche crispée entre toutes — Novelli dont le lyrisme ironique, haut perché entre angoisse et humour, me fait souvent penser à la démarche d'une autre de mes amis disparus: Asger Jorn. Non, « l'e.m. », ce fut avant tout, dans l'Italie en plein marécage « informel » de cette époque, le balancement hautain d'une certaine curiosité autour d'une certaine hétérodoxie de pensée et d'expression, curiosité dont les sources comme les attirances témoignaient à chaque ligne et à chaque image de son esprit libertaire, le seul qui vaille encore face à un monde de bureaucrates et d'endormis.

Il en est des revues et des groupes ou mouvements littéraires et artistiques comme des hom-

mes: certains vieillissent mal, et dissimulent en vain dès la fleur de leur âge les rides qui bientôt les défigureront. D'autres, au contraire, n'affirment leur jeunesse qu'à la longue, et leur « radioactivité » ne fait que s'amplifier au fil des ans. C'est que ces gens, ou ces groupes, ont pour eux une chance suprême: celle de savoir s'inventer un temps particulier différent du temps commun. La plupart des « revues d'art » publiées de 1957 à 1960, que ce soit à Rome ou ailleurs, ne présentent plus maintenant qu'un intérêt d'époque, propre à susciter les plus douteux attendrissements du type « rétro ». Au contraire, il suffit de feuilleter, en ces jours de décembre 1975, les revues et les livres édités par Perilli et Novelli au temps de « l'e.m. », pour vérifier que les préoccupations et les curiosités qui s'y manifestaient restent actuelles, en ces sens qu'elles ne se sont toujours pas **vulgarisées**. « L'actualité » artistique y tenait bien sûr une certaine place: c'était alors, souvenez-vous, l'époque de « l'action-painting », de « l'art autre », de l'informel, courants tous plus ou moins issus de l'« automatisme », mais si tous ces mots surgissent, inscrits dans des calligraphies différentes, sur la couverture du n. 5 (et dernier) de « l'e.m. », Perilli, l'auteur de cette couverture, les avait comme rageusement « raturés » d'autant de croix rouges. Bien sûr, « l'actualité » était là, mais déjà vue de haut, **de loin**, et placée sur le même plan que celle des années 50 ou 60. Constant de carence sur la mode! Une mode dont Perilli, comme Gastone, n'avaient jamais été dupes, n'avaient jamais pris en considération que l'apport purement formel, celui d'une certaine anarchie plastique d'où pouvait surgir la liberté, sous condition indispensable de l'aborder de façon toujours critique et **inclusive**. Les pages de « l'e.m. », tant par le style de leur présentation que par l'esprit qui y préside, c'était déjà un peu, dès le déclin des années 50, les murs de la Sorbonne en mai 1968. Et c'est à la manière dont on grave son nom sur l'écorce d'un arbre, comme pour s'approprier un instant l'esprit de la forêt, que Perilli et particulièrement Novelli traçaient des signes et parfois des mots dans la matière tantôt rugueuse tantôt floue de la peinture « informelle ». Mais cette inscription était toute critique et avait valeur de protestation contre le « tout venant » de la production artistique contemporaine. Ce n'est pas par simple provocation que Novelli intitula un jour un de ses plus beaux tableaux informalistes: « Merde sur ma merde », mais bien plutôt par protestation empreinte de l'humour le plus noir contre cette production informelle alors diluvienne et souvent gratuite.

A cet égard, il est significatif qu'au fil des pages de « l'e.m. »-revue, les « grands noms » qu'on voit briller du côté des précurseurs, ce ne sont pas Picasso, Braque ou Léger, mais Arp, Schwitters, Raoul Hausmann, Chlebnikov, Gorky, reconnus comme les véritables « phares » de l'**actuel sensible**. Ils y côtoyaient ceux de peintres tels que Baj, Bryen, Hérolf, K.O. Götz, Saura, Bertini, Corneille, Reuterswärd ou Viseux, et de jeunes poètes surréalistes alors à peu près **inconnus**, comme Lacomblez ou ce Jacques

Brouté devenu depuis un des responsables des industries de la pêche à Cuba... La liste des dédicataires du « Time Capsule 6958 » de Perilli est elle aussi révélatrice: elle comprend, entre autres, Breton, Artaud, Dylan Thomas, Wols, Vaché, Michaux, Jarry, Joyce et Buster Keaton. Panorama révolutionnaire entre tous, et qui résume assez bien le genre de « témoignage » qu'un homme comme notre ami Perilli entendait laisser, fût-ce même sous le couvert de la plaisanterie, à ceux qui retrouveraient sa « capsule » 5000 ans plus tard... A chacun ses pyramides: les nôtres se profilent en creux sur la face cachée de l'histoire de l'art, et défilent la science des futurs archéologues: comment reconstituer le squelette d'un éclat de rire?

En 1975, tout comme il y a seize ou dix-sept ans, il existe une avant-garde plus ou moins fratelée et quasi-officielle, et une autre qui continue à combattre le dos au mur. Mur qui n'est pas seulement celui de l'argent, mais aussi des traditions, des patries, des religions, des faux progressismes, de tout ce qui s'oppose à l'avance des forces du désir, pour reprendre une formule surréaliste. Par le choix de certains textes et de certaines images, « l'e.m. » fixait la prise de conscience dramatique de l'existence de ce mur et des moyens à conquérir pour l'abattre. Significativement, le livre publié par Gastone aux éditions de « l'e.m. » s'intitulait « Scritto sul muro », et mon propre recueil de poèmes « Le mur derrière le mur ». Bien sûr, il n'y avait là rien de concerté, c'était simplement une de ces rencontres fortuites qui fixent la réalité d'un accord de pensée entre les uns et les autres mieux que tout programme longuement élaboré. L'activité tout entière de « l'e.m. » était ainsi une vaste inscription au jour le jour, presque au sens Restif de la Bretonne du mot, une inscription certes éphémère dans sa durée manifeste, son existence physique, mais pérenne parce qu'ardente, dans son essence, une inscription violente.

SUR LE MUR DU TEMPS

Décembre 1975



Lithografia di Novelli per il libro
Le Mur Derrière le Mur di E. Jaguer

5

Nageuse plus profonde
à chaque nouveau baiser,
nue et vêtue de blanc pollen,
lame soyeuse
sous l'eau brillante de l'été,
tu es couchée même debout,
tes lèvres sont la transparence,
tes pas sont lents comme des ailes,
ô plus humide que la vague,
plus jeune que la chevelure,
plus impatiente, lisse, souple,
frôleuse jusqu'à te noyer...

6

Nue, très blanche, debout comme l'écho d'un rire
dans la faille bleue du glacier.
Noire, mâchée, brillante de salive
dans l'ombre lasse d'un hamac.
Egale à toi-même, étonnée.

JEAN CLARENCE LAMBERT da Theatrum Sanitatis

LUCIANO BERIO La pagina 13 di Circles (1960) Universal Edition

The image shows a musical score for Luciano Berio's 'La pagina 13 di Circles'. It consists of three systems of staves. The first system has two staves with complex rhythmic patterns. The second system has two staves with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'dout-gag is si, non-esse som ver-bi-mi-to-tes d'ose' are written below the vocal line. The third system has two staves with piano accompaniment. The score is written in black ink on a white background.

MERZ

In fondo, la sua compendio perché non si possa affermare in un quadro, allo stesso modo dei colori utilizzati dai maestri, martelli come vecchi biglietti del treno o del cartello, pezzi di legno trovati sulle spiagge, frammenti di vetriani, pezzi di spago, raggi di mare di bambini, o una parola come la scogliera che linguista negli aggettivi di apertura e nei scatti della spazzatura.

C'è lì, in qualche modo, un pezzo di vita sociale e, nel piano artistico, un pezzo personale. In fin dei conti, è soprattutto quello.

La sua idea era una nuova maniera, fondata sul principio del uso di questi materiali, il nome di MERZ.

È la seconda sillaba della parola KOMMERZ. Questo nome è nato da un quadro, una immagine sulla quale si poteva leggere, togliendo da un annuncio della KOMMERZ UND PRIVATBANK, e incollata tra le sue strisce, la parola MERZ.

Per una specie di associazione delle altre parti del quadro, questa parola con lei stessa diventa una parte del quadro. E quando ne sopra, per la prima volta, alla galleria "Der Stürmer" a Berlino quattro immagini fatte di carta, di colla, di chiodi, ecc., lui stesso è venuto un nome preciso per designare questa nuova arte. I suoi quadri, illustrazioni, non rientrano nella vecchia classificazione quadri rappresentativi, cubismo, futurismo o tutto le altre.

Le chiamò dunque tutti i suoi quadri, costruiti come una specie, quadri MERZ, del nome del più caratteristico.

Per tutti questi quadri demagogici, doppiati alla mia porta, perché se ho scritto dei poemi dopo il 1917, e finalmente a una mia attività contemporanea.

In senso, oggi, mi dicono MERZ.

Karl Schifano
Kawing + MERZ 23 + Hannover 1928.

1



Tout ce que je rêve

Web

Tout ce que je rêve ce passé
d'un jour très grande et très
belle ville immense
avec ses vents froids et les vents
je n'en suis pas le destin.

A chaque instant
dans chaque chose
l'humanité est là

Les mots ont des conditions
la musique a le droit d'être abstraite
l'écriture que sera d'être capable même au rêve
de pas expliquer le message
de pas expliquer les idées
Probablement plutôt que
il faut sentir que tout cela

23

Web

Pagine interne de L'esperienza moderna n. 2

Copertina e litografia di Achille Perilli per Time Capsule 6958





Copertina di Gastone Novelli e controcopertina de L'esperienza moderna n. 2

L'esperienza moderna
 rivista di cultura contemporanea
 redazione e amministrazione in viale San Nicola da Tolentino 11 Roma

consiglio
 Kurt Schwitters: 1932
 Anna Modona
 Capra
 Schino
 Gibbi

Artista Diretto: Carlo Carrà e lo spazio di K. Schwitters
 A. M. Ripellino: Ossoluto
 Vittorio Ghislandi: Il punto
 Oscar Sinigaglia: Galia Topina
 Nella Pagnani: Kala

Redazione: Torino per le stampe
 Documenti di una mostra Epistolare: Schifano, Novelli, Modona, Carrà,
 Tassan Din

Paolo Guzzanti: E insieme occupate di I. Calvese

Disegni e opere di: Schwitters, Spegini, Deza, Ballo, Tassan Din,
 Sinigaglia, Novelli, Ghislandi, Carrà, Tassan Din

Capirente di Gastone Novelli

Tiratura: 1000 copie
 Abbonamento annuo: L. 3000
 Abbonamento semestrale: L. 1500
 Direzione responsabile: Roma, viale San Nicola da Tolentino n. 11
 del Registro della Stampa

PER INFORMAZIONI: TELEFONO 06/478111 - 478112

NELLO PONENTE

Il primo numero dell'**Esperienza Moderna** uscì nell'aprile del 1957, l'ultimo fascicolo, il numero 5, a marzo del 1959. Furono pochissimi quaderni, dunque, che apparvero nel corso di due anni eppure, al di là della scarsa frequenza della pubblicazione, la rivista fu un'occasione importante e di frequentissimi incontri — anche prima e dopo — di approfondite discussioni, di una indubbia maturazione e, soprattutto, di una contrapposizione, dialettica certamente anche se non polemica, alle tendenze dominanti, in quegli anni, nella cultura artistica italiana e non soltanto italiana. E, per esempio, nonostante tutta la considerazione che si aveva per le allora dominanti poetiche dell'action painting americana, si operarono dei distinguo, si cercarono certi caratteri dominanti della tradizione dell'avanguardia europea, si sottolineò la diversità di certi modi operativi, si cercò di chiarire attraverso quale procedimento le sollecitazioni irrazionali giungessero a prendere concretezza in una normativa logica, che quelle sollecitazioni, appunto, regolava senza che per ciò si dovesse rinunciare al loro determinante contributo nella costruzione della struttura del linguaggio.

Ora, non contano tanto le testimonianze, i ricordi di quel periodo e di quella collaborazione, di quell'ampliamento che pure ci fu, di conseguenza, nelle nostre conoscenze e nei nostri interessi, ampliamento che non riguardava, del resto, soltanto il campo delle arti figurative. La cronologia degli avvenimenti, delle cose fatte in quei due anni alle quali, del resto, eravamo stati condotti dal sentimento di una diversità già presagita se non altro a partire dal 1955, dimostrano l'originalità delle posizioni e la pregnanza di certe anticipazioni. Il tutto ha comunque bisogno di una collocazione critica che riveli qualcosa di più di quanto, superficialmente oggi, si possa ritrovare e capire nello scorrere meccanicamente quei fatti e quegli avvenimenti. Idealmente, va detto subito, la rivista e il raggruppamento — se così si può dire, perché in effetti non si trattò mai di **gruppo**, ma piuttosto di una confluenza dialettica di interessi diversi e di esigenze di singoli — andava pure a ricollegarsi a quanto, anni prima, agli inizi di molti di noi, era stato fatto con **Forma 1**, se non altro per la convinzione che potesse ancora esistere, intatto, lo spirito dell'avanguardia. C'era però, come dicevo, una diversa maturazione, conoscenze indubbiamente più estese; c'era soprattutto una diversa capacità di rendere concrete le idee, una più grande possibilità di definirle in rap-

porto alla situazione di allora. Non eravamo più, come dieci anni prima, giovani avventurosi che potevano venir ritenuti sconsiderati o incapaci di discernere, anzi la prova dell'Esperienza moderna veniva a confermare, in campo internazionale, la dignità delle nostre scelte, già prima operate, e la bontà di una linea di ricerca, sicuramente attenta al passato ma che, in nessun caso, avanzava proposte revivalistiche. E così se prima, ai tempi di *Forma 1*, s'era andati un po' tutti a rendere omaggio a Magnelli a Parigi e s'era andati a ricercare artisti che erano stati messi da parte dall'ufficialità culturale (Licini, Soldati, e la premessa va notata perché ebbe le sue conseguenze sull'Esperienza Moderna), allora ci si recava anche a Meudon, nello studio di Arp, che era sempre disposto ad accogliere, a discutere, si cercavano con maggiori preoccupazioni (darei addirittura storicistiche), documenti e testimonianze a casa di Nelly van Doesburg o, a Neuilly, a casa di Nina Kandinskij. D'altra parte, con l'occhio attento a quello che andava accadendo in Europa e in America (sulla rivista si parlò di Wols, come di Gorky o di De Kooning), si cercavano pure le radici di certe nostre preferenze personali, di certe indicazioni, per rivisitarle criticamente, per renderci ragione delle nostre intuizioni, ma secondo il principio, chiaramente espresso, della « remise en question ».

Così, per esempio, qualcuno di noi aveva riportato dalla Germania, alla fine del 1956, la raccolta degli scritti di Klee che era stata curata da Jürg Spiller, « Das bildnerische Denken », che solo più tardi, nel 1959, fu pubblicata in italiano da Feltrinelli. Ne conoscevamo solo una parte e dunque immediatamente ne facemmo argomento di discussione e Novelli ne tradusse qualche pagina per il primo numero della rivista. Proprio la meditazione su Klee, una meditazione che ritenevamo non fosse stata ancora approfondita, fu determinante per le ricerche di tutti e per i risultati ai quali si giunse. Per quanto mi riguarda personalmente, il breve articolo che allora scrissi su Klee, sempre per quel primo numero dell'Esperienza Moderna, si configurò come uno schema di interpretazione al quale mi tenni ancorato, quando, proprio in quel periodo, cominciai a scrivere la mia monografia sull'artista che apparve poi, nella primavera del 1960, nelle edizioni Skira, Klee dunque fu una riscoperta sollecitata da quell'esigenza di diversità che sentivamo, un punto di riferimento importante per capire la posizione criticamente costruttiva che veniva assunta nei confronti di una cultura che, anche nelle sue punte più avanzate e sperimentali, sembrava stabile e che, comunque, non sembrava presagire la crisi che pure, di lì a poco, l'avrebbe investita. Va ribadito, in ogni caso, che le letture, le discussioni, le precisazioni, trasportate non con passionalità indistinta ma con raziocinio nel linguaggio degli artisti, che lo trasformavano e sommuovevano (e basti pensare alle organizzazioni delle superfici dei dipinti, all'attenzione ai significati del segno nelle opere di Perilli o Novelli), non tendevano a revivals. Come dieci anni prima era stata rifiutata una certa tradizione dell'arte italiana, al-

lora, tra il 1957 e il 1959, si avanzarono dubbi sulle possibilità di una continuazione significativa di quelle poetiche che, dall'informale alla pittura d'azione, pur non venivano negate, nei loro risultati più significativi, ma di cui si vedeva chiaramente il deperire, il rapido trasformarsi in una produzione accomodante e accomodata.

Va tenuto presente, a questo proposito, che quasi tutti gli artisti che, in qualche modo, chi più chi meno attivamente, parteciparono all'Esperienza Moderna, non avevano mai accettato supinamente l'informale, anzi, per lo più, se ne erano tenuti lontani, se pure non separati, per una diversità di origine che era stata fondata, in gran parte (e in Novelli stesso per quanto possa apparire strano), sulla regolarità geometrica delle composizioni, di derivazione neoplasticista. Certo, poiché qualcuno aveva magari esagerato nella delimitazione razionalistica della propria cultura, si sentì più forte la necessità di una riconsiderazione di altre cose, per cogliere la complessità dei processi creativi, perché, come scriveva Novelli nel secondo numero della rivista, « se nel tracciare una riga il colore cola o strappa bisogna essere così legati a ciò che avviene da saper lasciare o cancellare in piena libertà. Da questo agire nasce un rapporto nuovo fra esecutore ed opera; l'imprevedibile, come espressione dei moti più intimi e sconosciuti dell'io, assume maggiore importanza. Il controllo razionale e l'automatismo operano insieme e non è più possibile distinguere dove finisce l'uno ed abbia inizio l'altro ». Anche in una dichiarazione come questa è facilmente avvertibile la lezione di Klee, ma essa era tenuta presente non solo per giungere ad una chiarificazione della tematica propria dell'artista, quanto anche come chiave di interpretazione critica, rapportata all'esperienza attuale dei singoli, delle esperienze — pur ancora moderne — del passato. Perciò l'indagine su Dada, la riproposta dei testi di Hausmann (per esempio il *Manifeste de l'ordonnance du son*), di Schwitters, l'attenzione portata su Hanna Höch, oltre che, naturalmente, su Arp e su Richter, su Picabia e Marcel Duchamp, su Max Ernst. Tutto, però, era visto nella luce dell'unità della tradizione dell'avanguardia moderna, tal che non venivano dogmaticamente separati i suoi veri momenti, ma ritenuti componenti essenziali, tutti, di una coscienza moderna, dalla quale, appunto, traeva origine e sollecitazione l'esperienza del proprio tempo: non a caso Ripellino scriveva di Chlebnikov, non a caso veniva riproposto il « Discorso sul formalismo » di Mejerchol'd. E questo sentimento dell'unità dell'avanguardia — che dunque non avrebbe potuto impedire il mantenimento di una profonda considerazione di suprematisti e costruttivisti, dei neoplasticisti e del Bauhaus — spingeva ad un allargamento del campo di esplorazione.

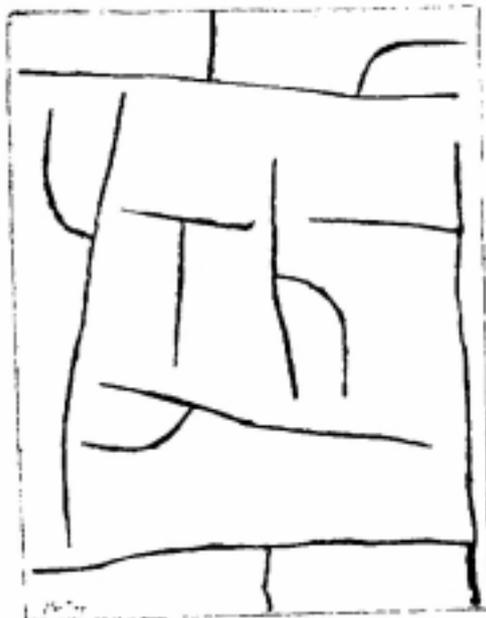
Era chiaro che la polemica realismo-non figurazione non interessava più nessuno (anzi fu proprio sull'Esperienza Moderna che si parlò, in termini appropriati, di « nuova figurazione »). Molto più importante era sapere come e quanto quell'unità e quella consequenzialità dell'esperienza moderna si fossero mantenute e quanto,

inoltre, fossero presenti in altri campi di ricerca: la letteratura, il teatro, la musica soprattutto. I tre interventi di Berio, Clementi e Fellegara, se pure pubblicati con una nota polemica, stanno ad indicare l'interesse che si manifestò allora per le collaterali esperienze musicali e proprio con i musicisti in primo luogo, poi anche con gli scrittori, i rapporti si fecero sempre più stretti, più efficaci e significanti le forme di collaborazione. Si trattò dunque, come già dicevo, di una remise en question, ma al tempo stesso si venne anche a riconfermare la piena fiducia nella cultura europea, intesa come background necessario, al quale non si sarebbe potuto rinunciare senza rinunciare a se stessi, senza rinunciare a credere in una possibilità di sopravvivenza. La crisi delle manifestazioni istituzionali dell'arte era intuita, ma si era pur preparati ad affrontarla, con la forza delle proprie ragioni, con la consapevolezza critica di una continuità.

L'arte è un atto
 di vita
 che si svolge
 in un tempo
 e in uno spazio
 che si definisce
 attraverso
 l'azione
 e la reazione
 dell'uomo
 con il mondo
 e con gli altri
 uomini.

Litografia di Gastone Novelli per « Scritto sul muro »

Pagine de L'esperienza moderna n. 1



Klee

Tutte le pagine espressioniste poggiano essenzialmente sul serio rapporto tra il segno e il bianco, con tendenza al passaggio a una stessa concezione di disegno, questa è il disegno dopo il disordine impressionista, nel concetto dell'immagine, Kandinsky e Klee, che di quel disegno sono elementi primari, sviluppati e plasmati ad una sensibilità che domina quella linea espressionista.

In alcuni disegni di Kandinsky, intorno al 1913, la riduzione di una realtà naturale ad un puro segno di segno, quest'uso stesso dell'immagine, conferma e sostiene un'idea formale, che è l'elemento prima e il fondamentale per, insieme al simbolo, in senso di Kandinsky, l'immagine. Contemporaneamente



Gorky

Klee, nella stessa direzione, riprende una ad un'immagine sempre nell'immagine dell'immagine del segno.

Espressionismo anche nel senso forte dell'espressionismo e conflitto più forte nel surrealismo di Miró, di Arp e di Gorky. L'espressionismo ha ormai raggiunto il suo massimo livello.

Il segno di Gorky, sempre più vicino alla realtà dell'immagine, diventa alla volta quasi libero, forma prendere una costruzione (come il & della dissonanza).



Klee

A

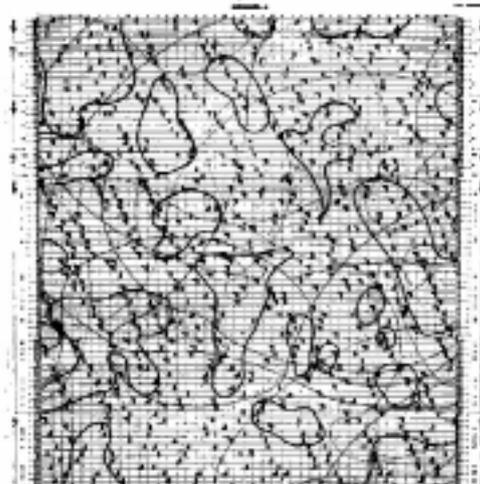
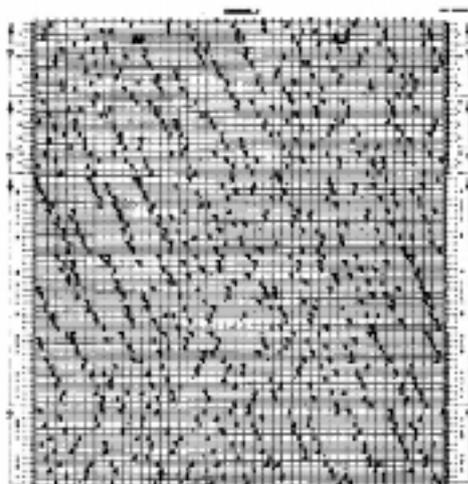
Amo la mela,
la gelida mela, l'angelica
mela compatta,
che mordi con la boccuccia azzeccosa,
la pingue povera mela,
che sotto i tuoi denti si sgretola,
creta di frane e di tane giallastre,
che si ossottiglia e si strugge,
la giusta, la mela disfatta,
mucchietto di accartocciate alette di ruggine
spolpata pupattola.

B

Stamenti ora a sentire:
una mela con mascherina,
una goldonica mela,
una chiacchierina
non voleva morire.
E perciò rotolava come una sfera
sulla nera banchiglia della notte.
Madame Bécassine la voleva,
megea-megea
con storta chiostra di denti.
Accarezzero la mela allegra
dalle anche pienotte,
non lascerò che diventi
merda di strega.

ANGELO MARIA RIPELLINO

ALDO CLEMENTI da *Informel 3*, 1961/63





Copertina di C. F. Reuterswärd
del numero 3-4 de L'esperienza moderna

Copertina di Achille Perilli
per il libro *Le mur derrière le mur*



CESARE VIVALDI

La rivista della nuova cultura romana

Vent'anni fa Roma era una città ancora provinciale, anche sul piano artistico. Detriti della Scuola Romana e Realismo Socialista ingombravano il campo, contendendolo all'Astratto-concreto venturiano e relegando ai margini le personalità indipendenti, come Burri, Capogrossi, Colla e magari il vecchio Prampolini, insieme ai giovani che provenivano dai primi movimenti astrattisti del dopoguerra. Gli Ultimi Naturalisti minacciavano di debordare dalla Valpadana e di arrivare sino alla Capitale e oltre, seguendo i percorsi (come teorizzava il povero Arcangeli) delle orde longobarde; invadendo cioè il Ducato di Spoleto e magari quello di Benevento per poi accerchiare Roma portandosi a Napoli, dove infatti lavorava Spinosa in perfetto gusto Naturalista. A Roma la testa di ponte longobarda era già pronta: si trattava della galleria L'Attico, per qualche tempo importatrice dei Naturalisti bolognesi Bendini e Vacchi e soprattutto degli spoletini Raspi e De Gregorio. Appoggio notevolissimo, se si pensa alle pochissime gallerie di allora, dove di tutto si discuteva tranne che di affari, e se si pensa che anche artisti assai affermati sul piano critico come gli Astratto-concreti non avevano, in Patria, successo commerciale. D'altro canto la situazione della stessa critica era tutt'altro che allegra, anche se in parte la riscattava la personalità vitalissima di Lionello Venturi. In mano a mestieranti o a zelatori del Realismo, fatta qualche eccezione, le rubriche d'arte dei quotidiani (chi ricorda l'ineffabile Piero Scarpa del « Messaggero »?), pochissimi « militanti » più o meno giovani svolgevano un discorso d'avanguardia: Emilio Villa, Nello Pente, chi scrive e l'« antiromano » Enrico Crispolti.

Eppure proprio una ventina d'anni or sono cominciava non dirò a formarsi, poiché i fermenti di rinnovamento erano già da tempo in atto, ma a coagularsi intorno a pochi fatti essenziali una nuova cultura romana. Una cultura che riesce a saldarsi strettamente con l'avanguardia internazionale, soprattutto con le nuove istanze proposte dall'arte americana (allora in fase ascendente e ancora immune dal colonialismo conquistatorio, nei riguardi dei Paesi europei, cui poi la costringeranno massicce organizzazioni politico-commerciali), e che riesce a elaborare e a definire (1), sia pure embrionalmente, quelli che poi

(1) Fatto salvo il contributo essenziale, in tal senso, di Lucio Fontana e dei giovani a lui vicini: Manzoni, Castellani, la Vigo ecc.

nmarranno i caratteri distintivi della cultura artistica italiana degli anni sessanta e settanta e che la caratterizzano nei confronti della cultura mondiale: chiarezza di idee e rigore ideologico, nettezza formale di coscienza eredità balliana e prampoliniana, ripudio di ogni visceralismo e sentimentalismo, attenzione al colore soprattutto in quanto luce.

Tra i fatti essenziali di cui ho detto ne ricorderò solo qualcuno dei più evidenti: la funzione di promozione culturale esplicata da gallerie come « La Tartaruga » e, poco dopo, « La Salita », intorno alle quali si riunivano gli ingegni più vivaci del momento; il prezioso lavoro di raccordo Roma-New York svolto da artisti quali Afro, Dorazio, Scialoja, grazie ai quali molti americani notevolissimi (De Kooning, Rothko, Kline, Marca-Relli, Twombly ecc.) vennero a Roma per fermarsi anche a lungo; l'opera in quegli anni magnifica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con mostre come quella eccezionale di Pollock; il lavoro pure assai utile sul piano internazionale cui, sia pure per breve tempo, si dedicò la Roma-New York Art Foundation all'Isola Tiberina; la rivista « L'esperienza moderna », finalmente. La quale fu la tribuna in cui, da parte degli artisti e dei critici romani, si tentò di dare a ciò che accadeva un senso e delle prospettive per il futuro, continuando su un diverso piano il discorso già avviato da « Arti visive » di Colla e Villa. Una rivista vivacemente polemica, di ricerca e insieme di battaglia, ma aliena da manifesti, proclami, parole d'ordine e slogan. Una rivista di tendenza, in altri termini: organismo aperto e libero più che espressione di un gruppo o di un movimento disciplinato. Tanto è vero le sue pagine furono il punto di convergenza di personalità di disparata provenienza: dai fondatori Novelli e Perilli a Corpora, Turcato, Twombly, Fontana, Rotella, Boille, Bertini, Capogrossi ecc., per citare solo nomi di artisti.

« L'esperienza moderna », nei suoi cinque numeri (uno doppio) apparì tra l'aprile del 1957 e il marzo del 1959, operò costruttivamente su tre piani: il recupero delle avanguardie storiche come premessa indispensabile a una visione chiara della situazione presente; l'individuazione, nella generazione allora « di mezzo », dei precedenti immediati del lavoro dei giovani; la raccolta, infine, delle forze nuove romane e nazionali, non senza aperture internazionali. Dal primo punto di vista sono da mettere in rilievo i contributi di Ponente su Klee, di Ripellino su Mejerchol'd e Chlebnikov, e soprattutto le riscoperte dadaiste di Perilli (Arp e gli allora sconosciuti Schwitters e Hausmann); dal secondo gli scritti di Ponente su Wols e Fontana, uno mio su Turcato, le pagine di diario di Scialoja e le molte riproduzioni di Kline, Capogrossi, Corpora, Vedova, Soulages, Gorky, Marca-Relli ecc.; dal terzo punto di vista, infine, i testi di Novelli e Perilli, i saggi di Restany e di Cirioli e gli articoli di Perilli e miei a proposito di « nuova figurazione ».

Una « nuova figurazione » che non doveva intendersi come un ritorno alla figurazione ma (scriveva Perilli nel numero 1 della rivista) come un « ritrovare la capacità di investire tutta la

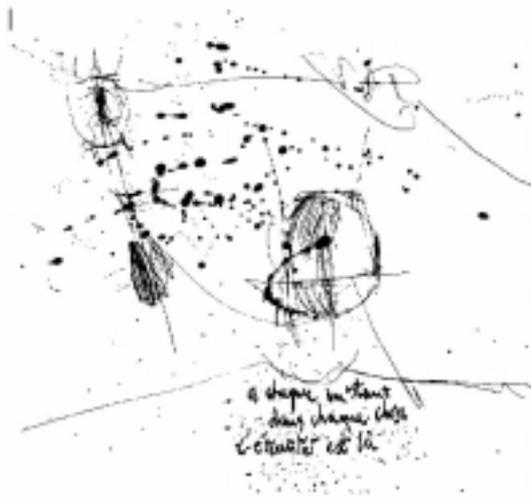
realtà dell'esistente nella traccia più elementare, nell'impronta più semplice di un segno ». Una « nuova figurazione » di cui io scrivevo (nei numeri 3, 4 e 5) come di un tentativo di « comunicare quanto i classici mezzi della pittura non sono in grado di comunicare, di andare **oltre il visibile**, oltre il **razionale**, oltre il **logico**, nella persuasione che l'odierna realtà ha una logica e una razionalità **diverse** e ben superiori alla logica e alla razionalità tradizionali, che è possibile attingere al segreto del mondo con altri tramiti di quelli tradizionali di forma-colore, che è possibile se non abolire ogni tramite almeno ridurlo al minimo ». « Le vecchie idee di bellezza, di costruzione, di forma, di colore — aggiungevo — non servono più, vanno spazzate via di prepotenza dalla scena dell'arte. Ci basta molto meno, un **tramite** quasi inesistente; una differenza di materie, un graffio, una screpolatura, un segno, una macchia per ricavare un'**immagine** fedele e profonda della vita ».

Si era nel momento di flessione e di accademismo dell'« informale », nella fase più delicata e confusa del suo superamento, in quella sorta di « grado zero » dell'arte mondiale (prima del rompere del colonialismo americano) che in Italia ha dato esiti importantissimi, unici direi; esiti sui quali oggi — mi pare — molti giovani stanno attivamente meditando. Il momento delle « fasce » di Scarpitta, delle « impronte » di Scialoja, dei labirinti di Turcato, delle « tessiture » di Dorazio, delle grafie bianche e nere della Accardi, dei quadri incisi e grafici di Perilli, delle prime scritte di Novelli, dei « décollages » più liberi di Rotella, dei « caolini » di Manzoni, dei « grovigli » più intensi di Scanavino, delle prime decise affermazioni di Arnaldo e Gio Pomodoro, di Castellani e di altri. Si trattava di un modo nuovo di operare artisticamente, connesso in modo stretto a quello dei più anziani Burri, Capogrossi, Fontana, ma pure diverso.

« L'esperienza moderna » tessava appunto le fila delle novità che andavano tramandosi; assicurando la continuità tra le forze d'avanguardia di due generazioni e nello stesso tempo cercando di guardare all'avvenire.

Litografia di Gastone Novelli per Scritto sul muro





Libografia di Achille Perilli per Time Capsule 1958



Camille Bryen 47.ème Cahier 1969

VITTORIO FELLEGGARA Pagine 30-31 di « Madrigale » per quintetto vocale e orchestra - Suvini Zerboni 1968

V. FELLEGGARA

V. FELLEGGARA

SUVINI ZERBONI 1968

l'esperienza moderna



Copertina di Achille Perilli per L'Esperienza Moderna 5
e frontespizio di « che cosa si può dire »

che cosa si può dire

Il libro è curato da Achille Perilli e da Fulvio
e è illustrato da Achille Perilli e Emilio Villa

ACHILLE PERILLI

L'Esperienza Moderna, rivista nata da un rapporto d'amicizia e da una base comune pittorica con Gastone Novelli e con la collaborazione di un gruppo di amici pittori, poeti, critici e musicisti aveva come primo scopo quello di creare un collegamento tra il lavoro che andavamo elaborando a Roma e quanto avveniva nel mondo, soprattutto in Europa e di indagare nel passato dell'avanguardia storica ciò che era ancora vivo e vitale. I testi critici e le dichiarazioni di poetica tendono a scoprire una possibilità creativa del gesto umano più complessa di quanto avveniva nella ricerca di quegli anni: un segno, direi, più significativo perché agito in confronto ad una materiale culturale e sociale più ampio del limitato risolversi individuale.

L'area nella quale ci muovevamo emerge chiaramente dal primo numero della rivista. Scrivevo a conclusione dell'articolo in apertura: « Sotto il segno dell'irrazionale procede l'umanità e questo continuo scendere in profondità, nel più profondo del più profondo, fino al più segreto io è parte importante della ricerca contemporanea, tesa a ricreare in nuove forme e in nuove immagini la mitologia del nostro mondo ».

E Novelli nel suo articolo « La Macchina Totem »: « In pittura il nostro atto prende una forma nuova nella quale l'oggetto nasce quasi da solo, risultato della supremazia dell'inconscio sulla ragione, espressione della memoria atavica e ricerca della memoria del futuro nella coscienza della irrealtà del tempo ed infine riconoscimento di un ordine di fatti, di una realtà delle cose al di sopra della ragione. Da ciò trae origine uno svolgersi di temi di immagini di segni (e simboli) che può sembrare ossessivo, irrazionale ed inutilmente accidentale ed è invece il segno di una nuova fantasia, della viva libertà del nostro campo di ricerca ».

Questa proposta di una tematica dell'irrazionale tendeva a porsi come nuova metodologia nella scoperta e nell'elaborazione di una diversa qualità del segno; capace di scrivere con altro modo narrativo storia o storie diverse oltre la pelle della pura percezione della superficie.

È un percorso nel quale magia e letteratura, sogno e memoria impongono la loro presenza, un percorso che non consente distrazioni formali di alcun genere.

Il momento è forse di passaggio, di superamento di alcune tematiche ancora nell'aria. Nella rivista più che la certezza di quanto sta avvenendo si avverte come un bisogno di determinare il modo per realizzare questo passaggio.

Fondamentale a questo punto appare e il ritrovare possibilità in culture diverse (come ad esempio nella calligrafia giapponese) o ancora, con maggiore rischio in altri pianeti (come nel



L'AMBIENTE DI "L'ESPERIENZA MODERNA" PERLEPESKOVSKI

Ich weißte zwar dann, daß der Dichter dabei an I gedacht hat, aber doch hat er in 2 Versen viel von dem Wissen von I charakterisiert. Aber ganz I wird die ganze Angelegenheit erst dadurch, daß ich, der ich nicht Pierre Reverdy, sondern Kurt Schwitters bin, daß ich, obgleich ich weiß, daß Pierre Reverdy an I gedacht hatte, überhaupt I abete, als er die berühmtesten zwei Verse schrieb, die viel, aber noch nicht alles ausdrücken, was I in der Welt bedeutet, daß ich diese zwei Verse, die, soweit ich weiß, nicht I charakterisieren, für eine gewisse Charakteristik von I ausgabe, *mais sur l'horizon les autres vont chanter.*

Es ist für mich I, es erkennen, daß die anderen autres, indem sie assist sur l'horizon, also in einer Entfernung, in der ich sie und sie mich nicht mehr sehen können, ein Werk schaffen, das ich als Kunstwerk, als chaotisch, empfinde. Das chaotische des autres ist mir I. Nur bestimmten Reverdy's Verse eine Spezialform von I. Denn für I ist es gleichgültig, ob die autres ihr Werk auch als Kunstwerk empfinden oder nicht. In dem Begriff "chaotisch" liegt aber, daß diese anderen ihr Werk als Kunstwerk empfinden haben. Wichtig für I ist aber nur, daß ich dieses Werk der autres als Kunstwerk erkenne, daß ich in dem Werke der autres die Kunst erkenne. Wichtig für I ist, daß es nicht auch für mich etwas ist, sondern, daß es durch mich etwas ist, obgleich es die anderen gemacht haben, durch mein Erkennen, dadurch, daß ich es zum Kunstwerk gestempelt habe, durch mein Erkennen.



Kurt Schwitters ist der Künstler des Werkes der autres. Ich bin der Künstler, der den Gesang der anderen, der viele
pagina originale conservata da Kurt Schwitters per N. 2, aprile 1937

6

Pagina de L'esperienza moderna n. 2

Litografia di Achille Perilli per Time Capsule 6958



frammento di delirio di una schizofrenica registrato dal d. A. Sechehaye) o ancora più sistematicamente nel passato; nell'avanguardia storica. I numeri dedicati a Schwitters, Hausmann e Arp non propongono soltanto per la prima volta alla cultura italiana dei momenti del dadaismo, non sono filologia storica, ma indicano figure della ricerca contemporanea che allargano costantemente l'area del creativo, con una precisa volontà di scavalcamento e di inquinamento dei codici linguistici.

Questa necessità porta quindi a una costante compromissione con la poesia e con la musica: con la volontà di raggiungere una reale collaborazione tra strutture linguistiche diverse e di trovare una base operativa comune.

E sarà questa la ragione dei libri, ben otto, tutti stampati in povertà di mezzi e la più parte grazie al lavoro e alla perseveranza di Pino Rocchi straordinario per la sua tenacia e volontà di realizzazione. Si cerca evidentemente un rapporto con una letteratura e una musica che si riconoscano « altre » rispetto ad una cultura italiana, ormai sempre più di provincia e vuota di tensioni.

L'ultimo libro delle edizioni de « L'Esperienza moderna » è del 1963 « Che cosa si può dire » poesie di Alfredo Giuliani e Elio Pagliarini, litografie di Gastone Novelli e Achille Perilli. È la chiusura di una attività legata ad una rivista e la premessa della pubblicazione di « Grammatica », e della faticosa collaborazione con gli amici del « gruppo 63 ».

La rivista si proponeva inoltre un nuovo rapporto con la cultura europea, soprattutto visiva, che si andava delineando dopo l'informale.

Collegamenti costanti e frequenti con Parigi, con la Germania, la Spagna e con il Belgio e anche con gli Stati Uniti permettono un discorso non più limitato alla ristretta area romana, ancora impregnata dai nauseabondi fumi del realismo moribondo.

L'incontro con il gruppo animato e diretto da Eduard Jaguar arrivò, oltre ad una costante presenza nella rivista, fino alla proposta prima e al tentativo poi di una mostra da tenersi a Roma nel mese di marzo 1958 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal titolo Fasi dell'Esperienza Moderna (ottenuto dall'unificazione delle due riviste organizzatrici Phases e L'esperienza moderna) mostra poi non realizzata per mancanza di fondi.

A questo vi è da aggiungere la collaborazione o gli incontri con le altre riviste d'avanguardia che in quegli anni si pubblicavano e ricordo qui le italiane « il gesto », « Direzioni » e le belghe « Plus » e « Phantomas » e la francese « Sens Plastique ».

I tempi e i modi delle riviste d'avanguardia sono sempre condizionati, oltre che dalla naturale mancanza di mezzi economici e di organizzazione, dalla durata della carica di vitalità che anima i gruppi che le producono.

Nel caso de « L'esperienza moderna » quella carica di tensione creativa continuò, anche col finire della rivista, prolungandosi in modi diversi, realizzando nuove situazioni e nuove possibilità di collaborazione. Ma questa è un'altra storia.



Copertina di Gastone Novelli per il catalogo della mostra *Revue Italiennes d'avant-garde*

Catalogo di mostra alla Galleria La Tartaruga
OMNE ITALIUM



NOVELLI
PERILLI SCARPITTA
TWOMBLY VANDERCAM

GALLERIA LA TARTARUGA

CRONACA

Aprile 1957

Esce il numero 1 de L'Esperienza Moderna. La copertina è di Achille Perilli.

Sommario: Gastone Novelli: La macchina Totem - J. Brouté; V. Longa; A. M. Ripellino; M. Trevi; C. Vasio: poesie - Fosco Maraini: Il segno nella scrittura giapponese - Achille Perilli: Nuova figurazione per la pittura - Nello Ponente: Paul Klee - Paul Klee: Essenza ed apparenza - Mejerchol'd: Discorso sul formalismo - Bruno Alferi: Incoraggiare le arti. Disegni di Brouté, Ernst, Fontana, Gorky, Kandinsky, Klee, Klimo, Novelli, Okudaira Yagyú, Perilli, Picabia, Sterpini, Su Shih.

15-26 Aprile 1957

Mostra personale di Gastone Novelli alla Galleria La Salita, Roma.

11 Maggio 1957

Mostra personale di Achille Perilli alla Galleria la Tartaruga, Roma.

Agosto 1957

Esce il numero 2 de L'Esperienza Moderna. La copertina è di Gastone Novelli.

Sommario: Kurt Schwitters: MERZ, Anna Malfiore, Cigarren, Scherzo, Critici - Achille Perilli: Cenni sulla vita e le opere di K. Schwitters - A. M. Ripellino: Chlebnikov: 4 poesie - Cesare Vivaldi: Giulio Tarcato - Nello Ponente: Wols - Wols: Tout ce que je rêve - Documenti di una nuova figurazione: Scialoja, Novelli, Alechinsky, Perilli, Twombly - Paolo Gonnelli: Il barone rampante di I. Calvino. Disegni e opere di: Schwitters, Sterpini, Dova, Bolle, Tarcato, Wols, Scialoja, Novelli, Alechinsky, Perilli, Twombly.

7 Ottobre 1957

Dorazio, Nuvolo, Perilli, Scarpitta, Sterpini: mostra collettiva alla Galleria La Tartaruga, Roma.

Dicembre 1957

Vengono pubblicati per le edizioni de L'Esperienza Moderna:

UN EDEN - PRECOX

Sei poemi di Emilio Villa con tre monotipi e un disegno originale di Gastone Novelli. 34 copie numerate e firmate dagli autori.

IL PESCATORE DI MITI

Testi di Carla Vasio con tre monotipi e un disegno originale di Achille Perilli. 34 copie numerate e firmate dagli autori.

Dicembre 1957

Esce il numero 3/4 de L'Esperienza Moderna. La copertina è di Carl Fredrik Reuterswärd.

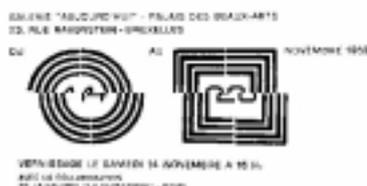
Sommario: Tristan Tzara; H. Arp - H. Arp: poesie - Restany: Les espaces imaginaires de la peinture d'aujourd'hui - Eduard Jaguer: poesie - Nello Ponente: Achille Perilli - A. M. Ripellino: epistola al signor Perilli - Cesare Vivaldi: Nuova figurazione nella giovane arte italiana, Je veux retourner.

Documenti di una nuova figurazione: Bolle, Bryen, Capogrossi, Visoux, Bertini, Koenig e Vandercam, Sterpini, Lacomblez.

Inchiesta sulla musica: Luciano Berio: giardino botanico - Clementi: dopo la dodecafonia, verso un nuovo stile - Vittorio Fellegara: ricerche e formalismo - Simone di S. Clemente: il teatro delle ombre.

Disegni e opere di: Accardi, Arp, Bertini, Bignardi, Bolle, Bryen, Capogrossi, Cornelle, Claude-George, Lacomblez, Man Ray, Marca-Relli, Novelli, Perilli, Pomodoro, Rotella, Schulze, Sonderborg, Sordini, Sterpini, Soulages, Vandercam, Vedova, Visoux.

NOVELLI
PERILLI
TWOMBLY



Copertina del catalogo della mostra
alla Galerie «Aujourd'hui»

Copertina di Ugo Sterpini per Gli Dei che sanno tutto



19 Marzo 1958

Mostra Revues Italiennes d'avant-garde, Galerie Le Soleil dans la tête, Parigi.

Marzo 1959

Esce il numero 5 de L'Esperienza Moderna.
La copertina è di Achille Perilli.

Sommario: Achille Perilli: Dada est plus que dada - Raoul Hausmann: Manifeste de l'Ordonnance du Son, Trois Petits Sapins, Sol-Chant, La vita - Juan-Eduardo Cirlot: La pittura informale in Spagna - Gastone Novelli: Roma 1958 - Nello Ponente: Lucio Fontana - Toti Scialoja: Tre pagine di giornale 1958 - Cesare Vivanti: Ancora della nuova figurazione - Bruno Altieri: Per una nuova Biennale.

Documenti di una nuova figurazione: Corpora, Platschek, Herold, Götzt, Gio Pomodoro.

Disegni e opere di Hausmann, Coixart, Tapiés, Miralles, Casagor, Novelli, Fontana, Scialoja, Scanavino, Perilli, Vandercam, Gaul, Gio Pomodoro, Bertini, Bolle, Corpora, Cesar, Platschek, Baj, Herold, Götzt, Sauro.

2 Maggio 1959

Mostra de L'Esperienza Moderna alla Saletta d'Arte della Libreria di Piazza S. Babila a Milano.
Espongono: Bolle, Novelli, Perilli, Rotella, Scialoja, Sterpini, Twombly.

14-20 Novembre 1959

Novelli, Perilli, Scarpitta, Twombly, Vandercam: mostra collettiva alla Galleria la Tartaruga.

14-20 Novembre 1959

Mostra di Gastone Novelli alla Galleria l'Ariete Milano.

1959

Novelli, Perilli, Twombly mostra alla Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux Arts, Bruxelles.

1959

Viene pubblicato per le edizioni di GRAFICA, Roma:

NON UN GIORNO, MA ADESSO

poesie di Angelo Maria Ripellino, copertina e disegni di Achille Perilli.

27 Aprile 1960

Viene pubblicato per le edizioni di GRAFICA, Roma:

THEATRUM SANITATIS

12 poesie di Jean Clarence Lambert e 5 litografie di Achille Perilli.
50 copie di cui 10 numerate da 1 a X e contenenti un disegno originale e 40 numerate da 1 a 40.

14-15-16 Maggio 1961

Aldo Clementi e Achille Perilli realizzano Collage: spettacolo visivo sonoro con sculture mobili, proiezioni, luci, film al Teatro Eliseo di Roma.

10 Giugno 1962

Viene pubblicato per le edizioni de L'Esperienza Moderna:

LE CENTODUE PAROLE

di Carla Vasio.
Con 6 litografie di Achille Perilli.
Tirato in 50 copie, firmate e numerate da 1 a 50.

Marzo 1963

Viene pubblicato per le edizioni de L'Esperienza Moderna:

CHE COSA SI PUÒ DIRE

2 poesie di Alfredo Giuliani e Elio Pagliaroni e 4 litografie di Gastone Novelli e Achille Perilli.

Tirato in 44 copie, firmate dagli autori e numerate da 1 a 44.

CARL FREDRIK REUTERSWÄRD

Senza titolo, olio su tela, 1963, cm. 110 x 70

MIMMO ROTELLA

Senza titolo, tecnica mista, 1956, cm. 29 x 35

Avviso, collage, 1961, cm. 68 x 100

ANTONIO SANFILIPPO

Rete complicata, tempera su tela, 1957, cm. 80 x 62

EMILIO SCANAVINO

Fermenti, olio su tela, 1958, cm. 116 x 88

KURT SCHWITTERS

Auf dem Karton, collage, 1923/26, cm. 12,2 x 10,5

MZ 161 Rot gestreift, collage, 1920, cm. 8,4 x 7

Mz 180 Figurine, collage, 1921, cm. 17,2 x 9,2

Fahrcheinbild, collage, 1928, cm. 13,4 x 9,2

Mz 30,9, collage, 1930, cm. 17 x 13,2

TOTI SCIALOJA

Estinzione, vinavil su canapa, 1959, cm. 113 x 283

K. R. H. SONDERBORG

21 heures 02 a' 21 heures 21, tempera su carta, 1963, cm. 110 x 70

UGO STERPINI

Senza titolo, tecnica mista, 1956, cm. 54 x 73

ANTONIO TAPIES

Pittura su chassis, tecnica mista, 1962, cm. 75 x 120

GIULIO TURCATO

Le mosche cinesi, olio su tela, 1957, cm. 121 x 80

CY TWOMBLY

Senza titolo, tecnica mista su tela, 1958/59, cm. 84 x 96

Senza titolo, disegno su carta, cm. 13 x 26

CLAUDE VISEUX

L'agresion, olio su tela, 1957, cm. 65 x 100

WOLS

Il ramo, acquarello, 1947, cm. 25 x 19

Le sapin, acquarello, 1951, cm. 18,5 x 14,5

Pagine de L'esperienza moderna n. 1



Allegoria II, NADAI
ritrarre la sua linea della
calligrafia

Lettera che ricorda per essere appena — presenta con idee, sentimenti all'occhio, al pensiero, alle emozioni con un'intensità di una sintesi veramente superiore alla normale scrittura fonetica. Anche la scrittura nazionale significa anche un'idea su prima, luogo ed tempo periodo di passaggio senza confini che, fino a tutto, tutto il patrimonio letterario del passato, direzione e contenuto, sono solo a pochi secondi, un tratto del quale il modello obliquo e a sinistra.

Lettera — e qui si fonde la sua natura rapida di pensiero realista del senso ideografico — il punto che questa lettera ha nel quadro della civiltà d'Occidente. Questo è un'idea che nella mente più ingenua e quella che fonda alle lettere in tutta la storia, ed in altre civiltà e letterarie e loro senso Italia, e il mondo. Una lingua senza in linea ai suoi, come la nostra, include nella maggioranza delle sue caratteristiche solo due elementi principali, significati e presenza. Quando si riduce in quella dimensione del linguaggio che la porta una sua forma ed una presenza alla mente la porta nazionale è fatta essenzialmente per essere scritta. Una lingua senza ideograficamente essere composta in elementi significativi, senza di presenza. Questo è un'idea in parte tutto presente e diventa anche della prima e dell'ultima, senza quell'ultima come una dei rapporti solo questo la porta come è fatta essenzialmente per essere vista, presente ed essere presente gli occhi.



a) Il nome più semplice, ICHI, uno.

b) Un ideogramma & ideofono complesso, KEI, profumo, fragranza.

c) Ideogramma quasi simmetrico, leggero, elegante, pacifico, è, dolce, amore, vita.

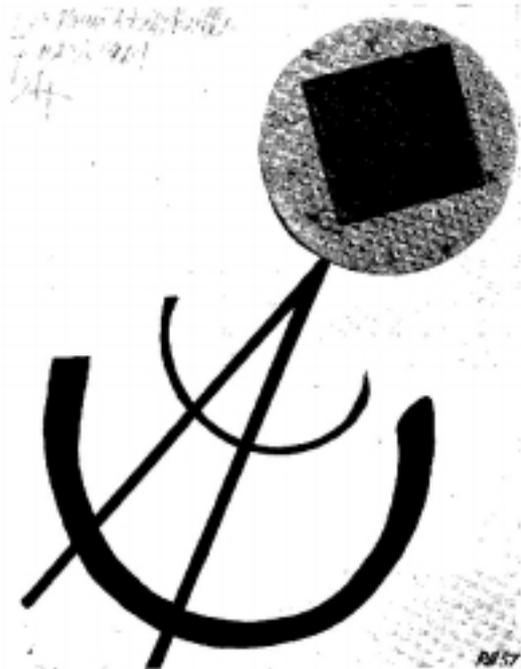
d) Ideogramma asimmetrico, ma simmetricamente composto e cordato, KIMO, così, pace, giustizia, vita.



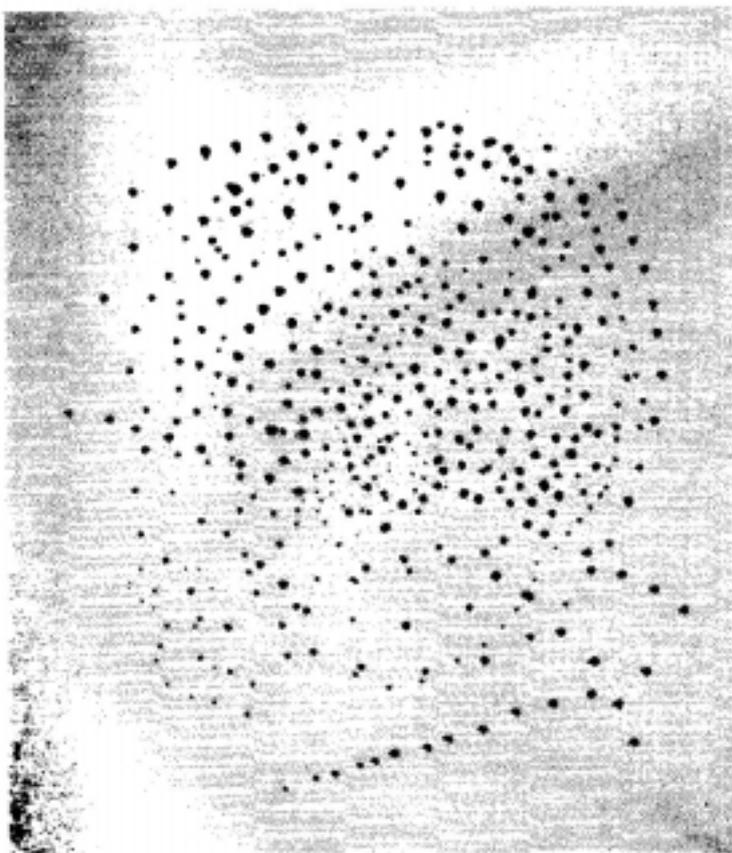


Kurt Schwitters

Kurt Schwitters
Auf dem Karton, collage, 1923/26, cm. 12,2 × 10,5



Raoul Hausmann Collage, 1951, cm. 33 × 26



Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1949, buchi su tela,
cm. 85 × 70



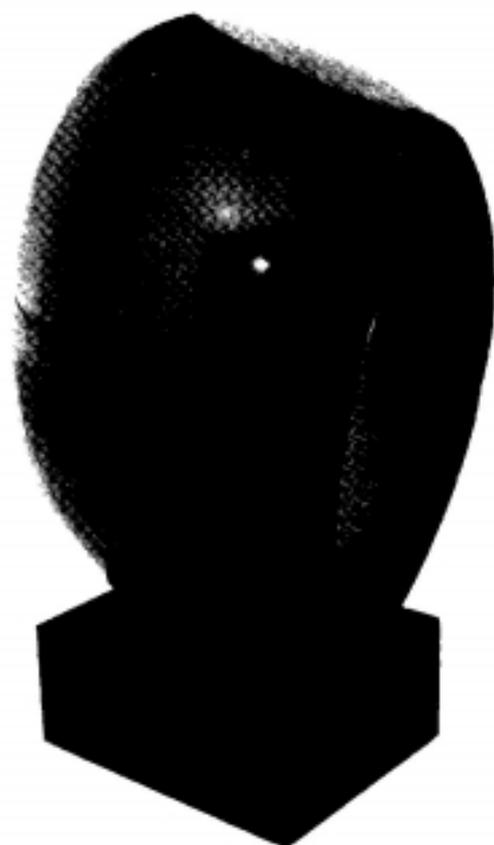
Hans Arp
Danseuse, collage, 1939, cm. 46,7 × 34,5



Hans Arp
Disegno pre dada, china su carta, 1915, cm. 15,2 × 19



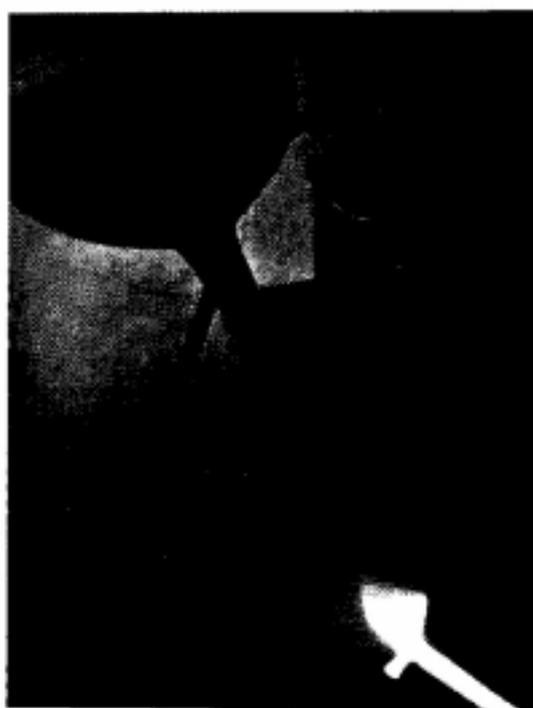
Hans Arp
Disegno pre dada, china su carta, 1915, cm. 18,3 × 14,8



Hans Arp
Tête méditerranéenne, bronzo, 1942, cm. 33 × 27 × 16

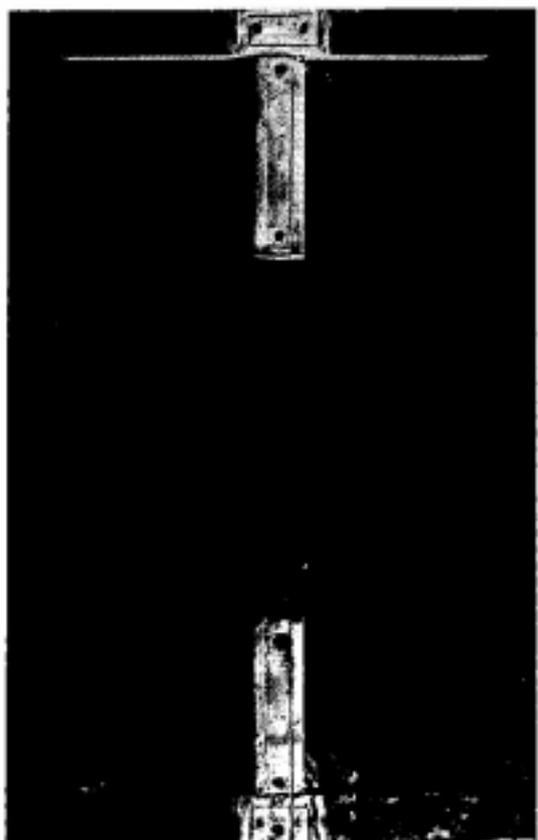


Man Ray Rayograph, 1922, cm. 23,5 x 17,5



Man Ray Rayograph, 1922, cm. 24 x 18

Antonio Tapies
Pittura su chassis, tecnica mista, 1962, cm. 75 x 120



Giuseppe Capogrossi
Superficie 293, olio su tela, 1958, cm. 119 x 80



Paul Klee einordnung der Leidenschaften
acquerello e china su carta, 1918, cm. 16 x 24

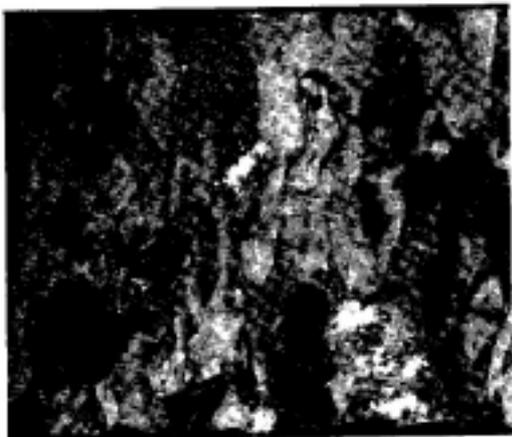


Wassilj Kandinsky
N. 845, tempera su carta, 1940, cm. 34,5 x 52



Arshile Gorkj
senza titolo, pastello su carta, 1946,
cm. 55 x 70





Mimmo Rotella
Senza titolo, tecnica mista, 1966, cm. 29 × 35



Enrico Baj
Testa, olio su tela, 1957, cm. 25 × 35,5

Max Ernst
Deshabillés, collage, 1920, cm. 25 × 18



Achille Perilli
L'unione dei contrari, tecnica mista, 1959,
cm. 160 x 180



Achille Perilli
La grande Eva, tecnica mista, 1958,
cm. 200 x 180

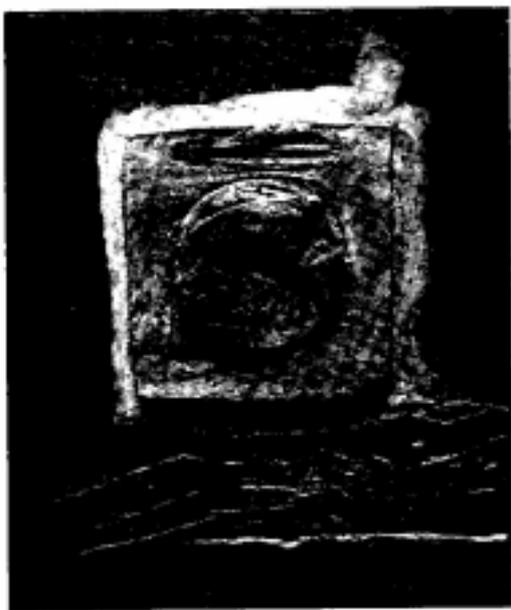




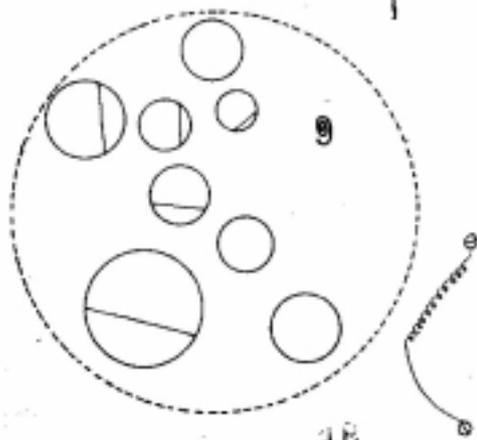
▲
Toli Scialoja
« Imprime bianche »,
vinili su canapa, 1959,
cm. 114 X 235



Giulio Tercato
Le mosche cinesi, olio su tela, 1957
cm. 121 X 80



Arnaldo Pomodoro
Tempo fermo, piombo e cemento, 1958, cm. 47 × 61



Francis Picabia
Dessin pour Tzara, china su carta, 1920, cm. 27 × 20,5

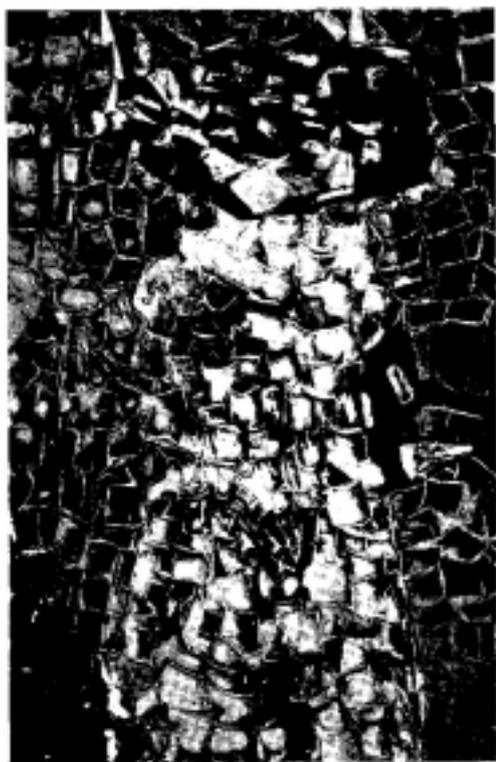
Arnaldo Pomodoro Lo stagno: omaggio a Kafka
cemento e piombo, 1957, cm. 110 × 122





Wols *La Mondragore*
acquarello su carta, 1947, cm. 40 x 35

Jacques Hérold
Vent léger, olio su tela, 1956, cm. 81 x 54



Antonio Corpora
Corrida, olio su tela, 1958, cm. 148 x 114

Camille Bryen
Senza titolo, olio su tela, 1953, cm. 145 x 97

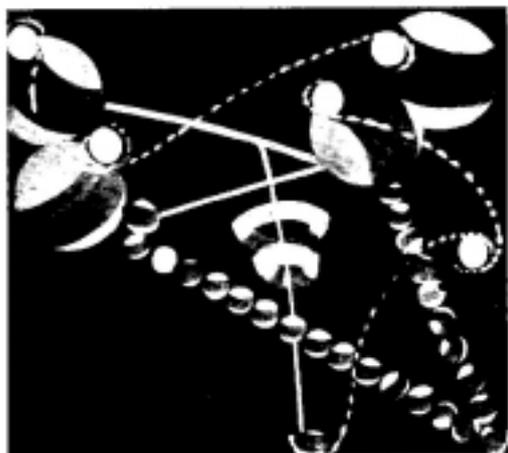


Gastone Novelli *La peur dans le fond*, tecnica mista, cm. 100 x 180



Gastone Novelli Merde sur ma merde, tecnica mista, 1957, cm. 179,5 × 151





Carl Fredrik Reuterswärd
Senza titolo, olio su tela, 1963, cm. 110 × 70



Carla Accardi
Senza titolo, tempera su tela, 1957, cm. 55 × 54,5

Gianni Bertini
Palasance de Zeua, olio su tela, 1957, cm. 116 × 176



K. R. H. Sonderborg 21 heures 02 a' 21 heures 21,
tempera su carta, 1963, cm. 110 × 70





Karl Otto Goetz
Faladai, olio su tela, 1957, cm. 145 × 175

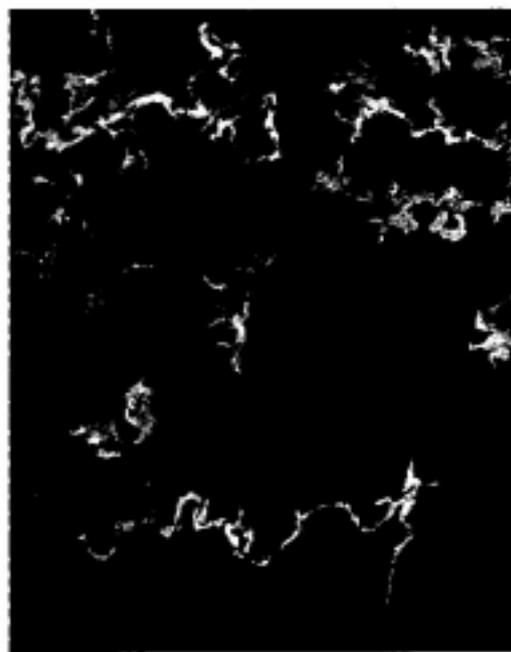


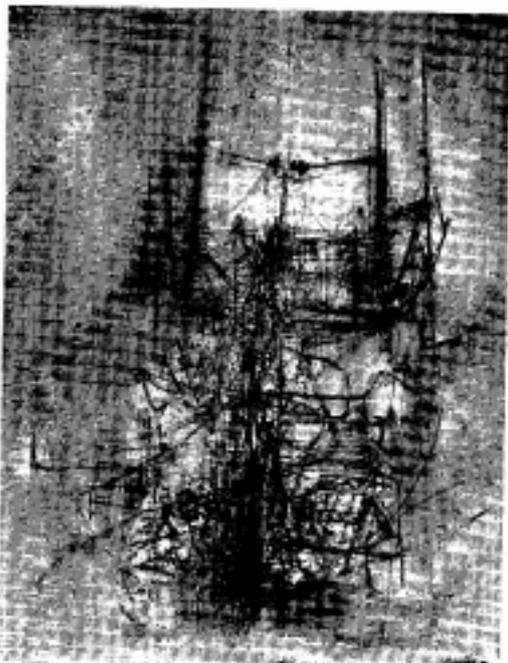
Pierre Alechinskij
La proie pour l'ombre, olio su tela, 1955, cm. 107 × 94

Antonio Sanfilippo
Rete complicata, tempera su tela, 1957, cm. 80 × 62



Luigi Boille
Dynamique du signe, olio su tela, 1959, cm. 148 × 114





Emilio Scanavino Fermenti, olio su tela, 1958, cm. 116 x 88

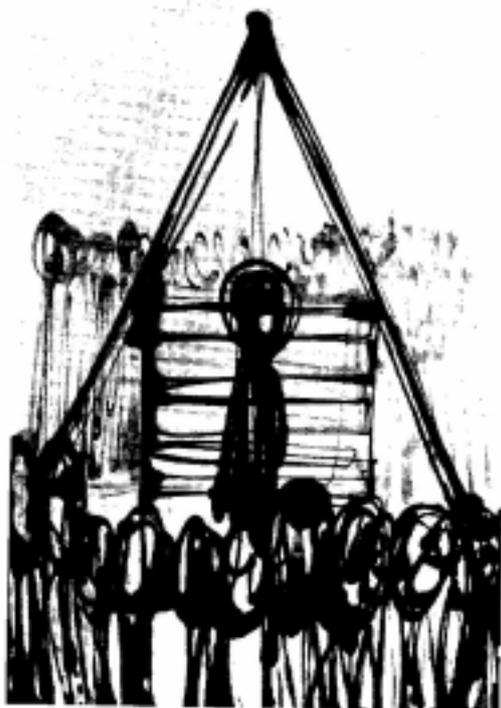


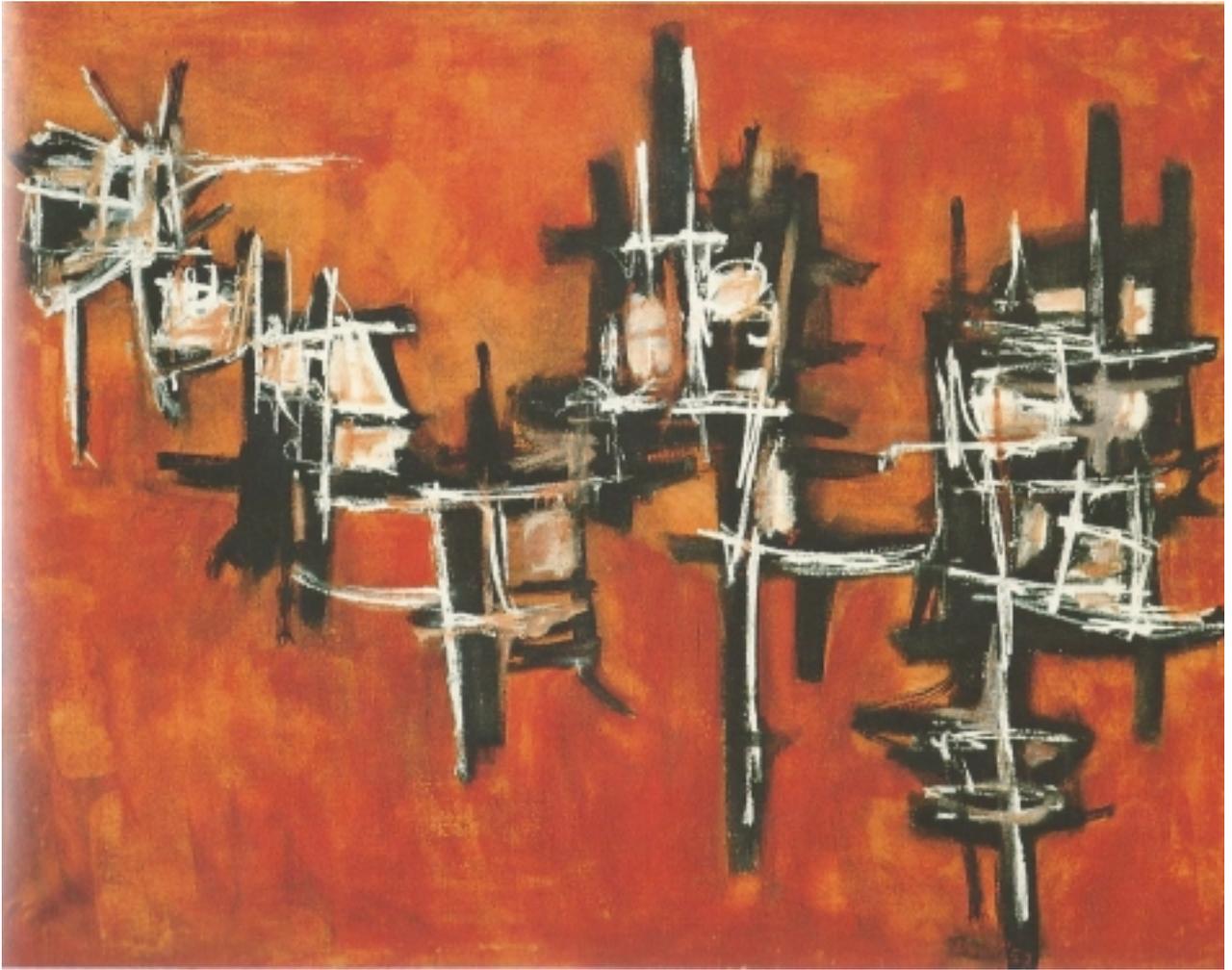
Ugo Steppini
Senza titolo, tecnica mista, 1956, cm. 54 x 73

Gio' Pomodoro
Rassorlievo, bronzo, 1967, cm. 245 x 125



Claude Vaseux
L'agression, olio su tela, 1957, cm. 65 x 100

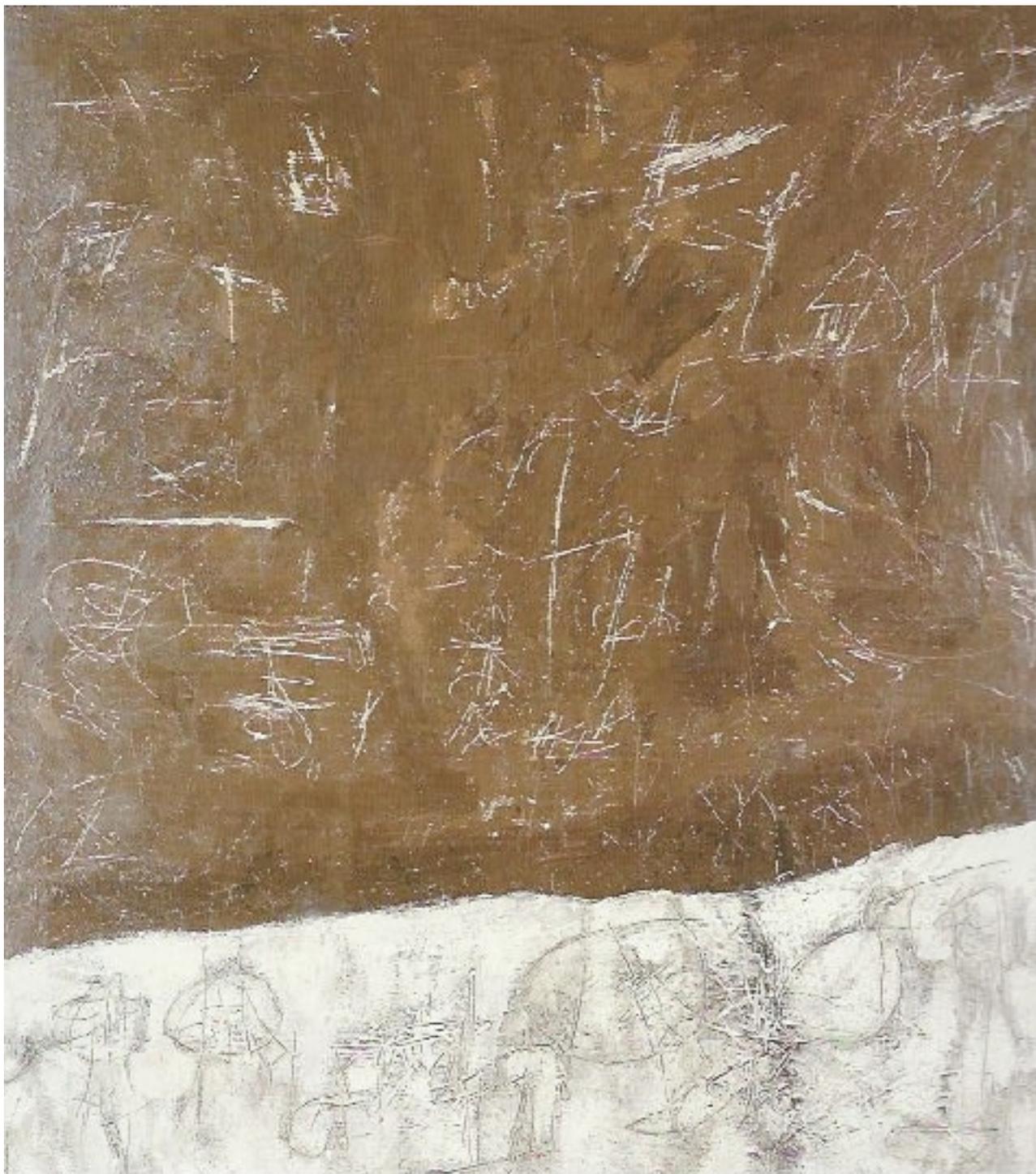




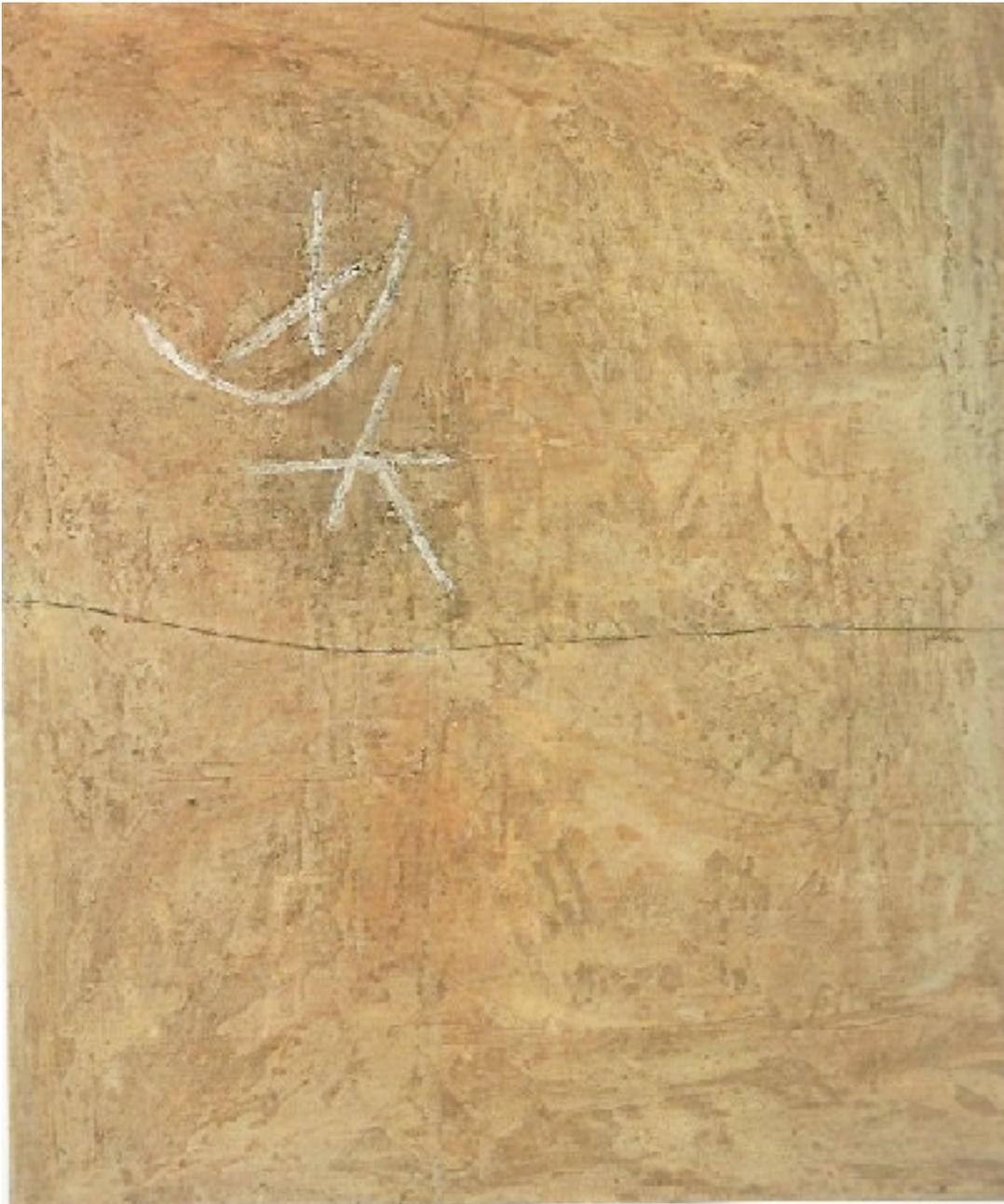
achille perilli il grande saggio 1957 cm 130x162



achille perilli i miei amici poeti 1958 cm 146x114



achille perilli la grande eva 1958 cm 200x180



achille perilli la visione dell'orologio universale 1958 cm 120x110



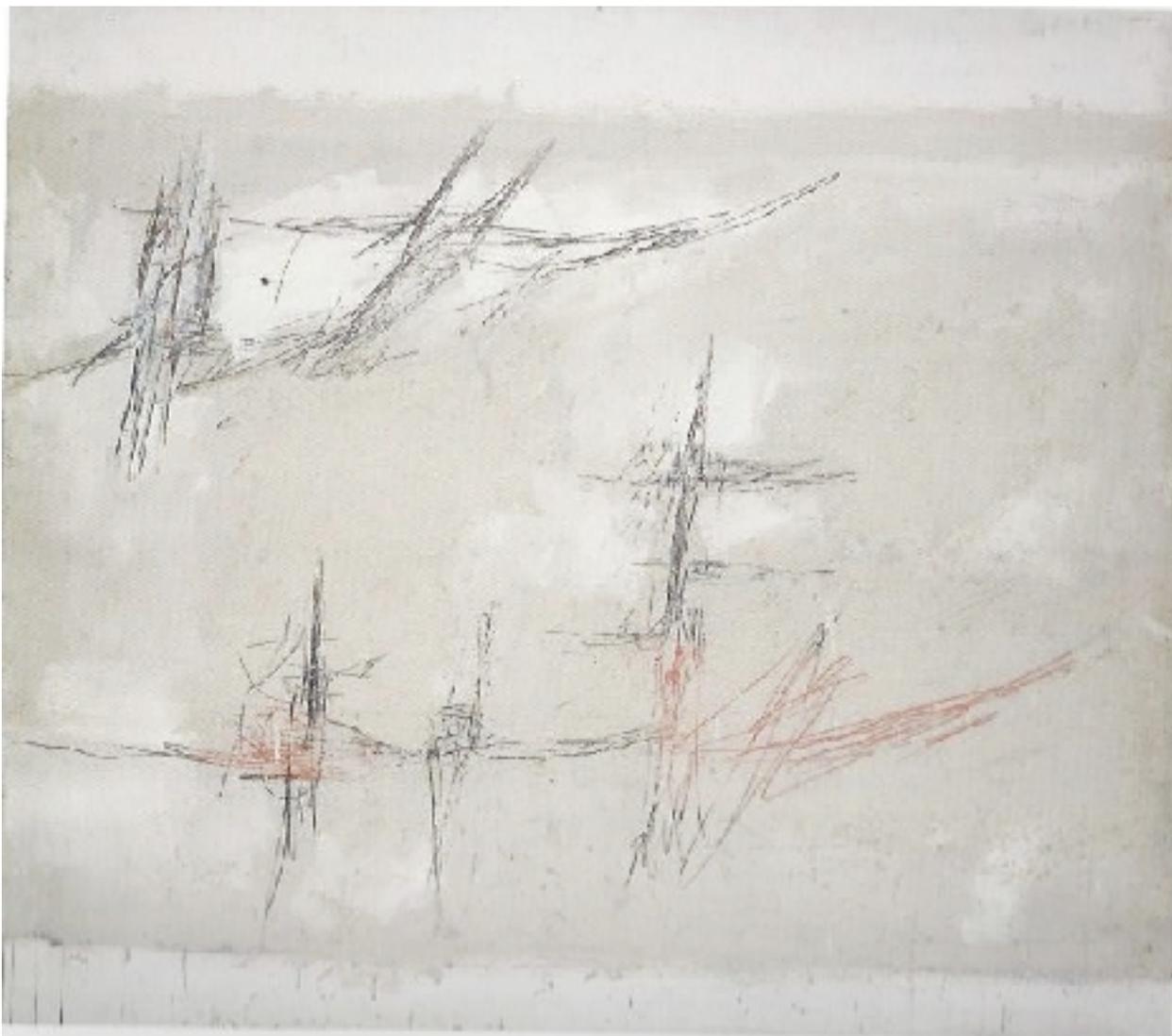
achille perilli testo apocrifo 1958 cm 100x81



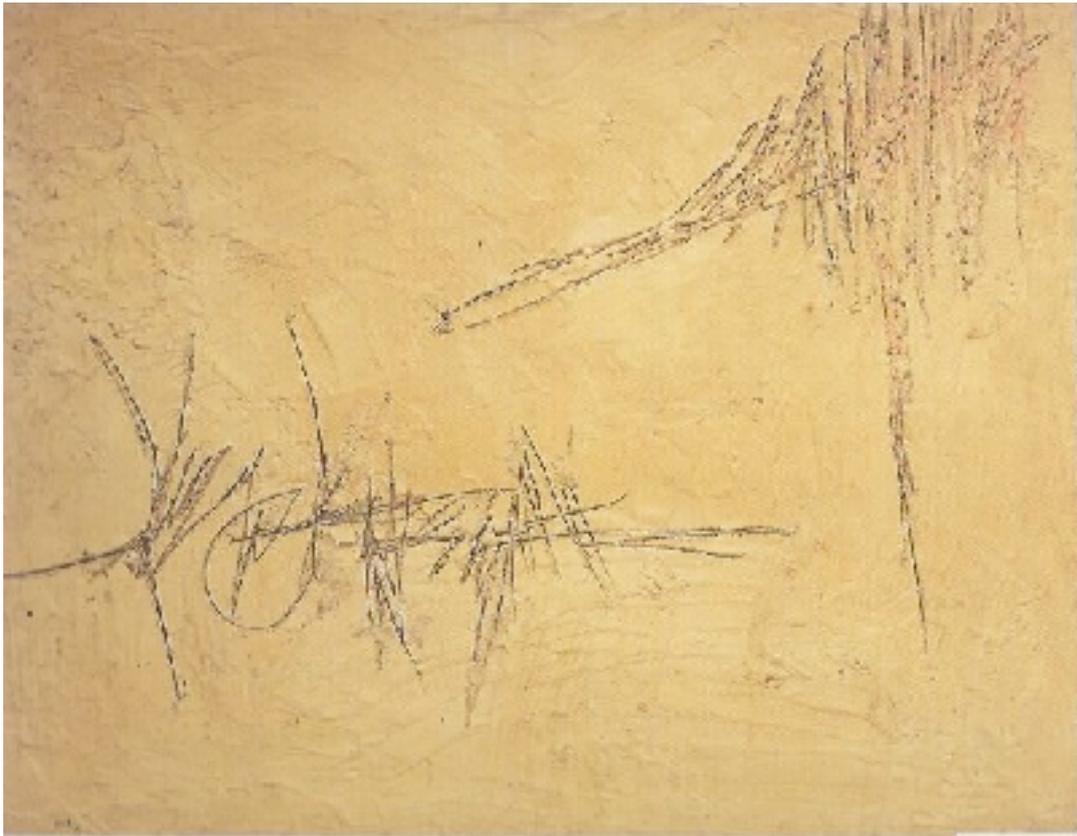
achille perilli i mutamenti di mercurio 1959 cm 81x65



achille perilli il concetto di libertà 1959 cm 160x180



achille perilli l'unione dei contrari 1959 cm 160x180



achille perilli nessuno nel deserto 1959 cm 89x116



achille perilli [prospetto per l'esplorazione del vuoto 1959 cm 114x116](#)



achille perilli secretum secretissimus noster 1959 cm 146x114

FUMETTI 1960-1966

[...] Citando Bergson: “ Nessuna immagine sostituirà l'intuizione della durata ma molte immagini diverse tolte a ordini di cose assai differenti, con la convergenza della loro azione potranno dirigere la coscienza sul punto preciso in cui c'è da cogliere una intuizione determinata”.

Questa operazione di messa a fuoco di un momento del vissuto, questo farsi della memoria rifiuta ogni immediata percezione, ogni possibilità di sintesi formale, ogni teorica di spazio unitario e prospettico, per tentare di definirsi come narrazione, come riduzione del reale dell'ipotetico, come passaggio dal vedere all'immaginare. E' una pittura di ipotesi più che di forme: di ipotesi di eventuali funzioni disposte rispetto alla realtà non più dialetticamente o contrapposte ma in termini di equivalenza.

E qui il narrare pittorico si raffronta al romanzo come genere, nei modi come l'intende Altheim: “ caratteristica del romanzo, nell'antichità come ai giorni nostri, è invece la sua tendenza ad abbracciare la totalità: esso restituisce il *vivente* nella sua inesauribilità, l'illimitato le forze e le possibilità ovunque operanti”.

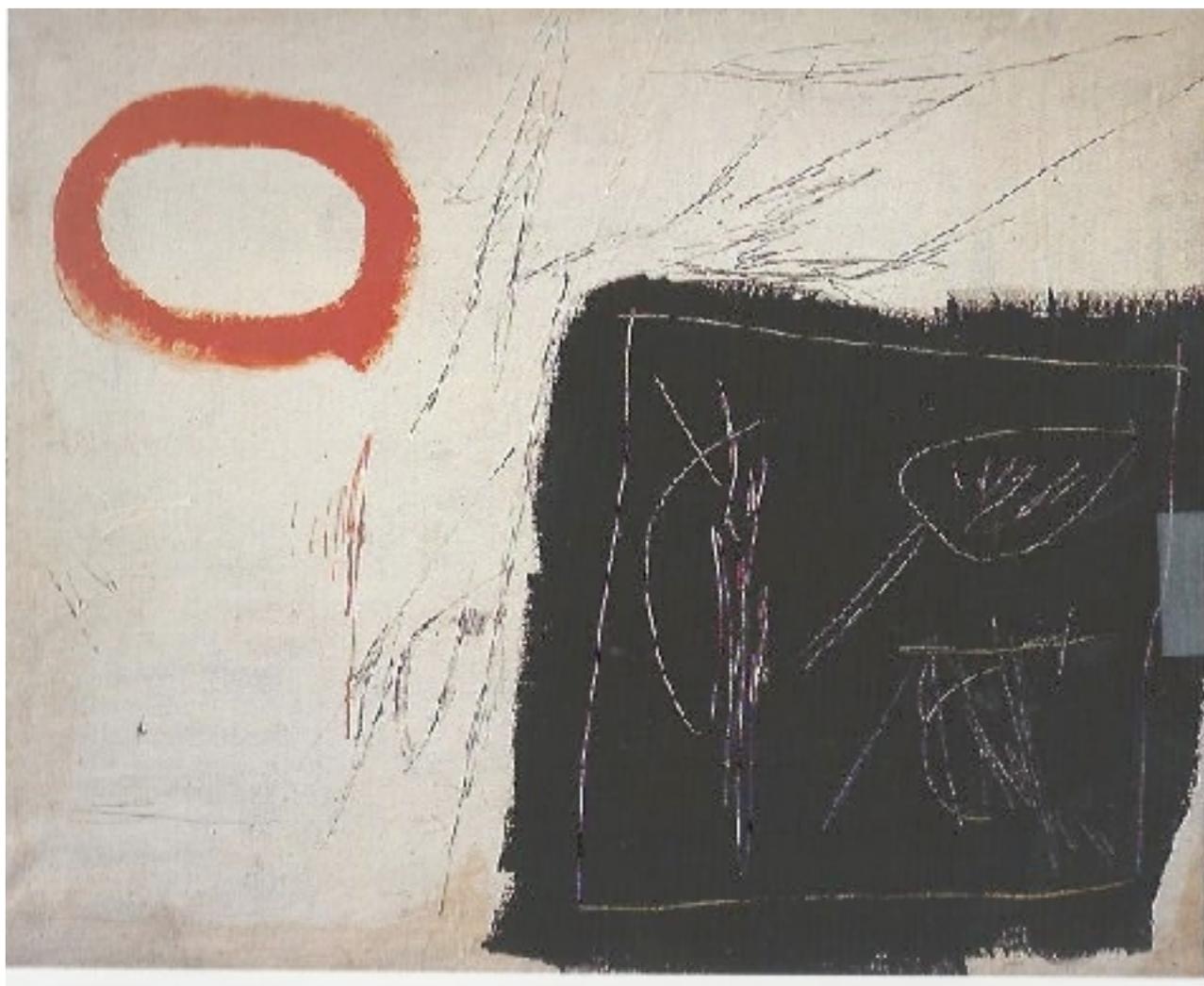
E per romanzo non ci si vuole limitare ad un genere o ad una forma espressiva, ma si vuole conglobare in esso poesia e prosa, cinema o teatro in un particolare rapporto con la realtà.

“Vogliamo non già la forma, bensì la funzione” scrisse Klee, e in questo caso che io tento di descrivere con tutte le difficoltà che nascono dal trattare qualcosa nel momento del suo farsi, e con l'intuizione di chiarire, più che agli altri, a me stesso le fasi di questo processo, codesta aspirazione rappresenta il punto centrale. Occuparsi della funzione significa porre l'accento più che sul valore della singola opera sulla continuità e sulla persistenza di particolari elementi strutturali. Significa non più porsi un problema di rivestimento ma tentare una indagine sulla reale consistenza di strutture, siano esse di ordine sociologico o di provenienza archetipa. Significa scavare nella sostanza dell'umano per l'elaborazione di un complesso formale non più sintetico, bensì paratattico.

(Il Verri, Milano, Ottobre n°10, 1963)

[...] La narrazione prosegue, è compresa di punteggiatura, di paure, una poesia irrazionale inserita in una struttura che riaffiora, i segni si articolano autonomi, elementi di un collage di un unico. Il colore ritorna forte a sottolineare le pause. La materia si disperde nel ritmo, nella non progettualità del progetto. L'ossatura è solida, sottolineata e scandita da un processo cerebro- automatico. Si colgono delle piccole oasi di proto-geometria, il tentativo ancora abbozzato di prospettive impossibili, alternate a insetti soggetti a schizofrenia. Scrive Perilli “ il quadro non richiede una visione diretta ma divergente; pretende tempi rapidi alternati ad osservazioni lentissime, vuole prolungare l'emozione al di là dell'oggetto, fino ad utilizzare in maniera preponderante la memoria più che l'occhio.

(Interferenze 1958-2003, testo Nadja Perilli, 2003)



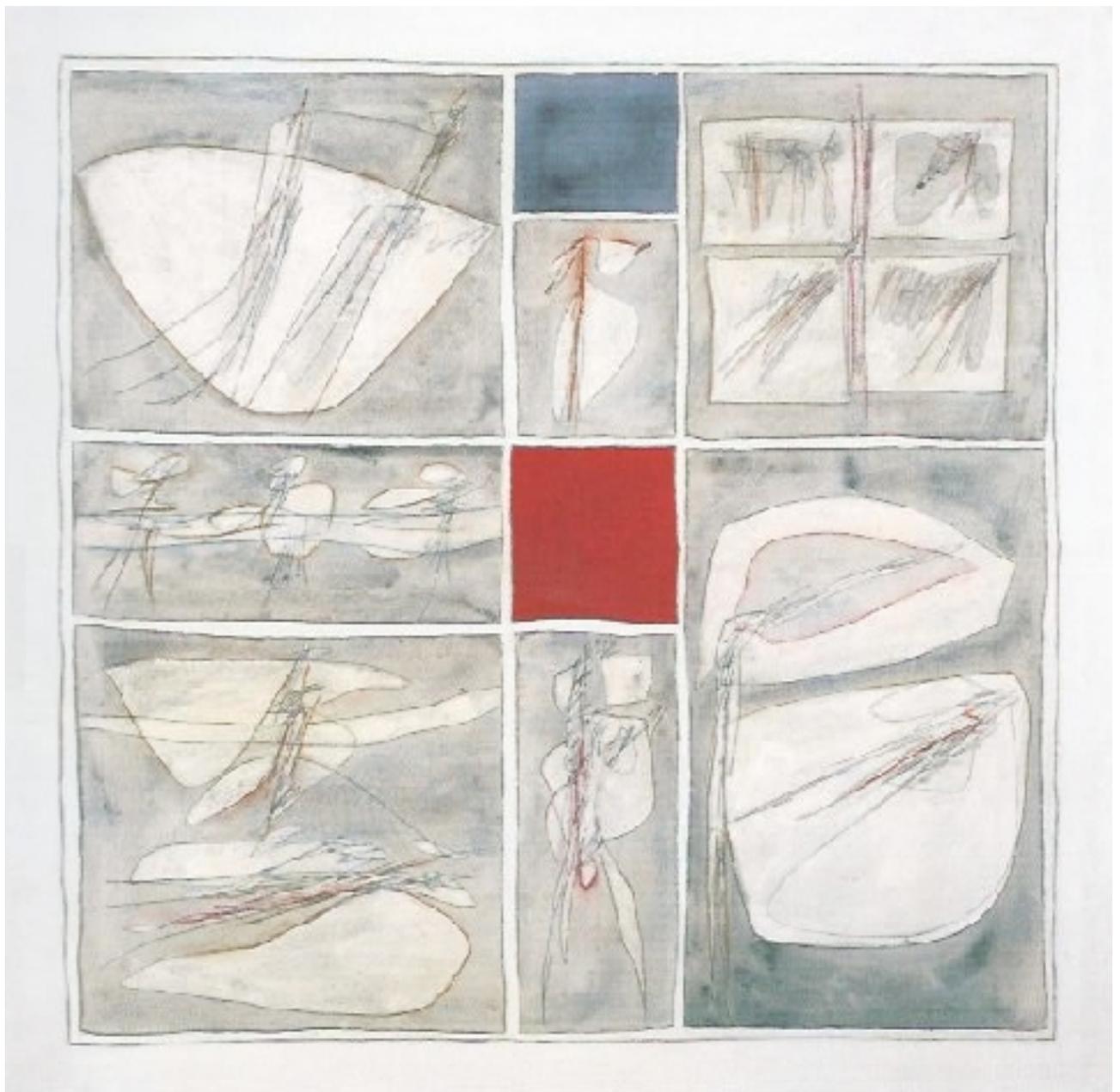
achille perilli il sigillo 960 cm 130x162



achille perilli una parabola sociologica 1961 cm 180x180



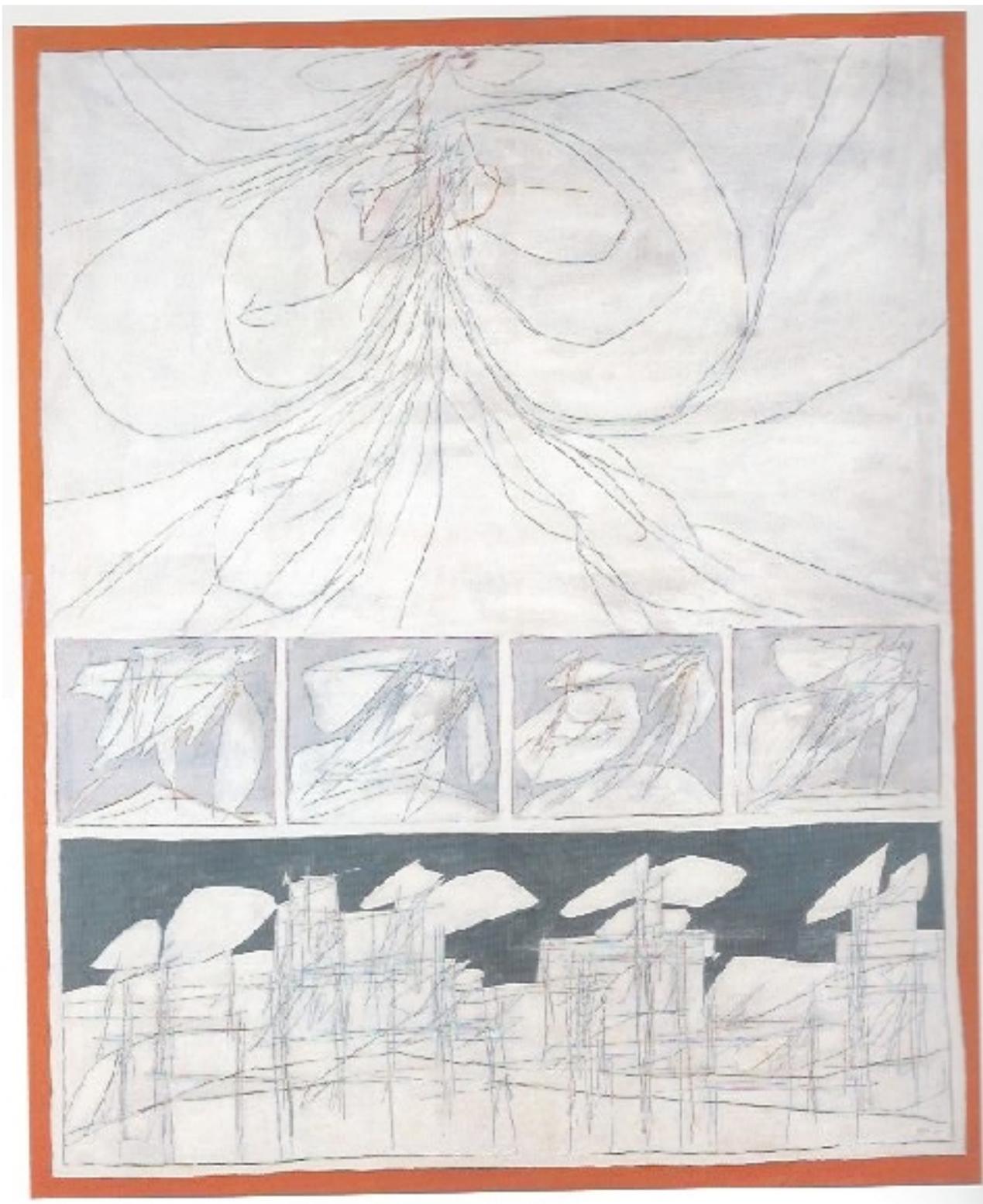
achille perilli il trionfo dell'astronauta 1961 cm 220x180



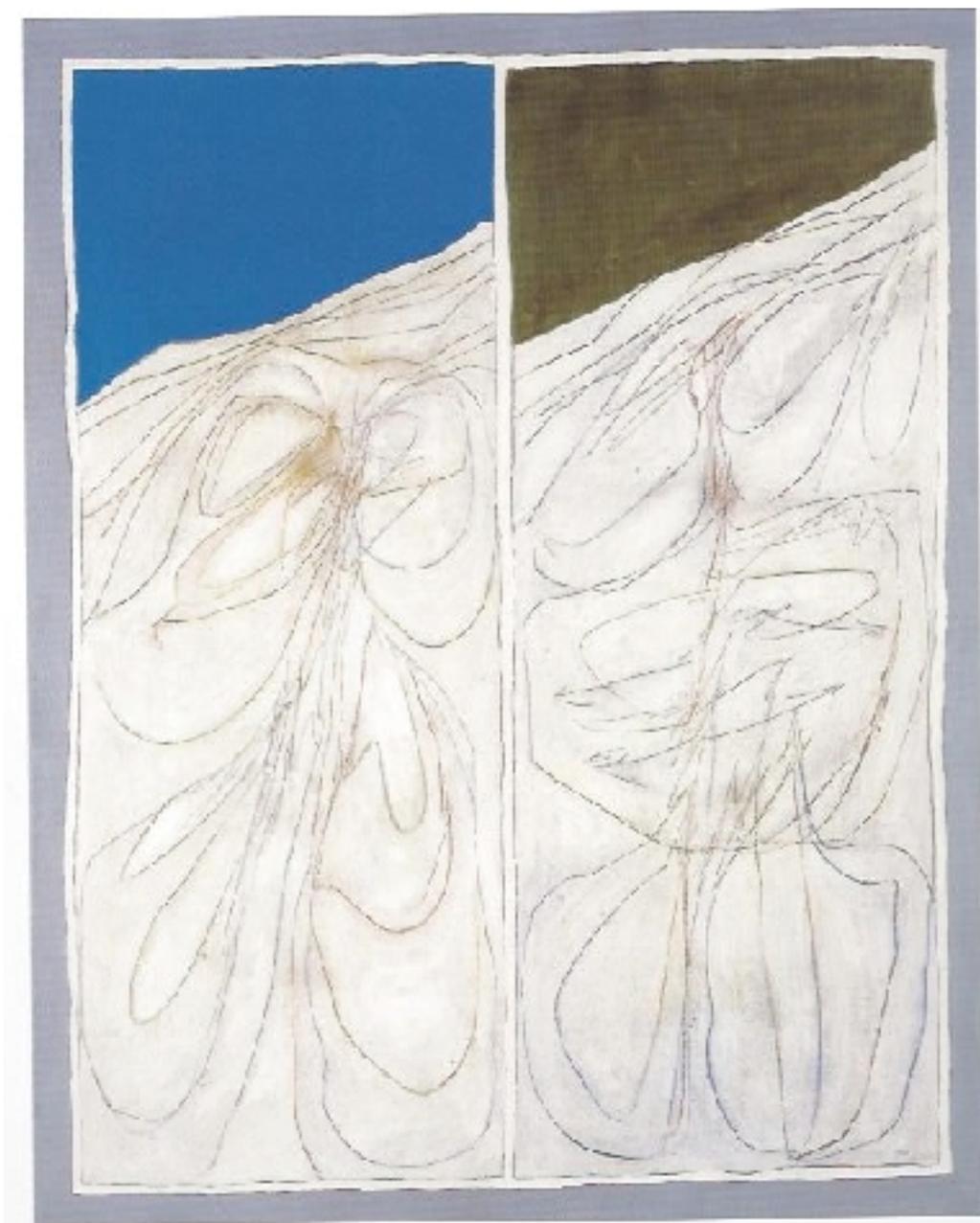
achille perilli manoscritto per carla 1962 cm 180x180



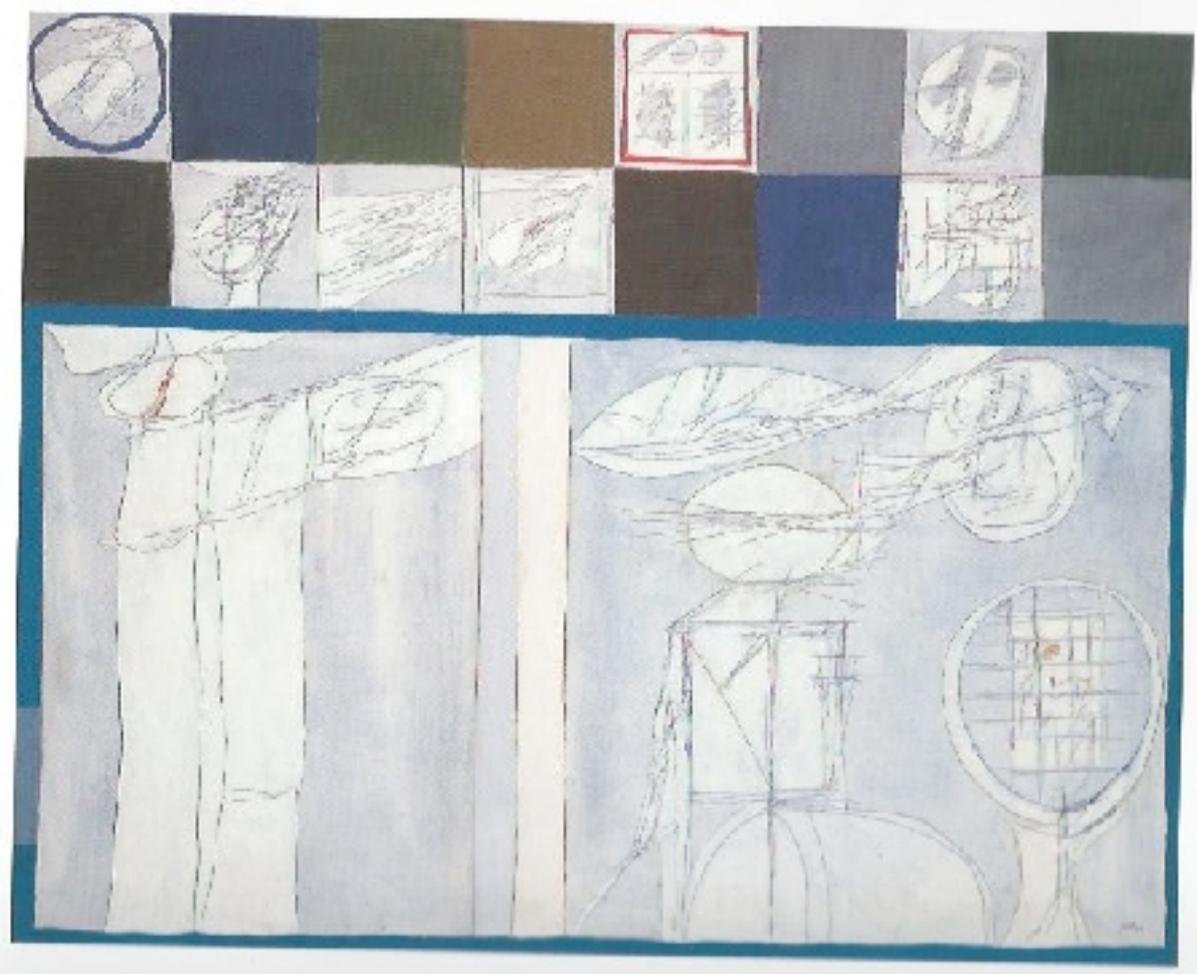
achille perilli rosa luxemburg 1964 cm 200x320



achille perilli allegoria per brescia 1964 cm 220x180



achille perilli la coltivazione del peccato 1965 cm 162x130

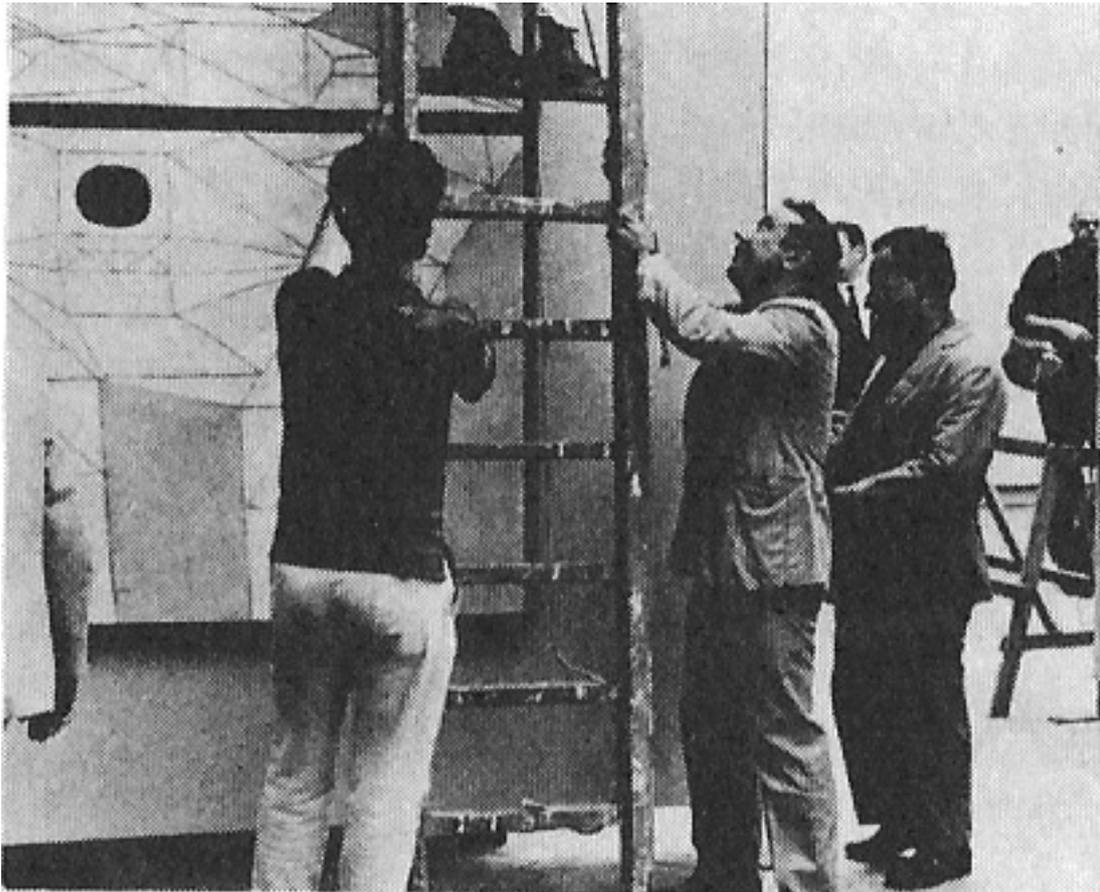


achille perilli l'anca di achille 1966 cm 130x162

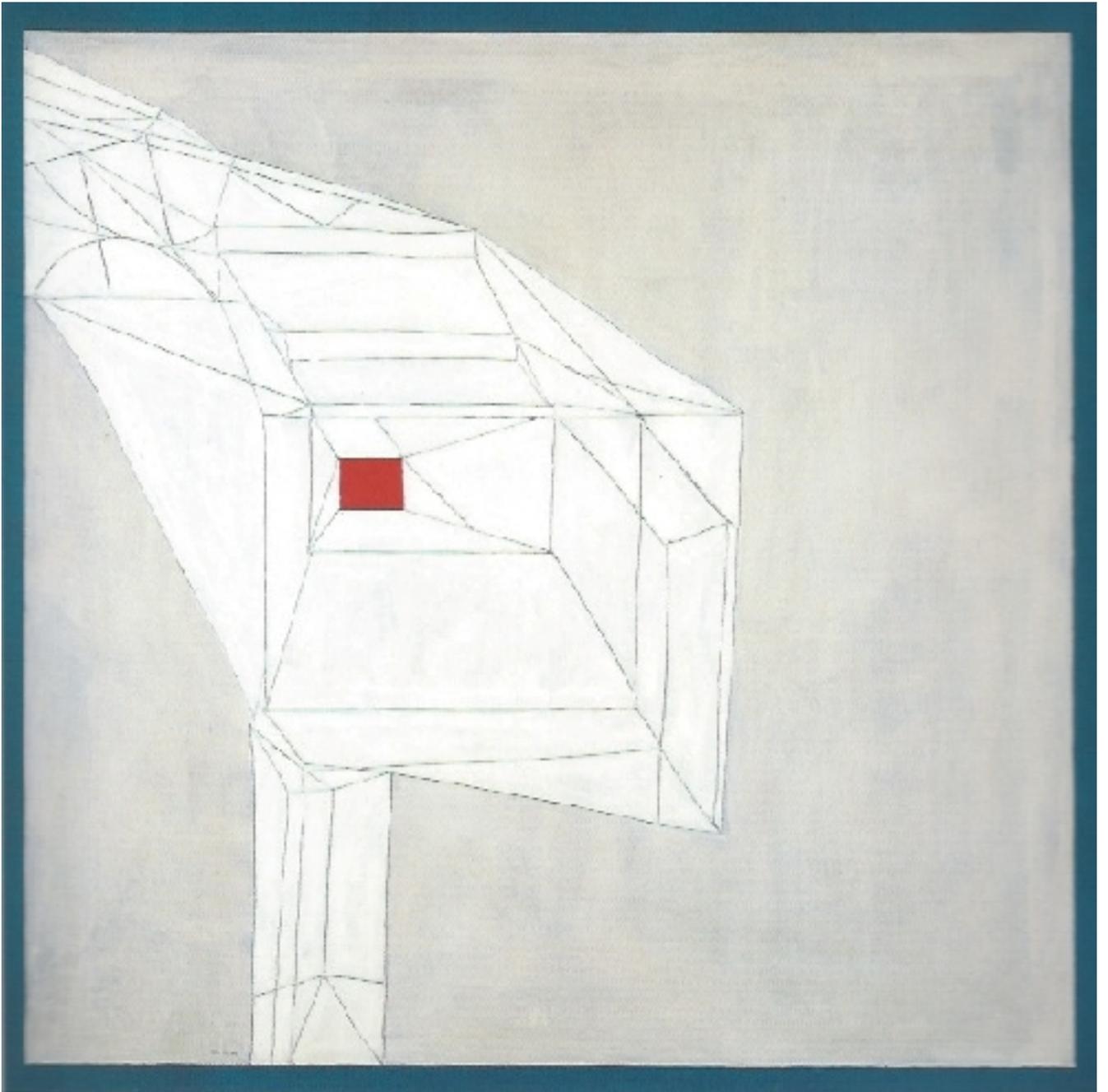
PARTE 5

1967/1968 LA BIENNALE DI VENEZIA

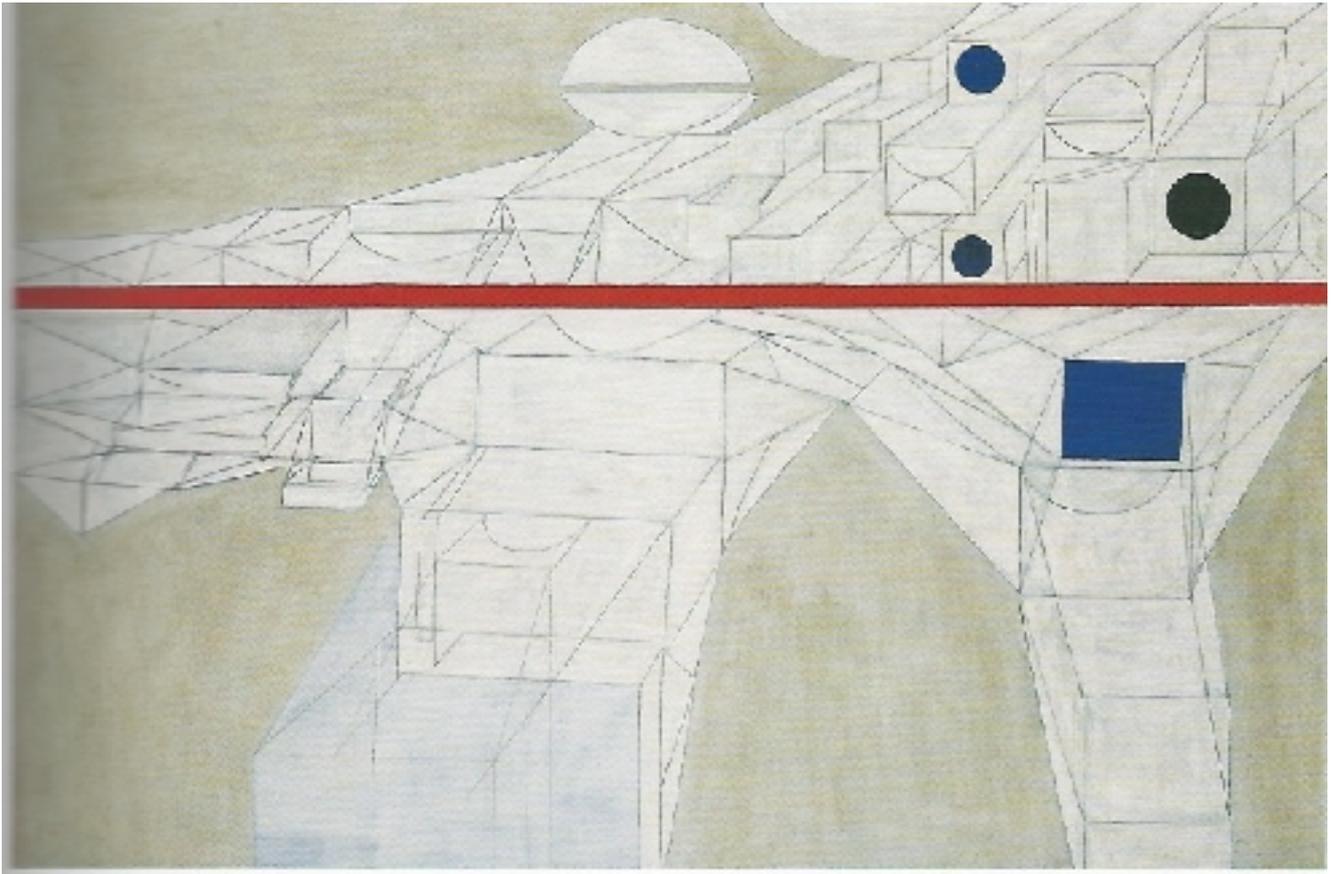
Riproduzione sala foto documentative della chiusura della sala.



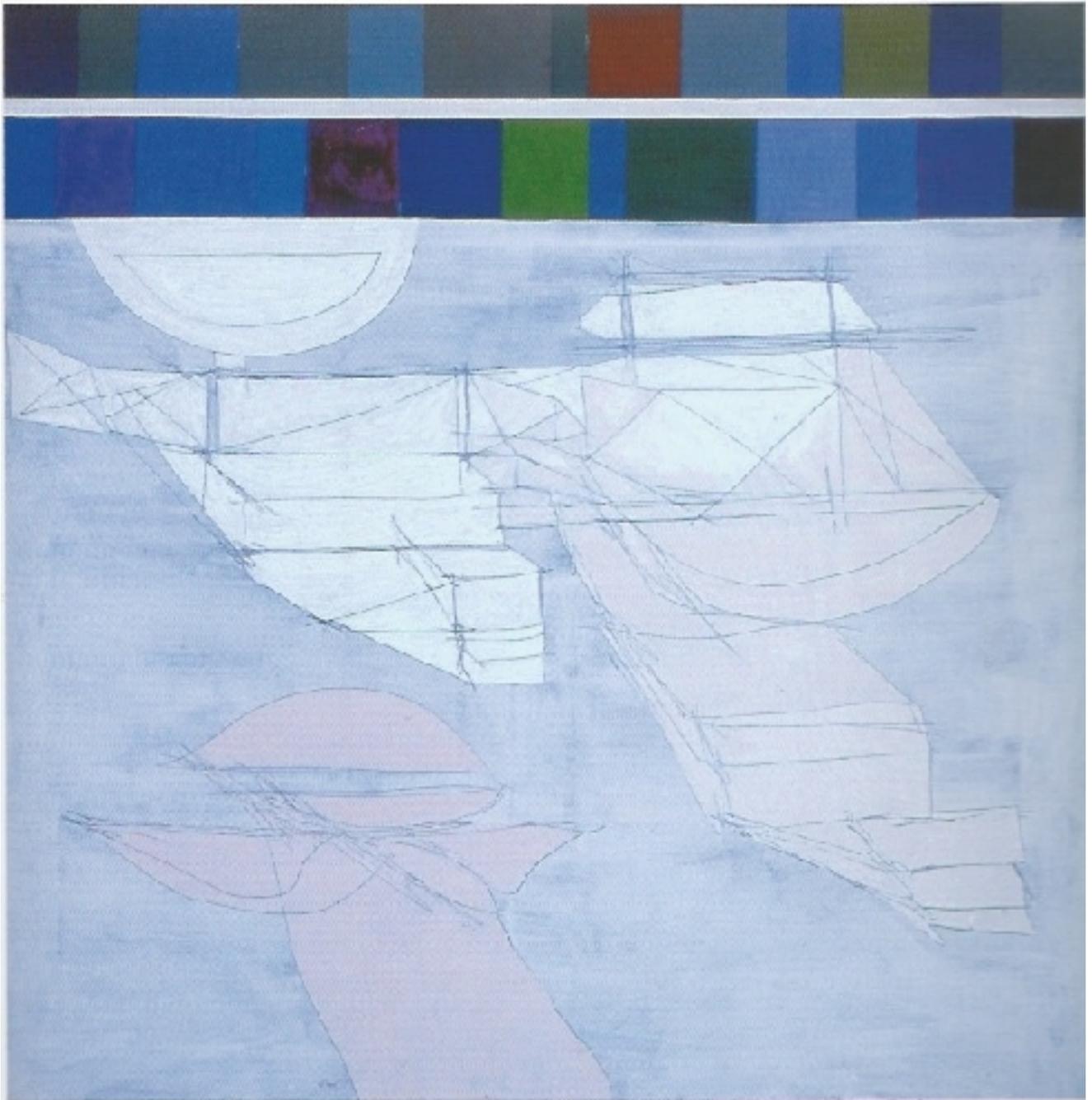
chiusura sala personale 1968



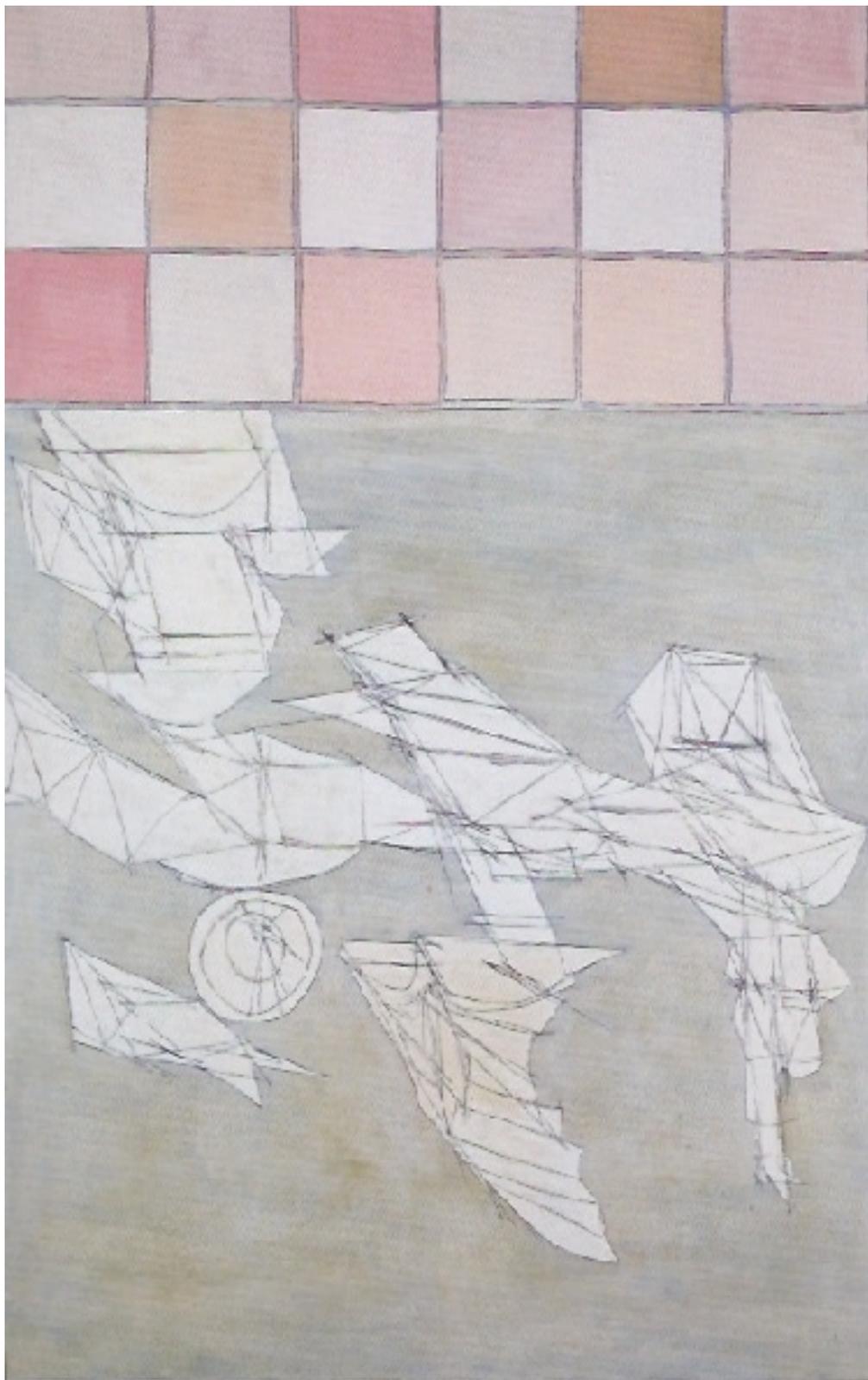
beau essentiel 1968 cm 160 x160



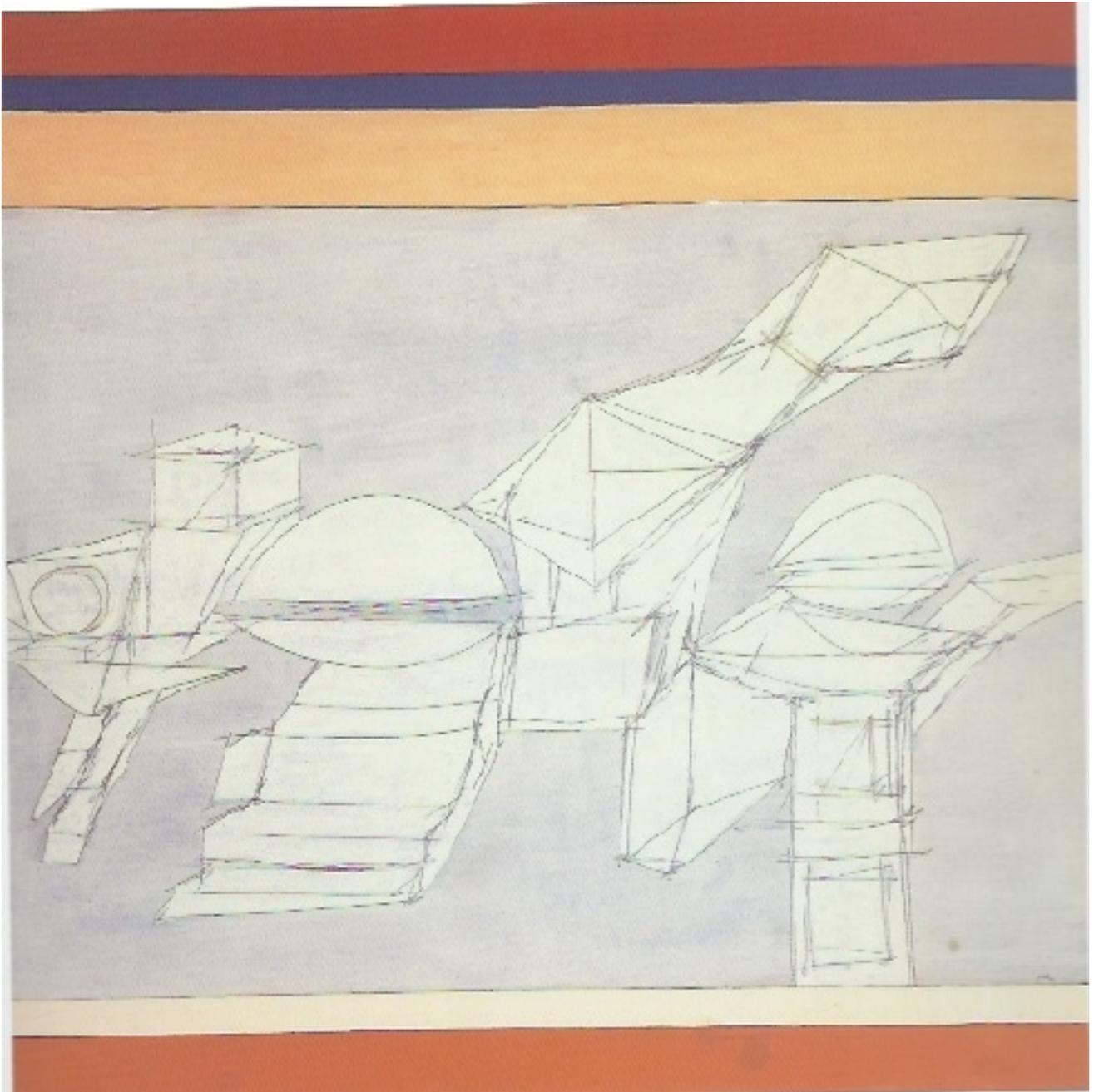
ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor, caos 1968 cm 200 x 300



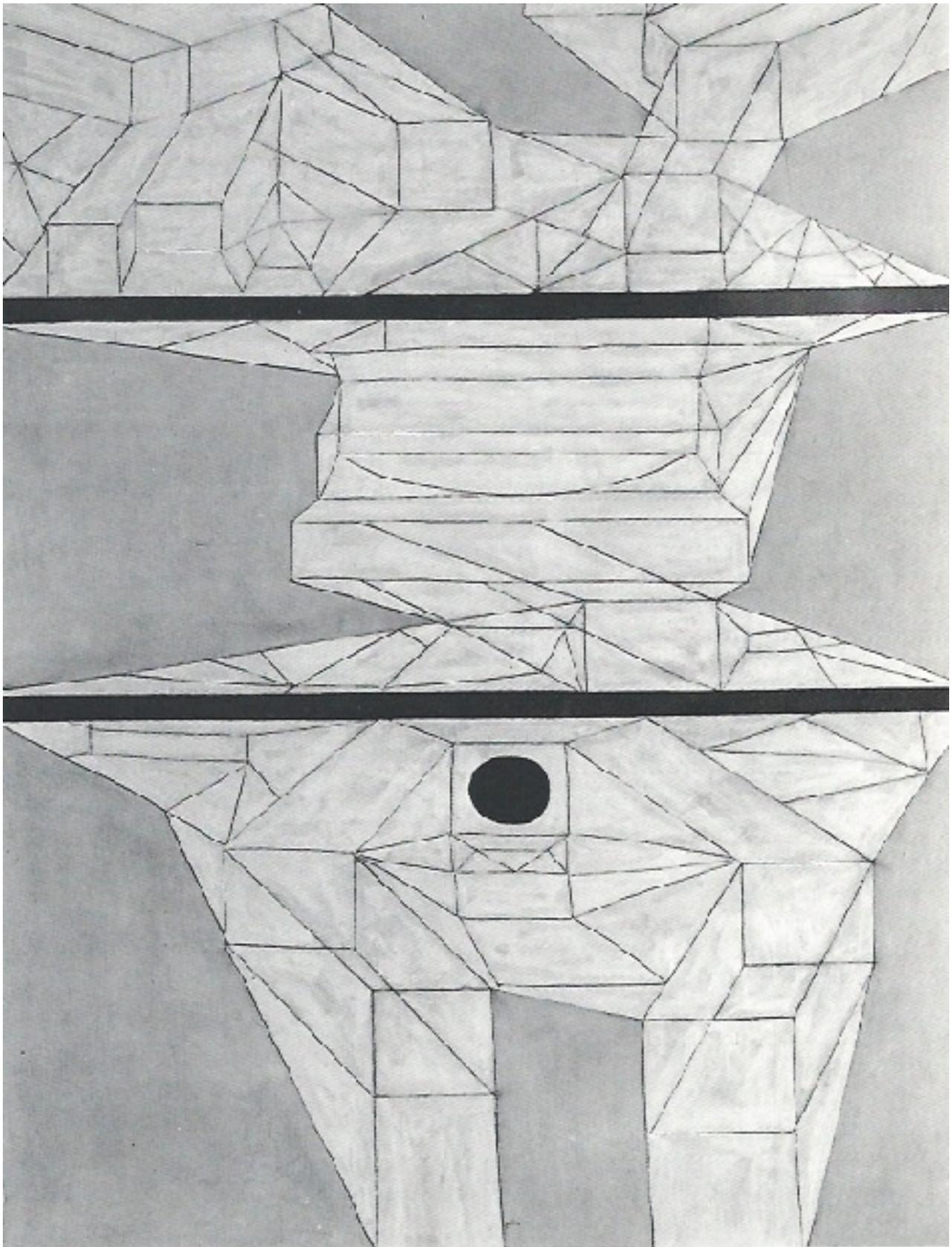
la struttura del primario 1967 cm180x180



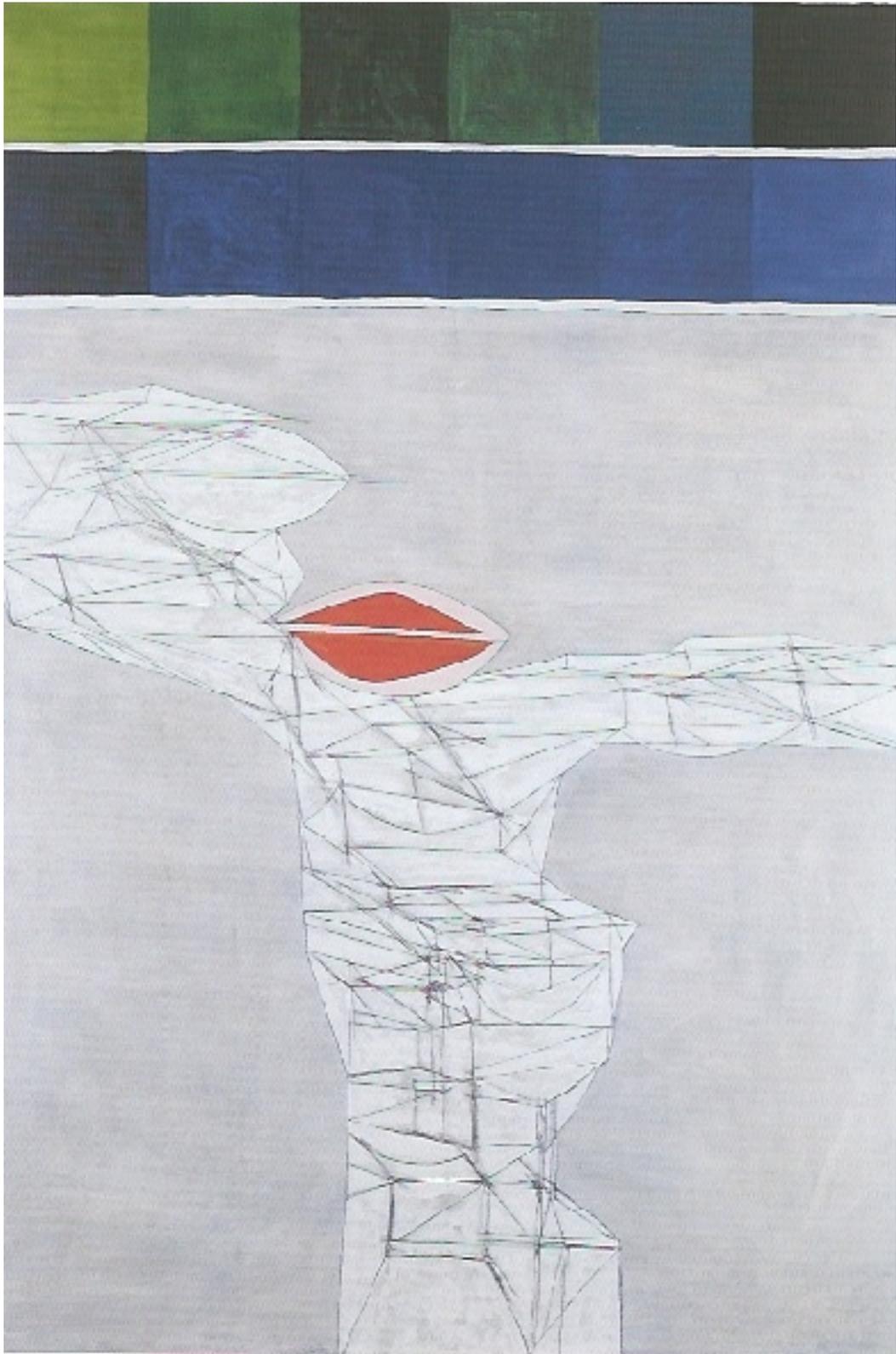
il ratto d'europa 1967 cm 300 x 200



la contemplazione di una evidenza 1967 cm 160x160



de armonia immundi 1968 cm 300x200 1

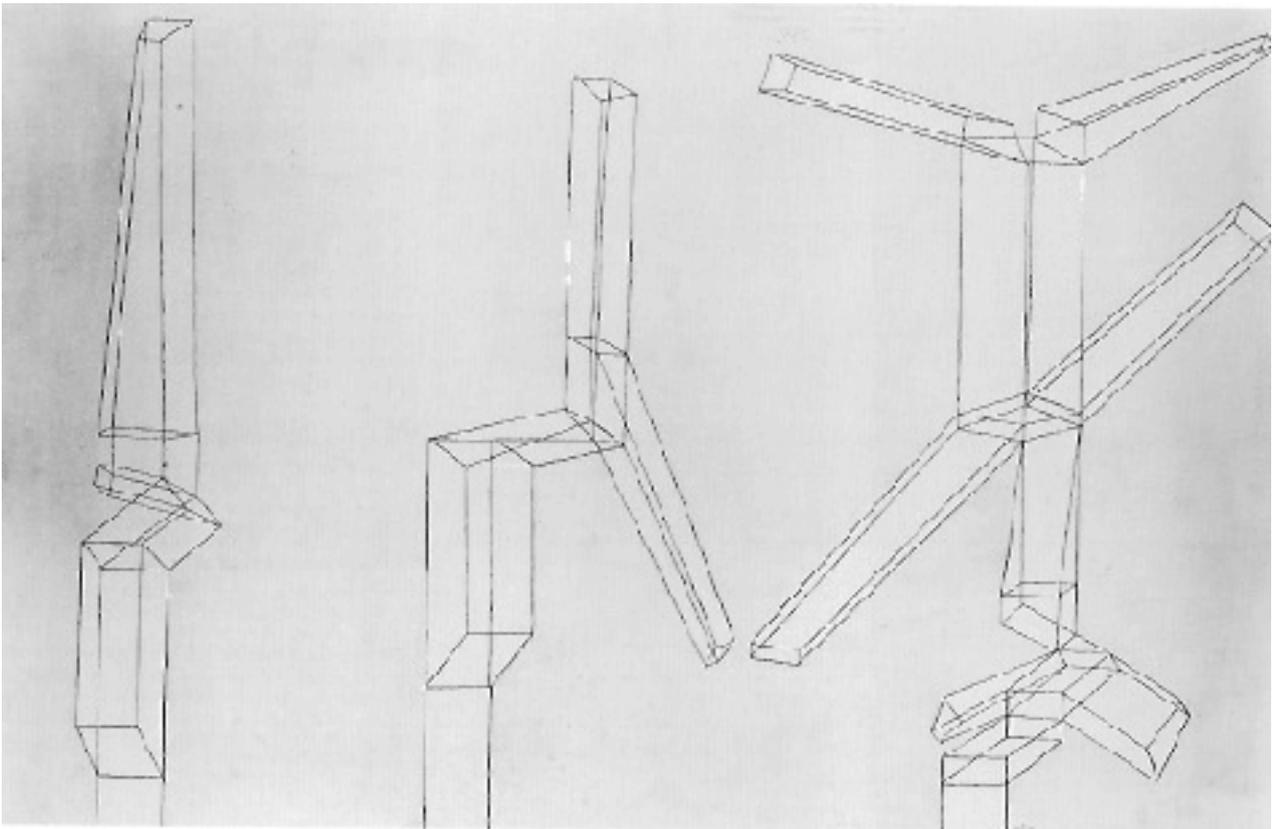


la source 1967 cm 300x200

PARTE 6

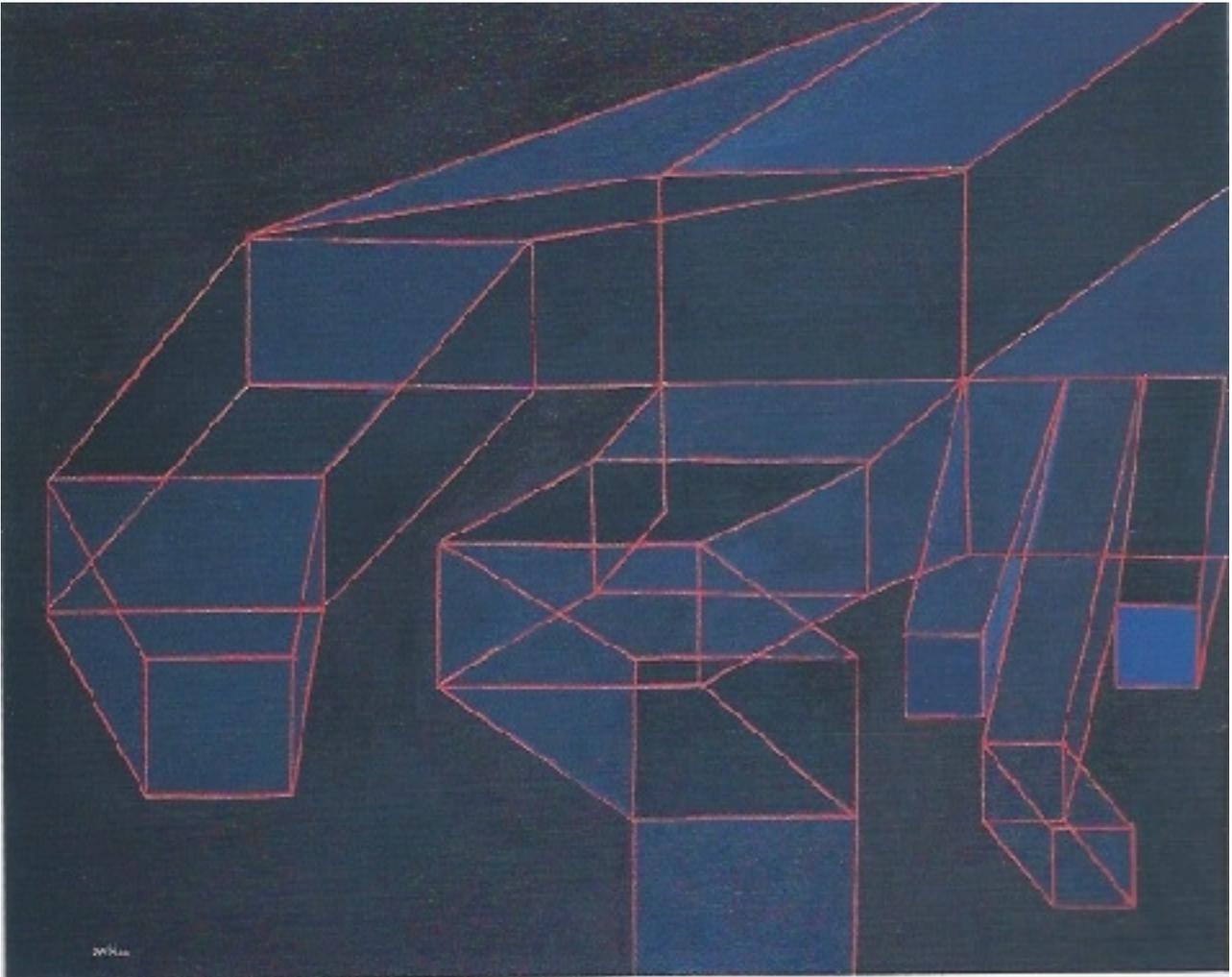
INDAGINE SULLA PROSPETTIVA 1969

Mondrian ha scritto: “ L’arte è un gioco e i giochi hanno le loro regole “e se nel determinare la regola nasce il concetto di struttura linguistica è evidente, per usare una frase di Manganelli che la pittura “....possiede e governa il nulla, lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni e schemi”.



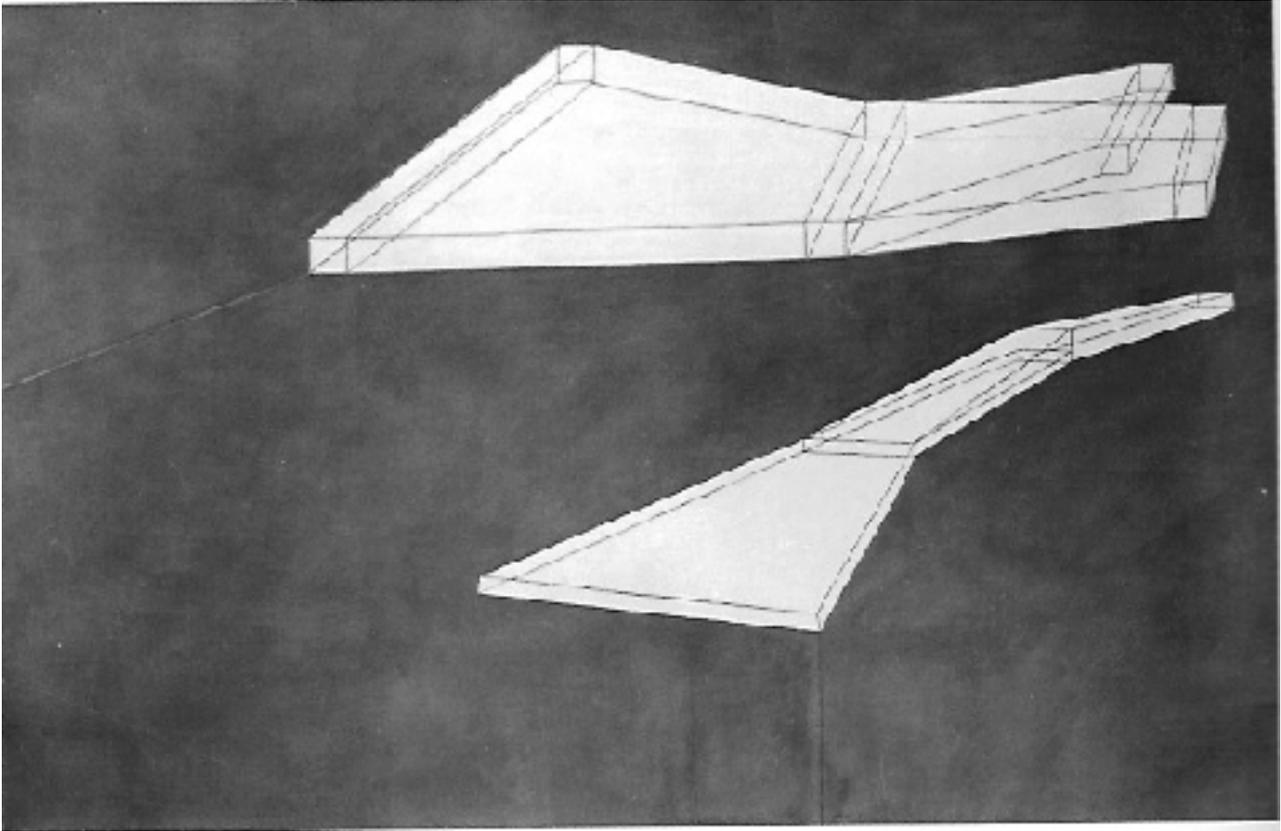
[scherzo satira ironia e significato profondo 1970 cm 200x300](#)

La sequenza annulla il valore singolo dell'intuizione e introduce il concetto della ricerca contrapposto a quello della creazione.

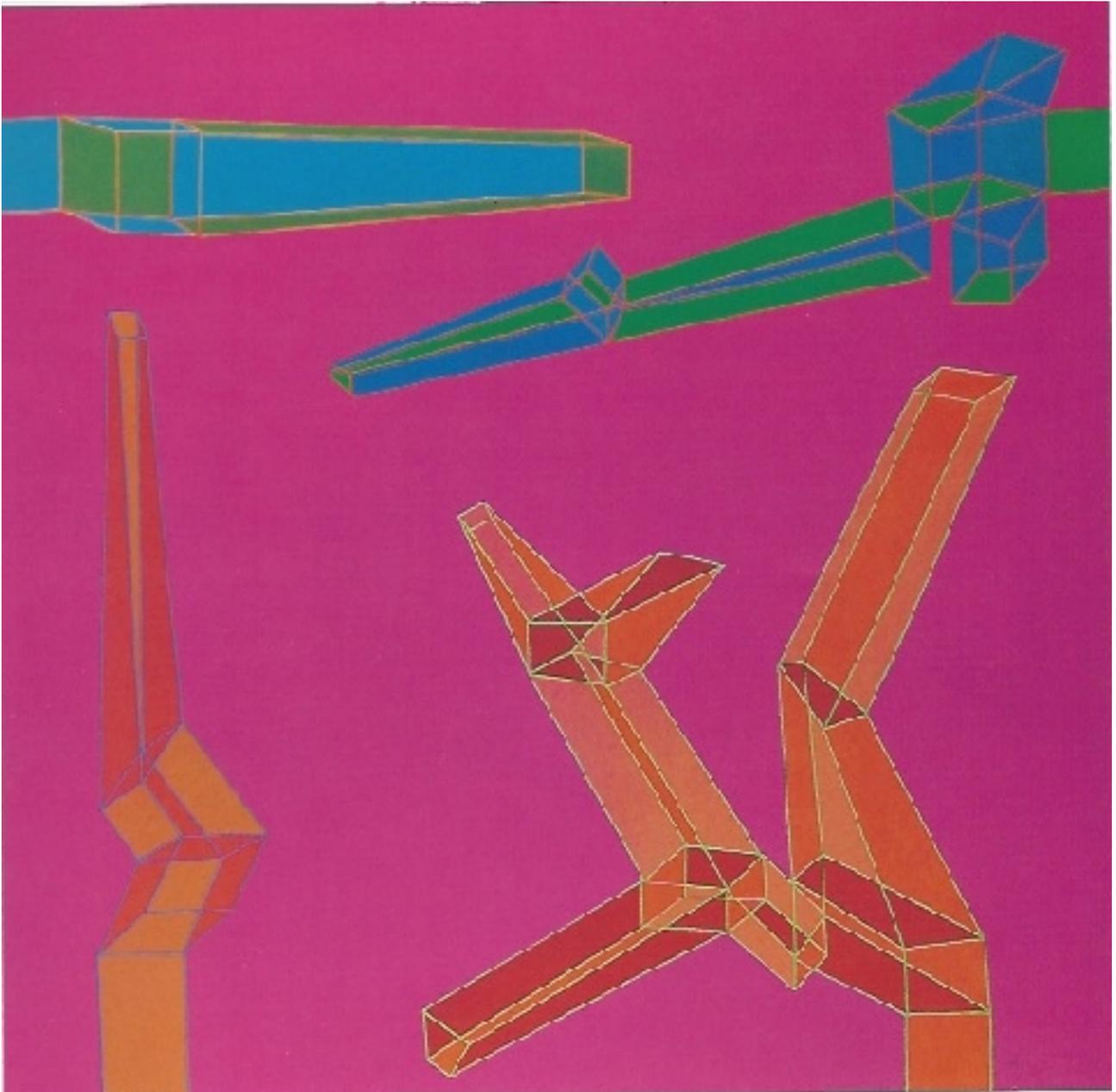


l'allucinazione retorica 1968 cm 81x100

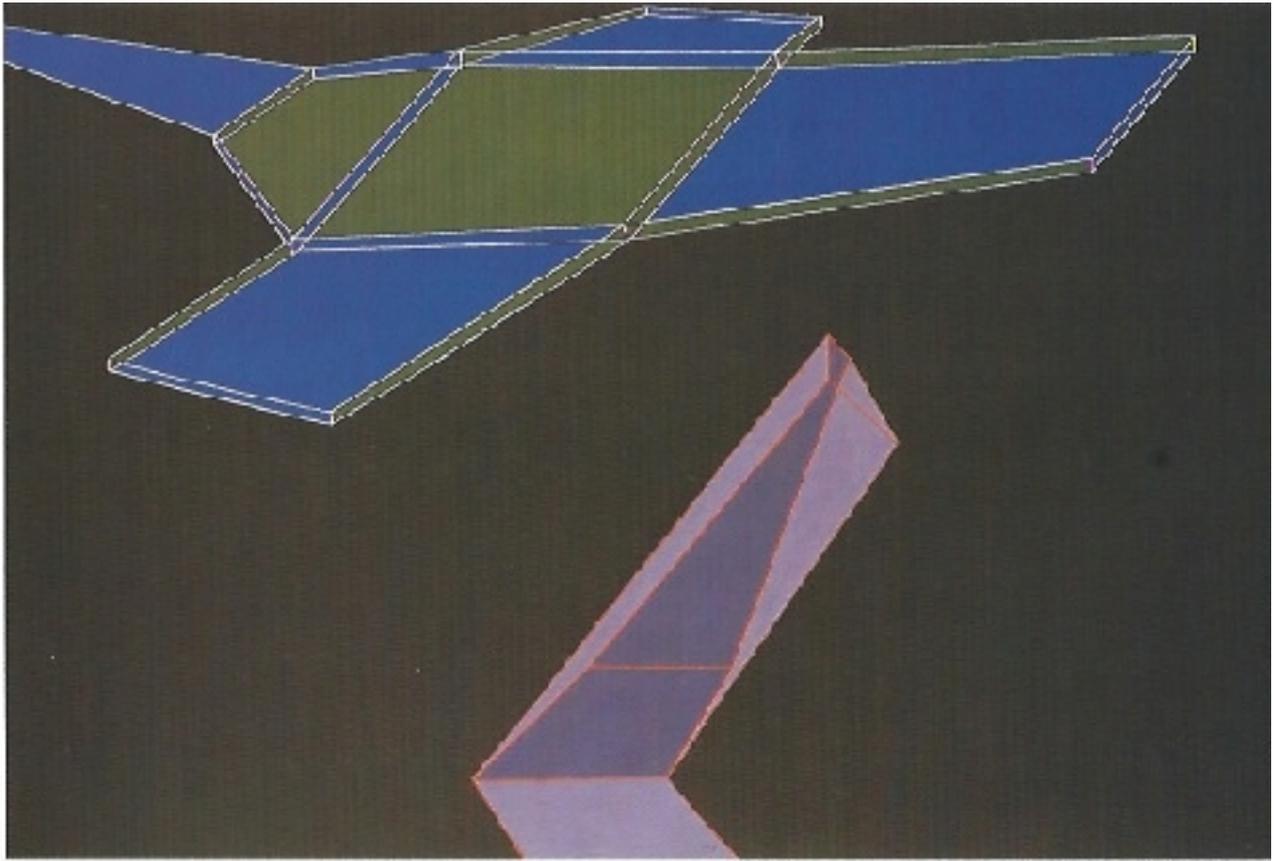
La prospettiva, per secoli è stata una classificazione del mondo operata con strumenti non reali, non corrispondenti, non veri: direi una serie di preconcetti stabilizzatisi in una scelta ben altrimenti animata da correnti sotterranee e vizi segreti.[...] ed è su questa categoria artificiale, che grosso modo possiamo chiamare prospettiva, che si svolge la mia analisi, cercando di inglobare elementi ritenuti certi dall'ottica e falsificati attraverso una serie di interferenze di altri valori (colore, tono, segno, struttura) agenti a livello di una verifica parziale e dissociati da un'analisi globale.



diable de dios 1969 cm 200x300



nadja 1970 cm 180x180

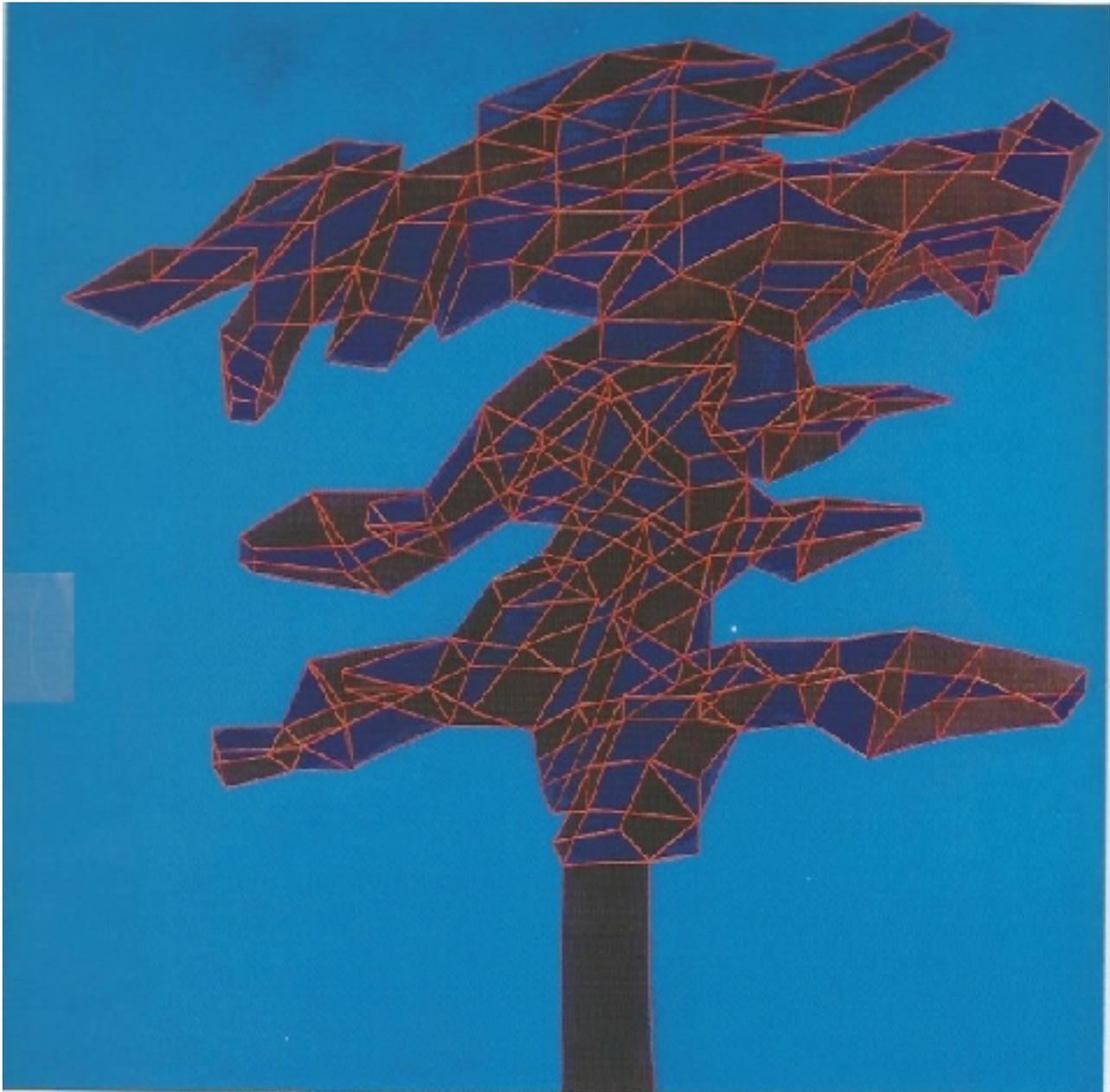


le pierres sont des nuages 1970 cm 200x300

La griglia proposta si scompone in una serie di griglie non collegabili se non attraverso una meccanica realizzabile non già all'interno di un singolo quadro, ma dilatabile a tutta la serie die quadri e anche con dei percettibili spostamenti verso quanto potrebbe avvenire in un futuro incerto.



verticale/orizzontale 1969 cm 180x180



il mangiadesign 1969 cm 180x180

La struttura pittura permane poiché è il nostro modo di comprendere il mondo, la realtà, è la nostra azione sul terreno della fantasia, è il nostro raggiungere la luna , 1 altra faccia della luna.



le repas et l'amour 1969 cm 180x180

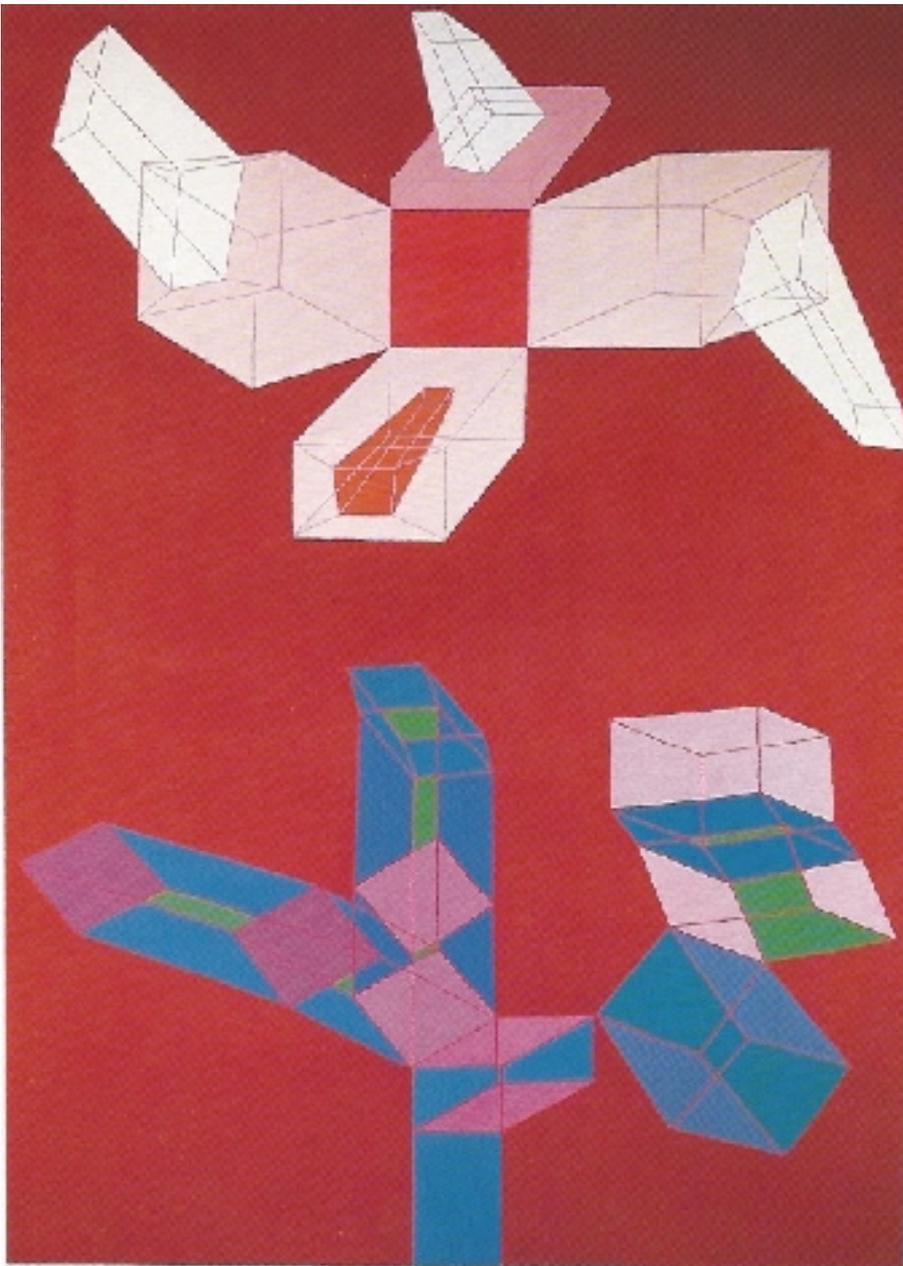
PARTE 7

MANIFESTO DELLA FOLLE IMMAGINE NELLO SPAZIO IMMAGINARIO 1971

Lo spazio immaginario

Ogni legge che ha l'uomo fisico come suo centro e motore è falsa e repressiva perché non comporta altro che limitazione del potere fantastico del collettivo.

“ In questa dimora vi è un piccolo punto vicino alle sfere dell'impurità e da esso escono tutti quegli spiriti sottili che vagano nel mondo, quelli che vedono e non sono veduti” (Shiv'a hekhalo't hattum'à).

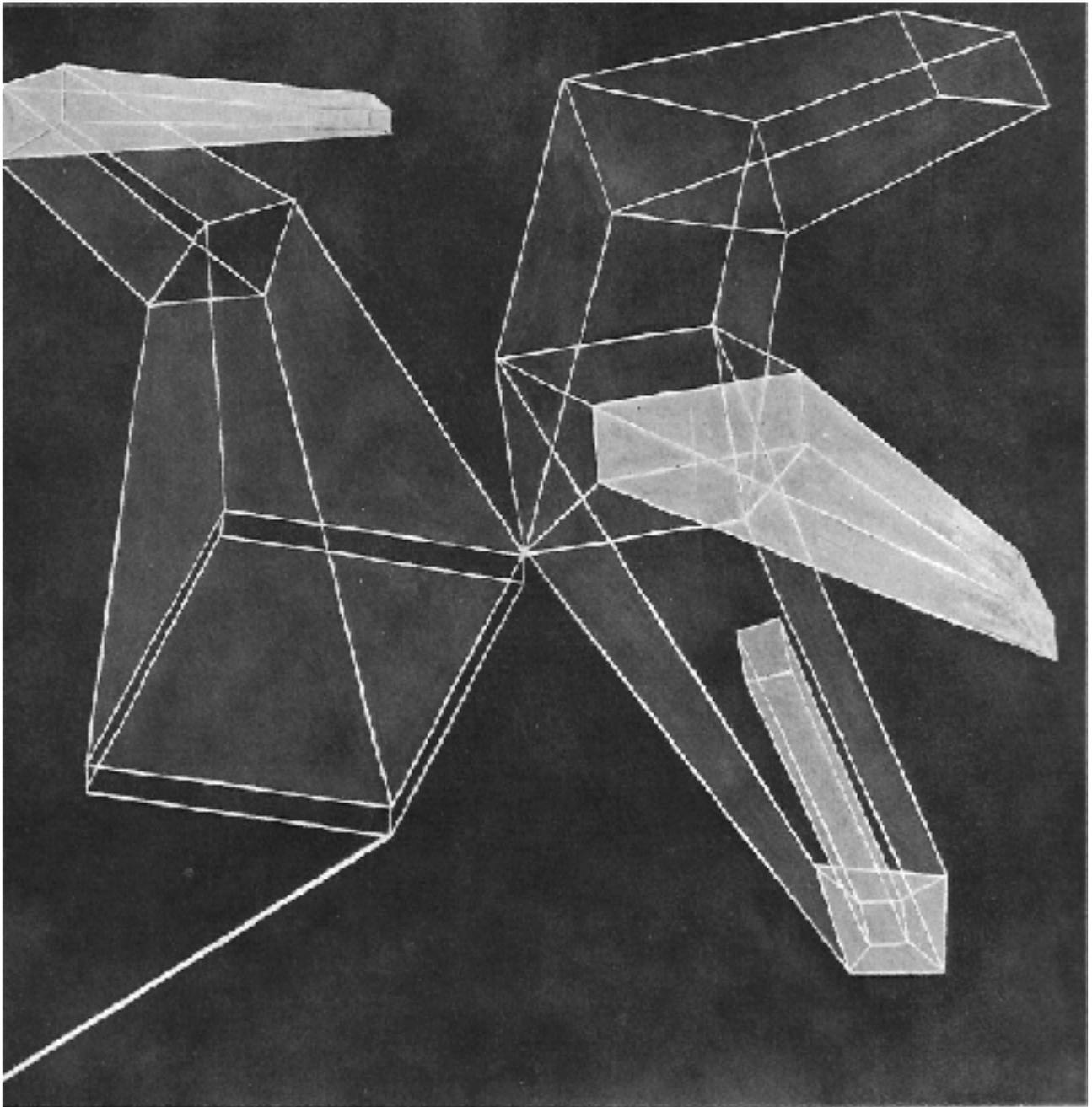


tutto yin, tutto yang la è il tao 1972 cm 280x200

La folle immagine

La folle immagine è il momento della coscienza irrazionale collettiva condensatasi in una situazione reale, è quindi la risultante razionale di una combinazione illogica.

Più elementi con articolazione diverse, raggruppati secondo una legge di *progettazione aliena*, possono dare come sintesi creativa una struttura logica composta di particolari divergenti tra di loro per natura, qualità, quantità.



le quattro posizioni: la tenebrosa e frustrata 1971 cm 150x150

Leggi della folle immagine

1- Legge di strutturazione automatica

Una struttura non è mai determinata a priori mentalmente, ma si elabora e si accresce nel farsi. Le sue possibilità di accrescimento sono infinite, come sono infinite le sue definizioni.

Quello che noi vediamo non è altro che un momento conoscitivo della struttura, quindi ogni opera è un momento successivo di una sequenza della quale è impossibile determinare l'inizio e prevedere la fine.



mouvement monument dada 1972 cm 200x400

2- Legge della maggiore complessità

Con questa legge si afferma il principio che non può esservi folle immagine se non vi siano in essa elementi di tale complessità, da rendere estremamente difficoltoso e il procedimento operativo e il fine esplicativo. [...] In sostanza, più strutture sovrapposte in modo tale che ogni variabilità della loro posizione permetta un'ulteriore immagine, mantenendo fissi i valori che ne risultano.

Locus solus 1970(manca foto)

3- Legge del labirinto

Il labirinto sintetizza la possibile costruzione di un percorso visivo proprio perché nel trovarsi al suo interno non si riesce più ad accettare altra legge che quella del contorto suo dipanarsi in molti cammini tutti euguali e tutti diversi.[...] Si annulla così il concetto di alto e basso, di dentro e fuori, di lungo e largo. Non vi è più l'oggetto, l'occhio e la distanza, ma ogni cosa è a sua volta occhio, oggetto e distanza.



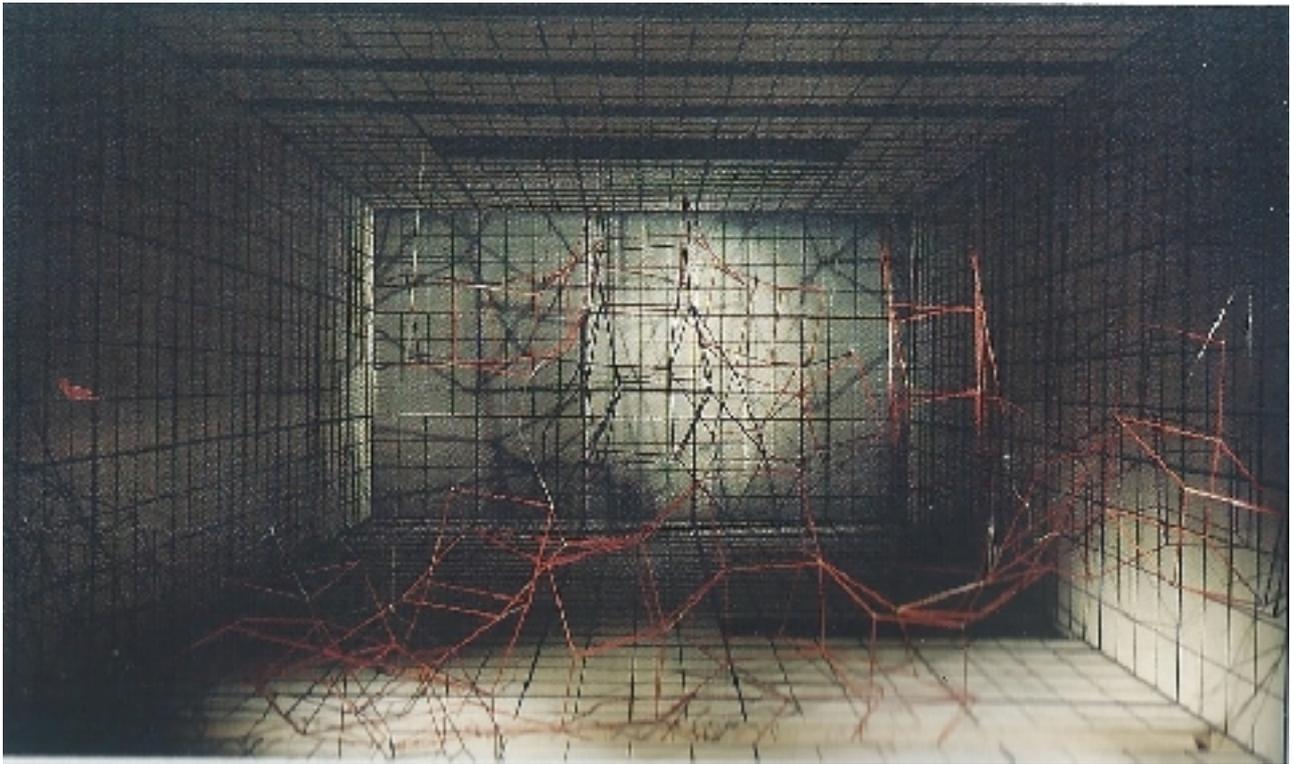
nota sulla percezione della differenza immaginaria 1971 cm 280x200

4- Legge dell'ambiguità dei messaggi

Un messaggio è [...] valido quando il suo grado di ambiguità sia massimo, si da aumentare la quantità dei significati permettendo l'elaborazione di una serie di codici nuovi espressi e utilizzati da quel collettivo che definisce lo spazio immaginario nella folle immagine.

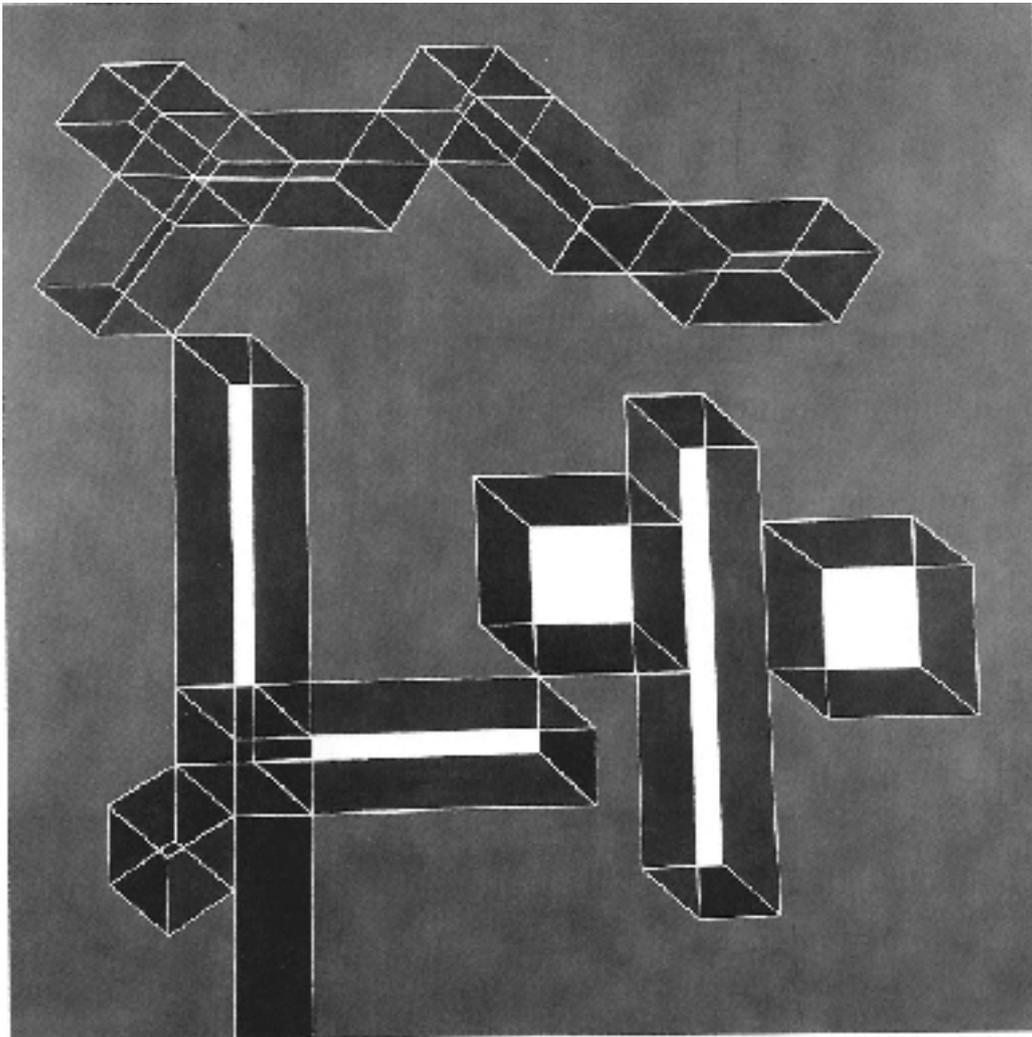
MACHINERIE, MA CHÈRE MACHINE 1975

La “Folle immagine” diventa “Machinerie”, entra in una fase più complessa della ricerca e il termine riesce a far assorbire nei suoi significati i riferimenti agli apparati teatrali e alle astratte costruzioni verbali e ancora agli indecifrabili e labirintici territori del cervello umano.



scena da “dies irae”, teatro dell’opera di Roma, spettacolo astratto su nastro elettronico di a. clementi 1978

Oggi il termine “machinerie” sta ad indicare un’operazione mentale opposta alla mitologia della macchina, atta ad elaborare e a definire strutture variabili in continua modificazione e soprattutto non riscontrabili nella realtà. E un procedimento parallelo del “lavoro onirico, che tende alla trasformazione dei pensieri latenti in forma figurata” (Freud).

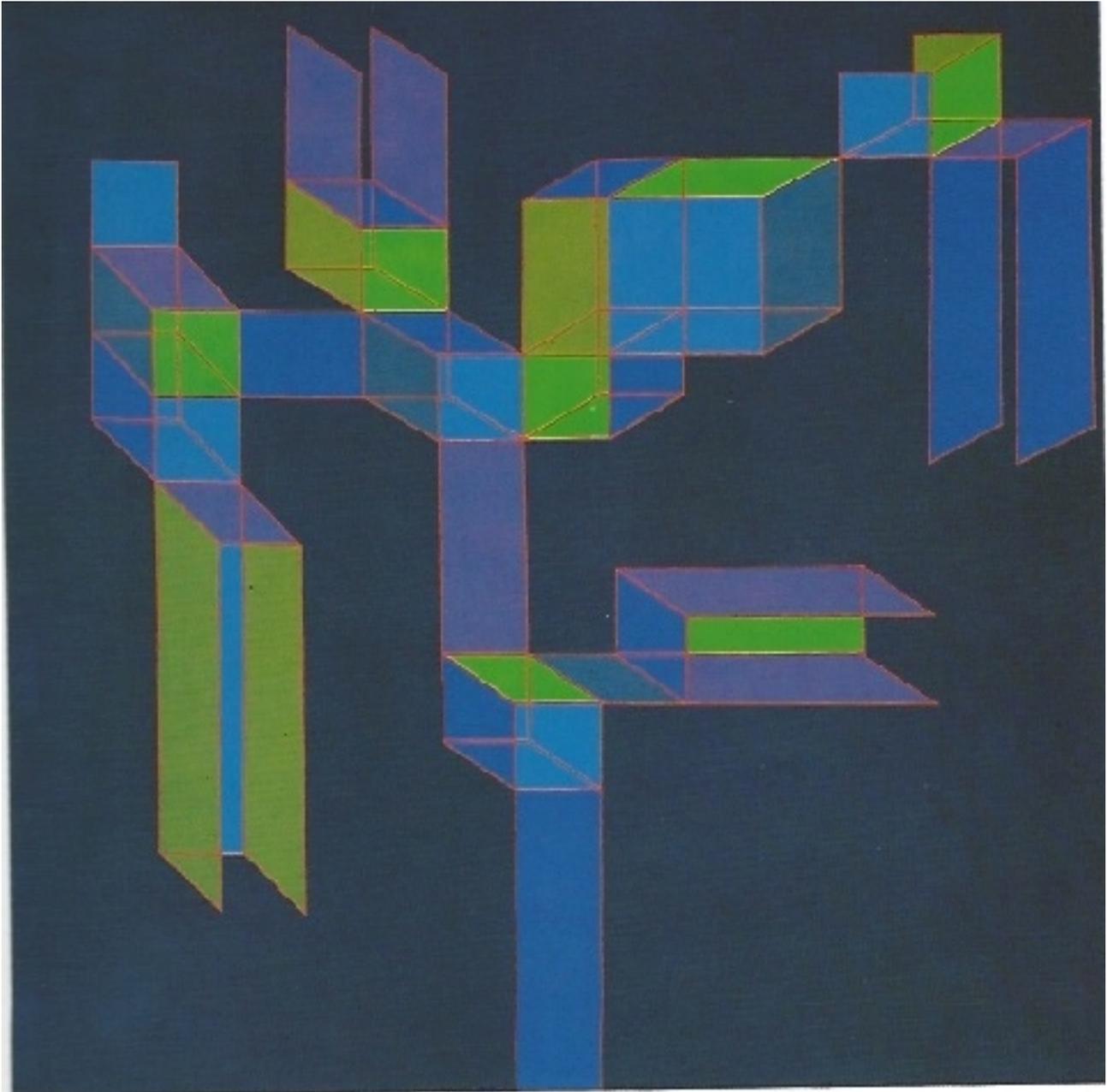


logicus solus 1974 cm 180x180

E sono “machinerie” dentro le quali si intravede la logica di invenzione della “demoiselle” di Roussel, o della macchina scrivente della “colonia penale” di Kafka o dell’automa di Gaston Leroux: tre modi diversi di scrivere macchine.
Di scrivere non descrivere.

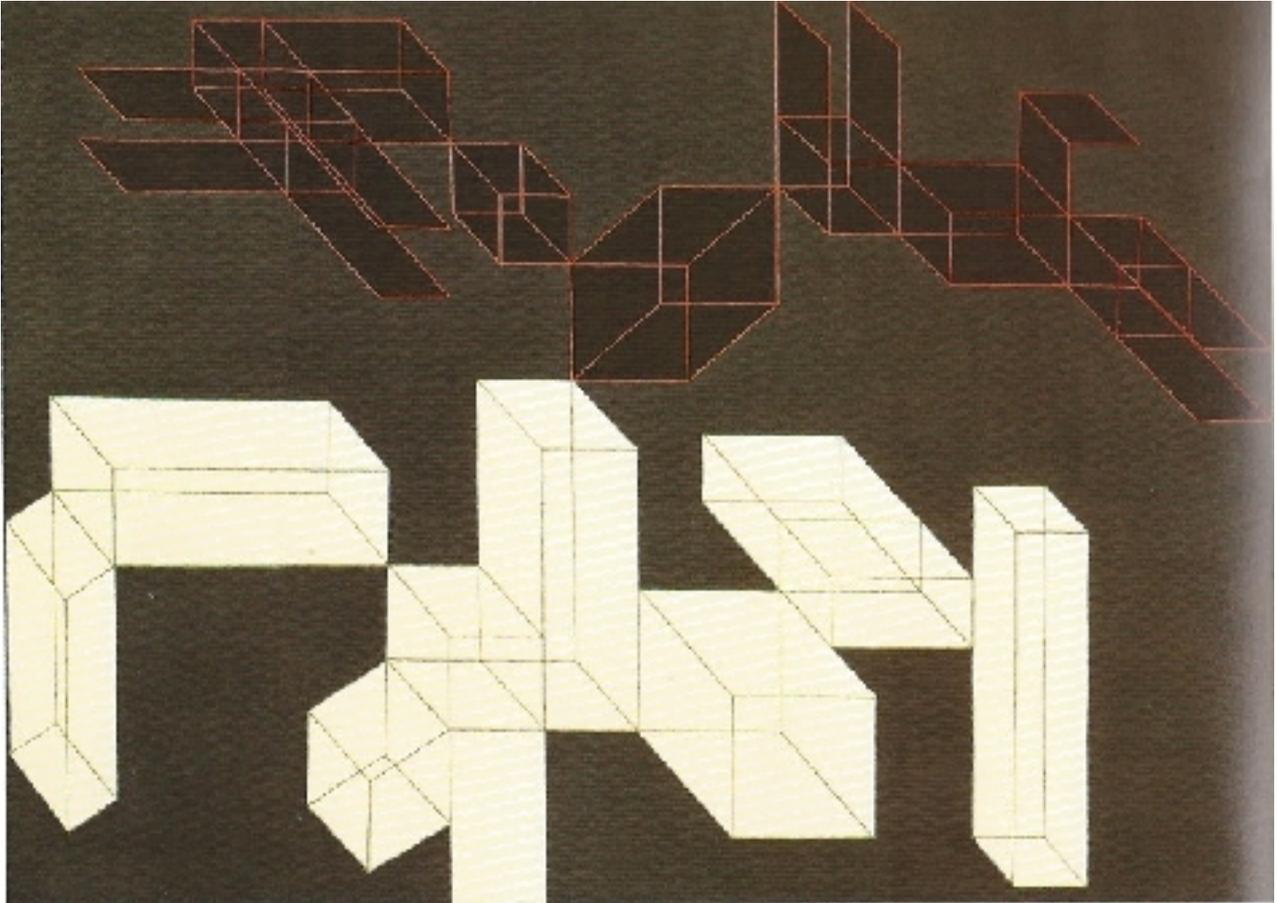


complimenti signor kafka 1974 cm 180x180



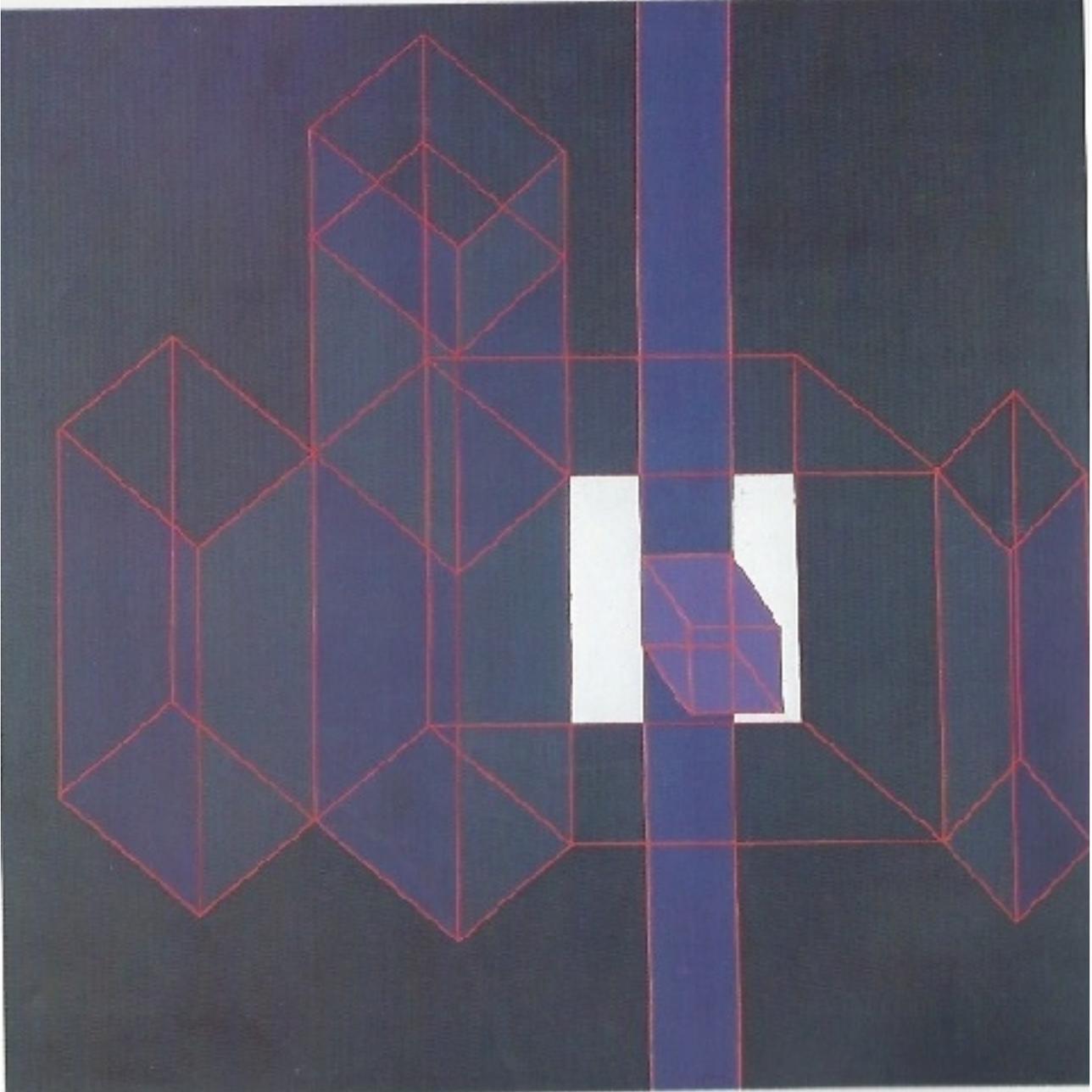
ere aire air erre 1974 cm 180x180

Dal rapporto tra due moduli geometrici, talora in contrasto, talvolta simili, ma leggermente variati, nasce una sequenza che tende a spostarsi nello spazio sino a dilatarsi di quadro in quadro, a svilupparsi, a coinvolgere nella ricerca più elementi, aumentando costantemente la complessità dell'indagine sullo Spazio Immaginario.



gesetz des labyrinths 1975 cm 200x300

E anche la lettura di queste sequenze propone dei percorsi, frantumando l'idea di spazio centrale o di spazio superficie o di spazio luce. Il penetrare e il rimanere fuori, il percorrere e il fermarsi sono atti del vedere e non del percepire, che pretendono scelte autonome per ognuna delle molteplici possibilità che l'immagine offre.



l'occhio di marat 1974 cm 150x150

Non è necessario spostare o cambiare l'ordine della sequenza: la mutazione, la trasformazione è nei modi di vedere la struttura: nell'ambiguità che nasce dal trasferimento da un piano all'altro, da una legge cromatica all'altra, da un pieno ad un vuoto nello stesso tempo.

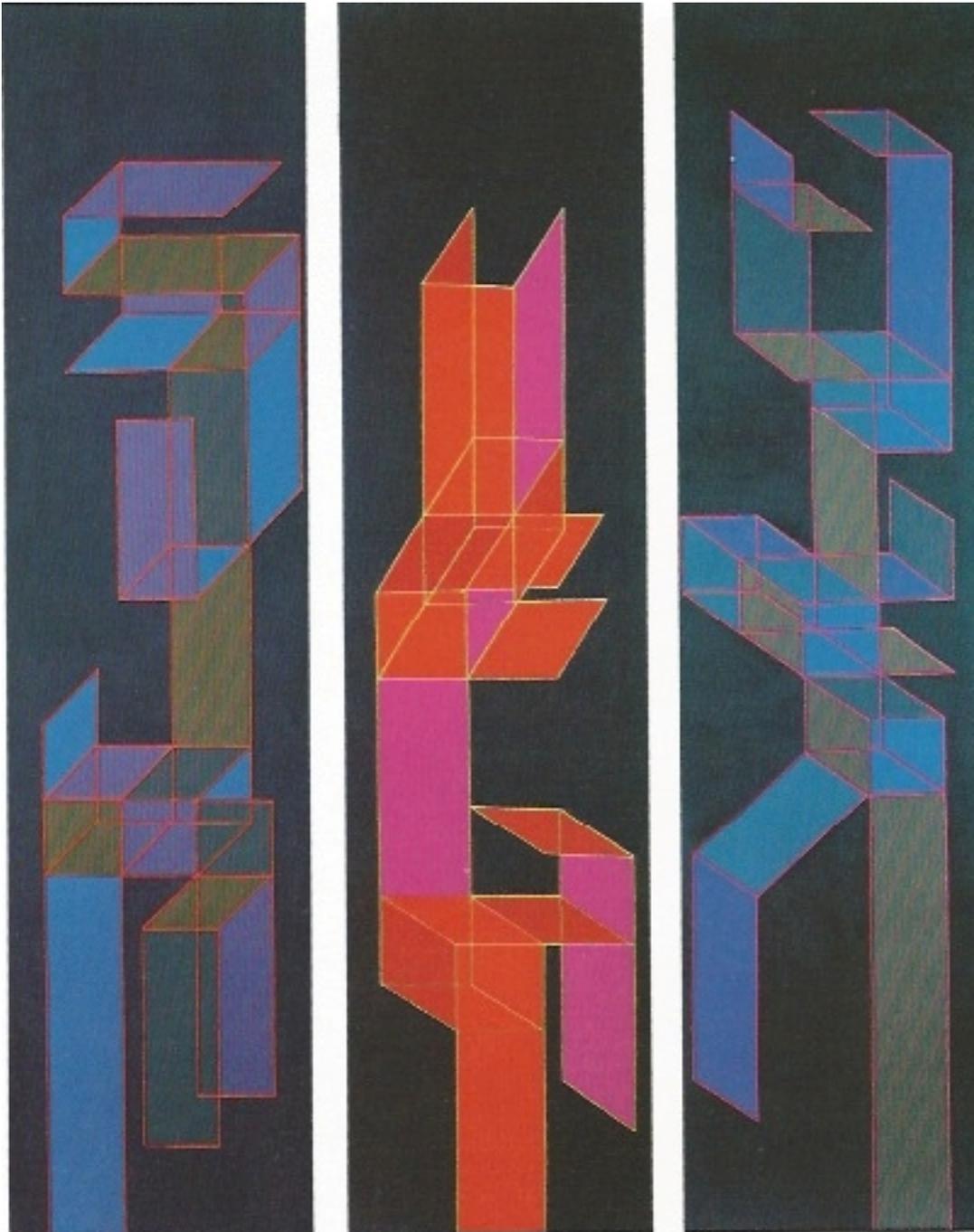


omaggio all'architetto latur 1974 cm 120x120

E' un'operazione che tende all'ampliamento non alla riduzione; che sposta continuamente la ricerca dal percettivo al mentale, rifiutando ogni minimalizzazione delle problematiche concentrate oggi nel visivo: anzi dilatandole fino ad intervenire su quegli spazi ancora ignoti tra codice e codice, coinvolgendo strutture linguistiche aliene.

E forse la ragione di un tale atteggiamento può ritrovarsi emblematicamente in una frase di Roussel da " Comment j'ai écrit certains de mes livres":

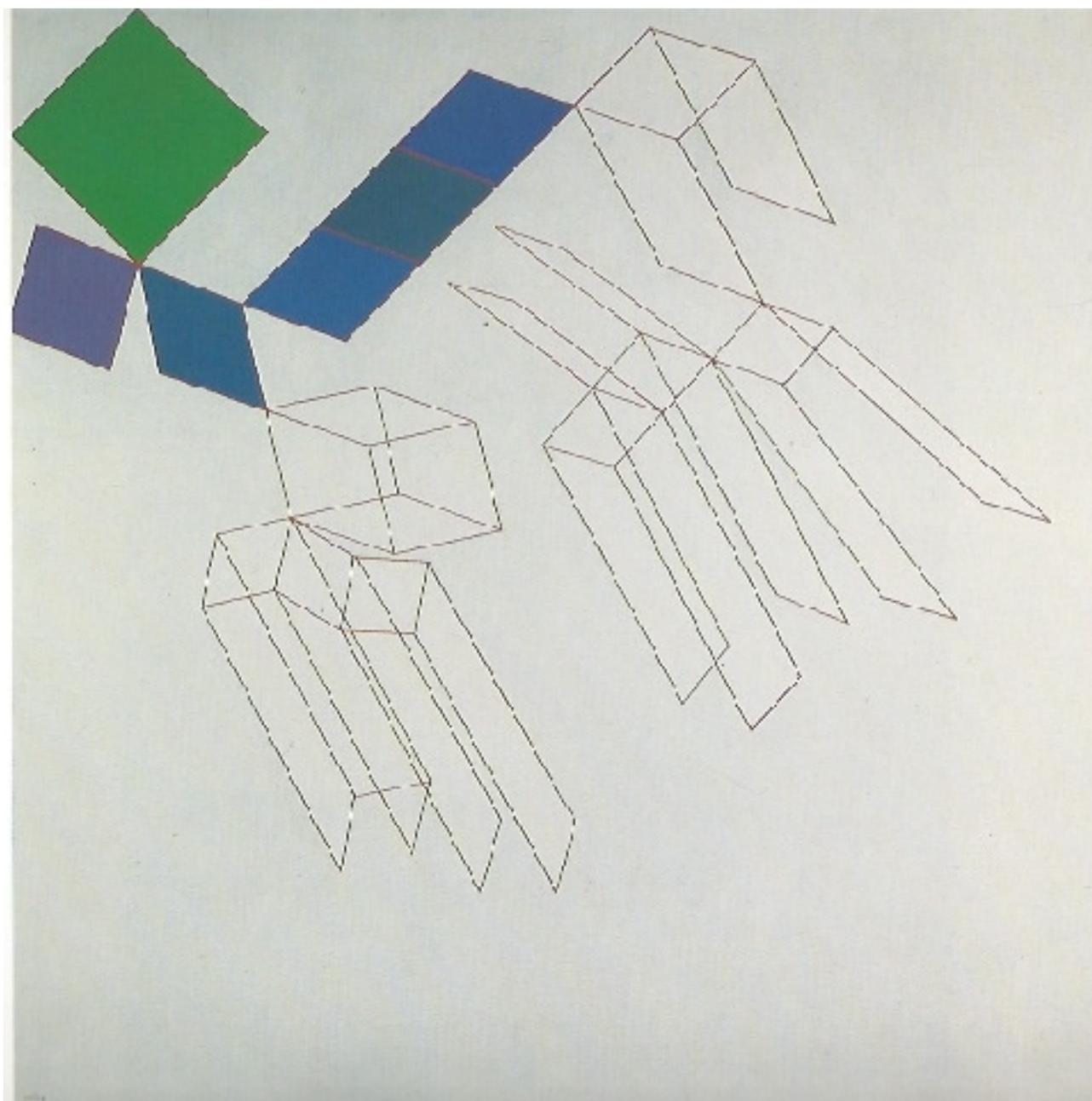
CHEZ MOI L'IMAGINATION EST TOUT.



tentativo di ricostruzione golem: teso e sensuale , distaccato e carnale, arguto e concentrato, 1974 cm 200x50

TEORIA DELL'IRRAZIONALE GEOMETRICO 1982

“L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile”. (Klee)



la voliera 1982 cm 150x150

“Pertanto noi giungiamo alla conclusione che il mutamento della forma e del colore avviene nell’attività artistica non sulla base delle percezioni visive ottiche ma in conseguenza dei loro mutamenti nella nostra mente cioè nell’immaginazione creativa del pittore nella cui mente è sorta l’immagine pittorica”. (Malevi)

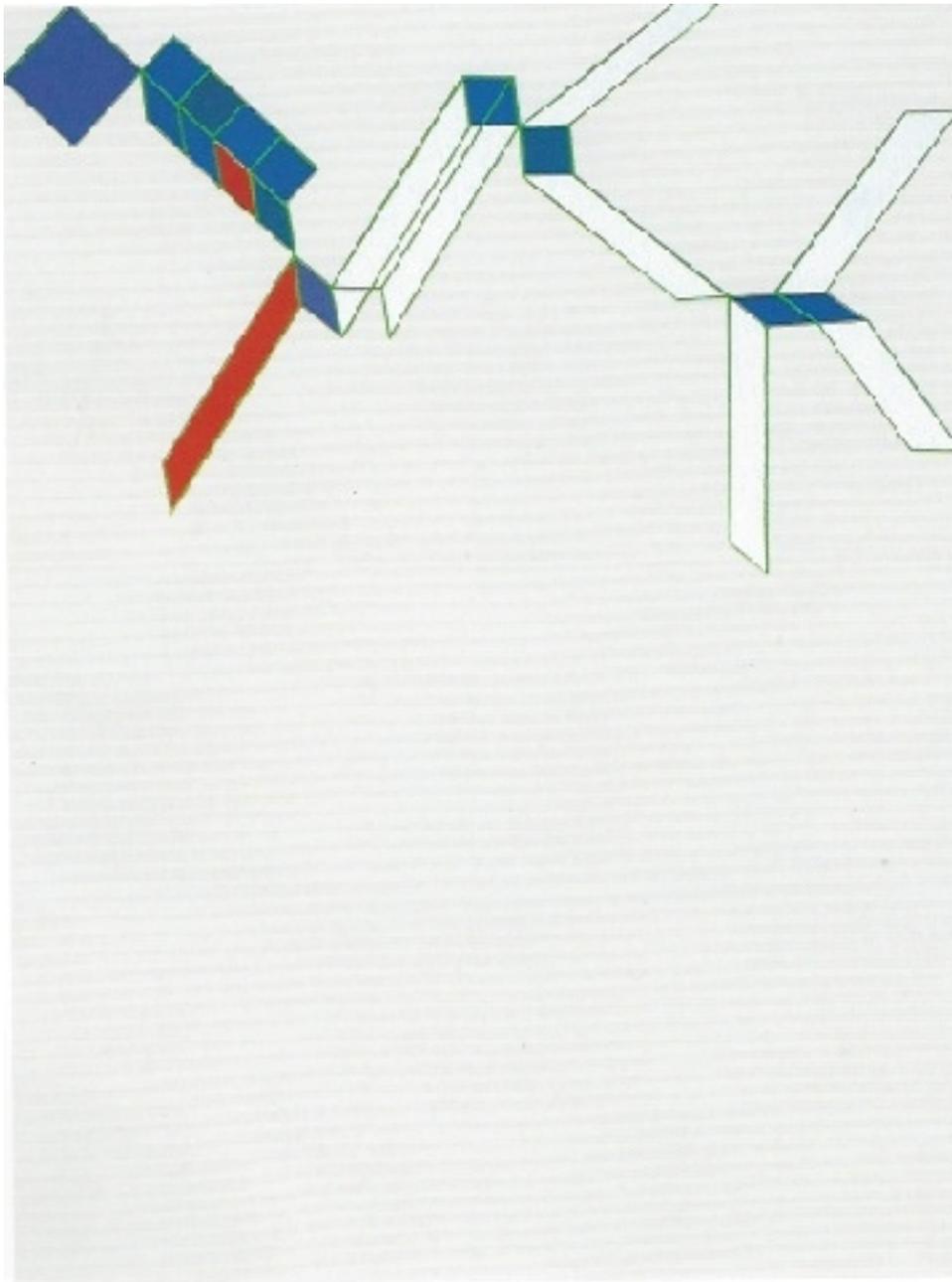
David rende visita a Malevi 1980 cm 100x100

Sta nascendo l’irrazionale geometrico.

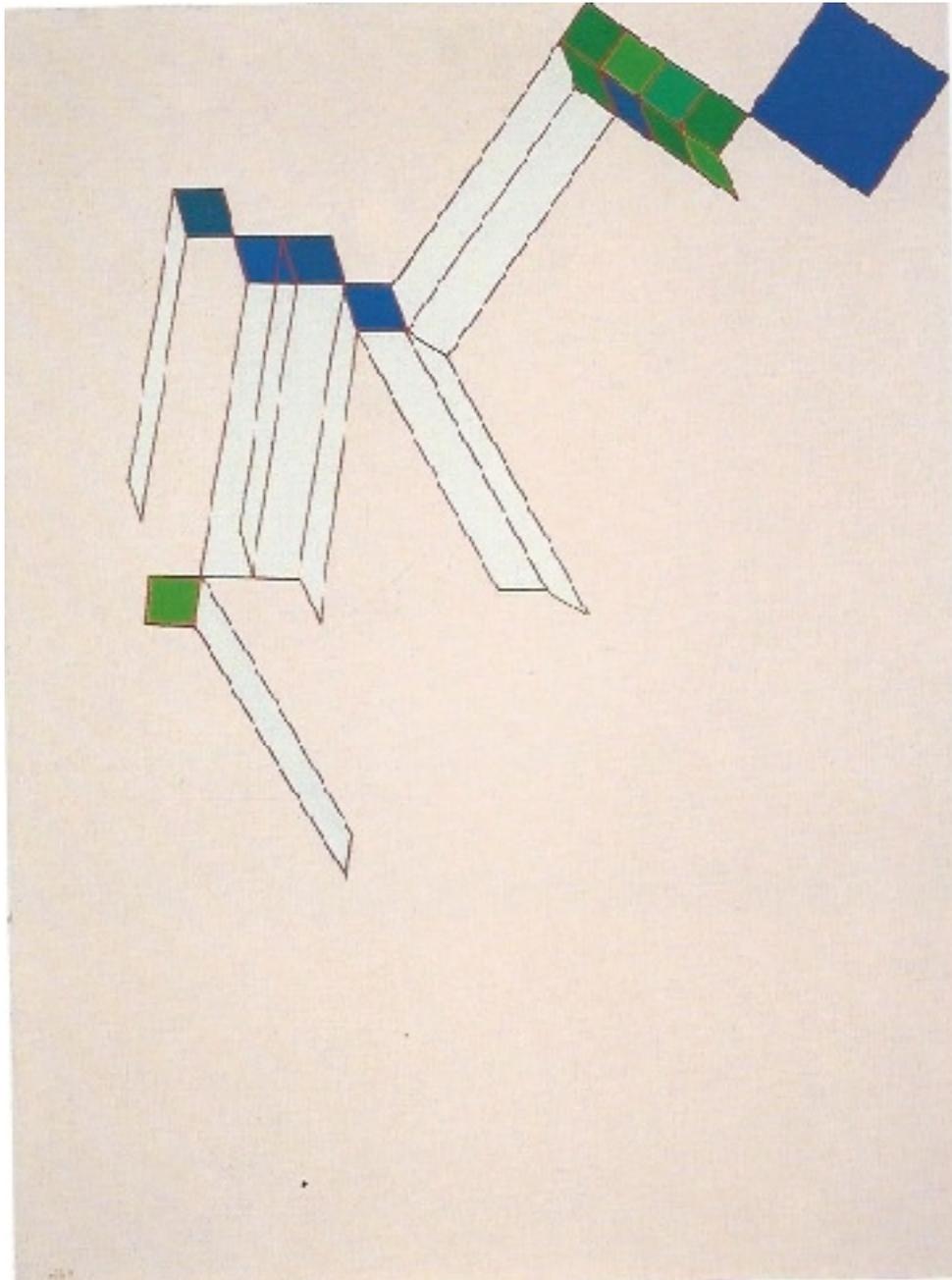


il palazzo delle delizie 1982 cm 150x150

Il lavoro sul dissolvimento della forma geometrica, la sua perdita di peso, la sua uscita dalla bidimensionalità, poiché lo strumento della ricerca si è spostato in modo determinante dalla percezione alla memoria, e a questa con tutte le conoscenze che il mondo contemporaneo ha raggiunto e nel modo conscio e nel modo inconscio. E' uno stabilimento di campo tale da produrre una mutazione fondamentale nel visivo e nelle scoperte che su questo è possibile fare. E' uno slittamento di campo reale da produrre una mutazione fondamentale nel visivo e nelle scoperte che su questo è possibile fare.



il bilico 1981 cm 130x98

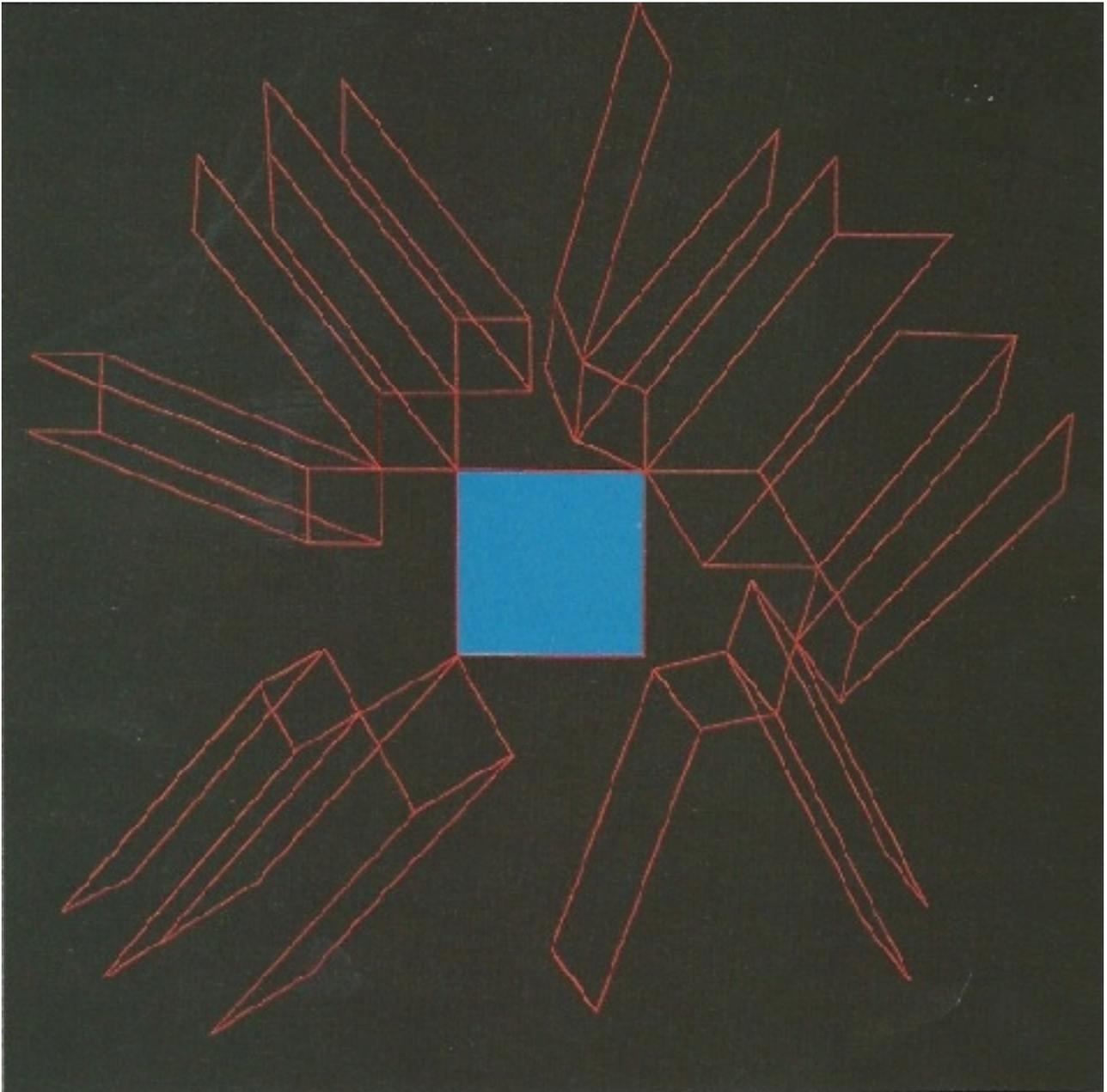


la stella di pietra 1981 cm 130x98

Perché è la tensione nella forma che provoca il dissolversi della stessa; è la tensione che viene a sostituirsi al rigore, alla certezza, alla sicurezza e la tensione nel visivo la si può realizzare solo quando più forze in contrasto trovano in un nodo il modo di scaricarsi. E se questo avviene in uno spazio concentrato e teso come quello geometrico si produce allora quello slittamento di forze, quella caduta di certezze, che è il mio problema.



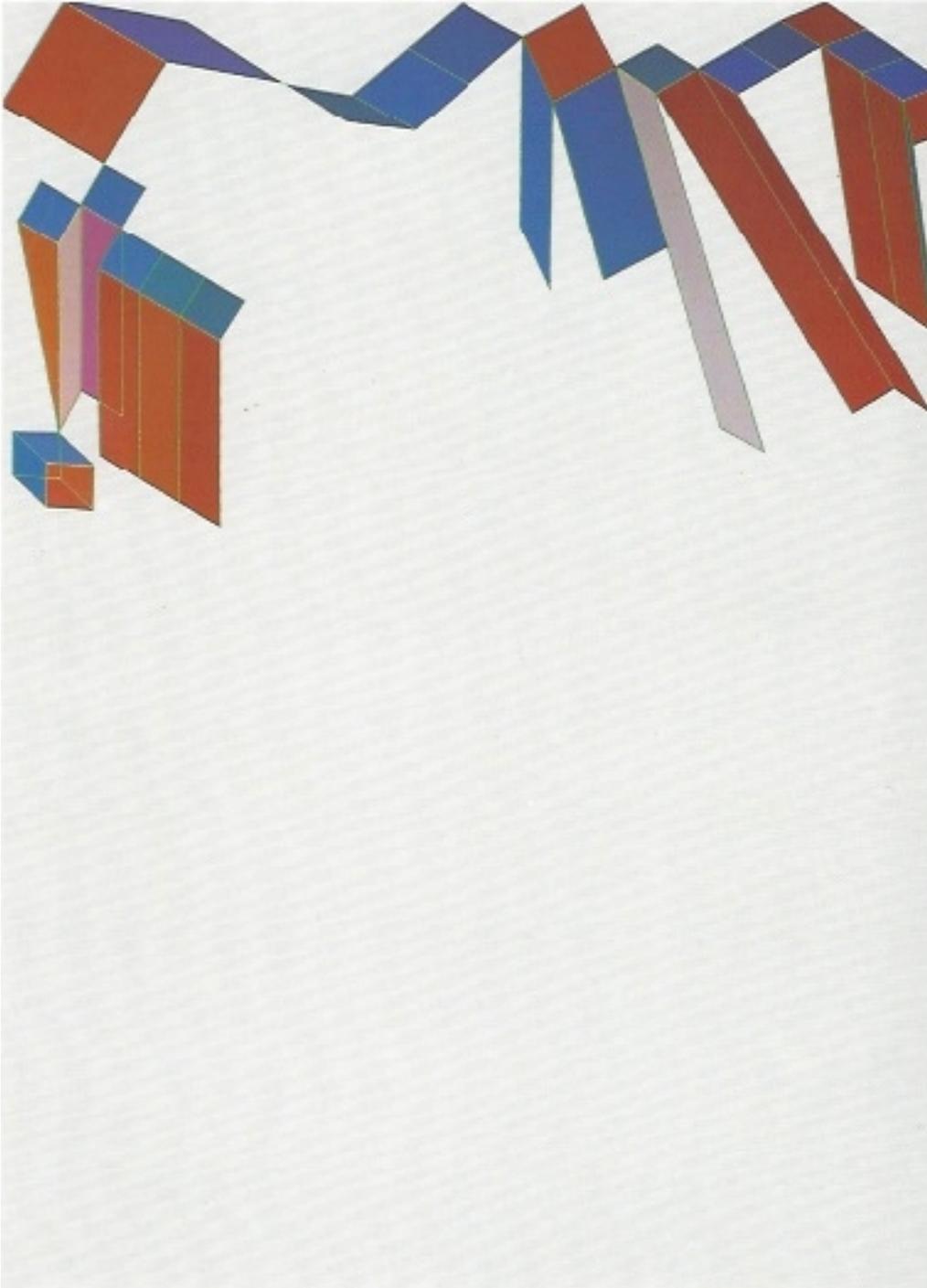
il guazzabuglio 1981 cm 130x98



il lancianuvole 1982 cm 150x150

E tale coinvolgimento rifiuta il rigore del codice assoluto, del codice primario e delle sue leggi linguistiche immutabili, poiché quel codice si è ormai trasformato in *Altro* secondo

una metodologia che io definisco “intercodice”: lavorare cioè su quei territori che sono sotto l’influenza di una legge ma non la subiscono, ne avvertono la presenza e la realtà, ma la distanza di diffusione fa sì che sia percepita con la massima ambiguità di significato e di valore possibile, tale da consentire ogni possibile deformazione e trasformazione. Solo allora l’immaginazione creativa avrà la possibilità di costruirsi una nuova utopia: la non forma geometrica.



dialectique du hazard 1982 cm 300x200



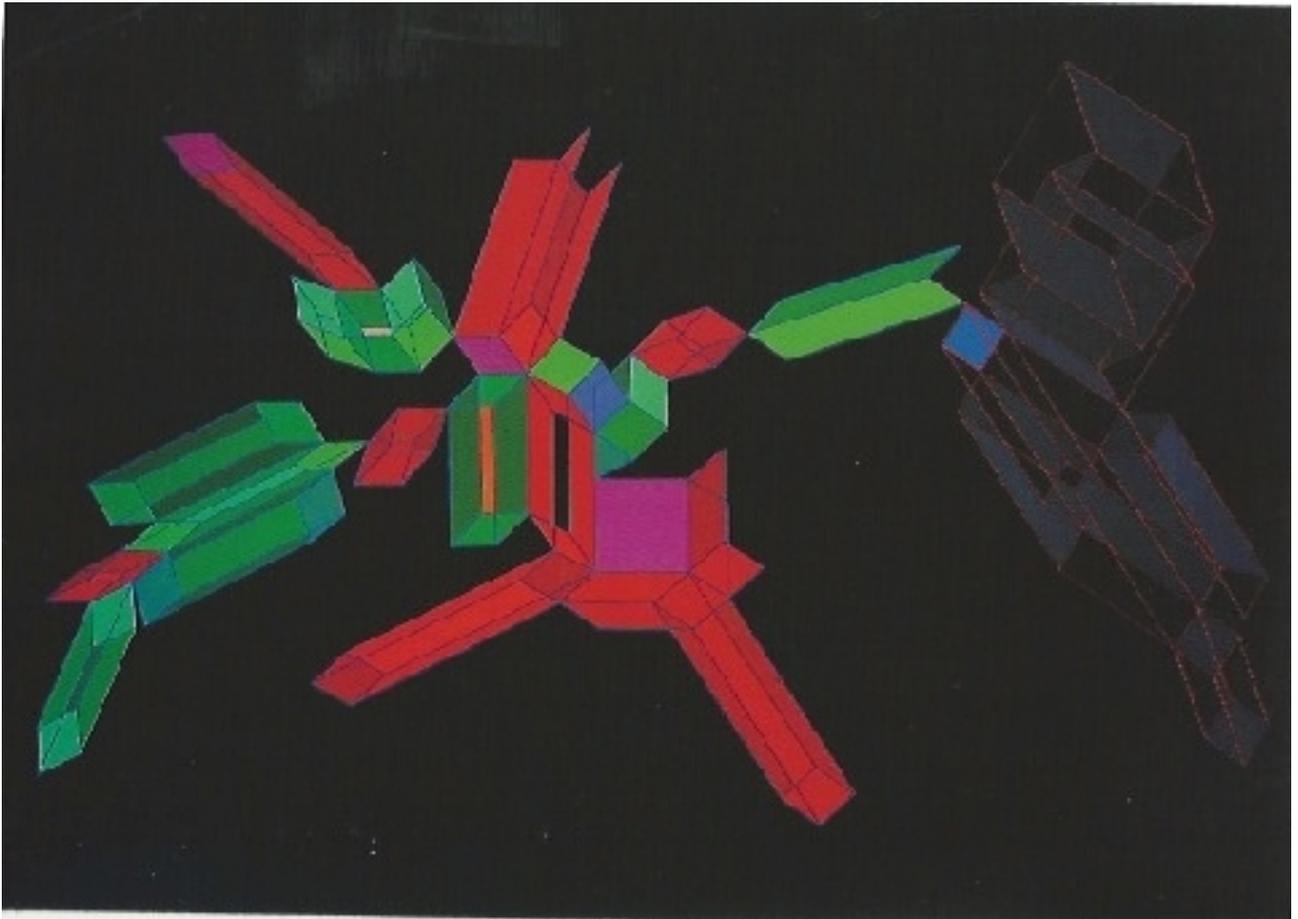
dedans dehors 1983 cm200x300

DEI MODI DI DIPINGERE L'INVISIBILE 1984

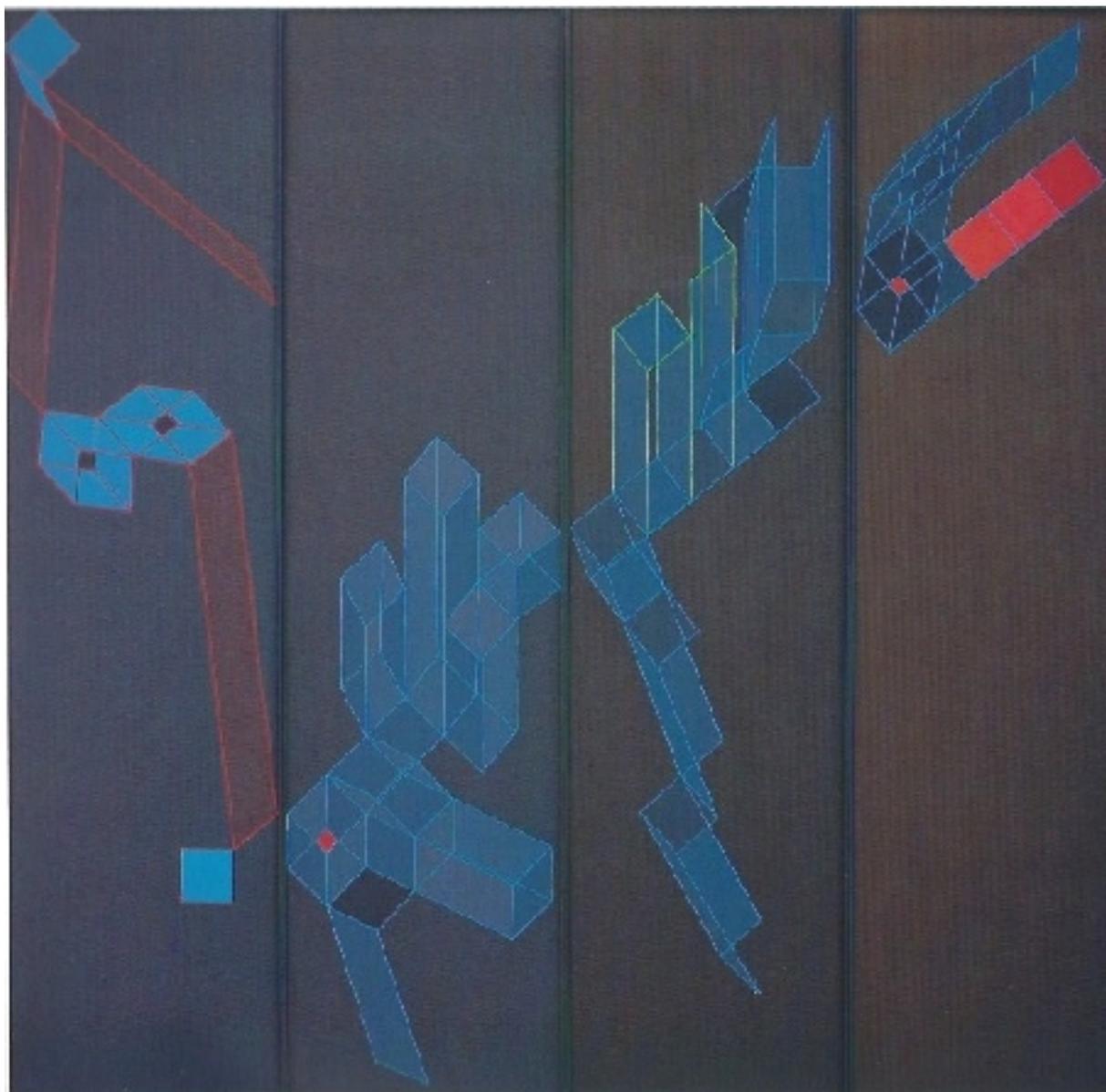
Aveva aperto una porta: ma al di là della porta? (Fausto Melotti)

Nel momento in cui l'occhio si ferma per la lettura, sulla superficie di un quadrato, bloccato da quell'insieme di leggi che costituiscono la struttura dell'opera e istintivamente va cercando quel centro, che è all'origine della creazione e ne ripercorre gli svolgimenti, rimane condizionato da quei confini che sono la dimensione dell'opera.

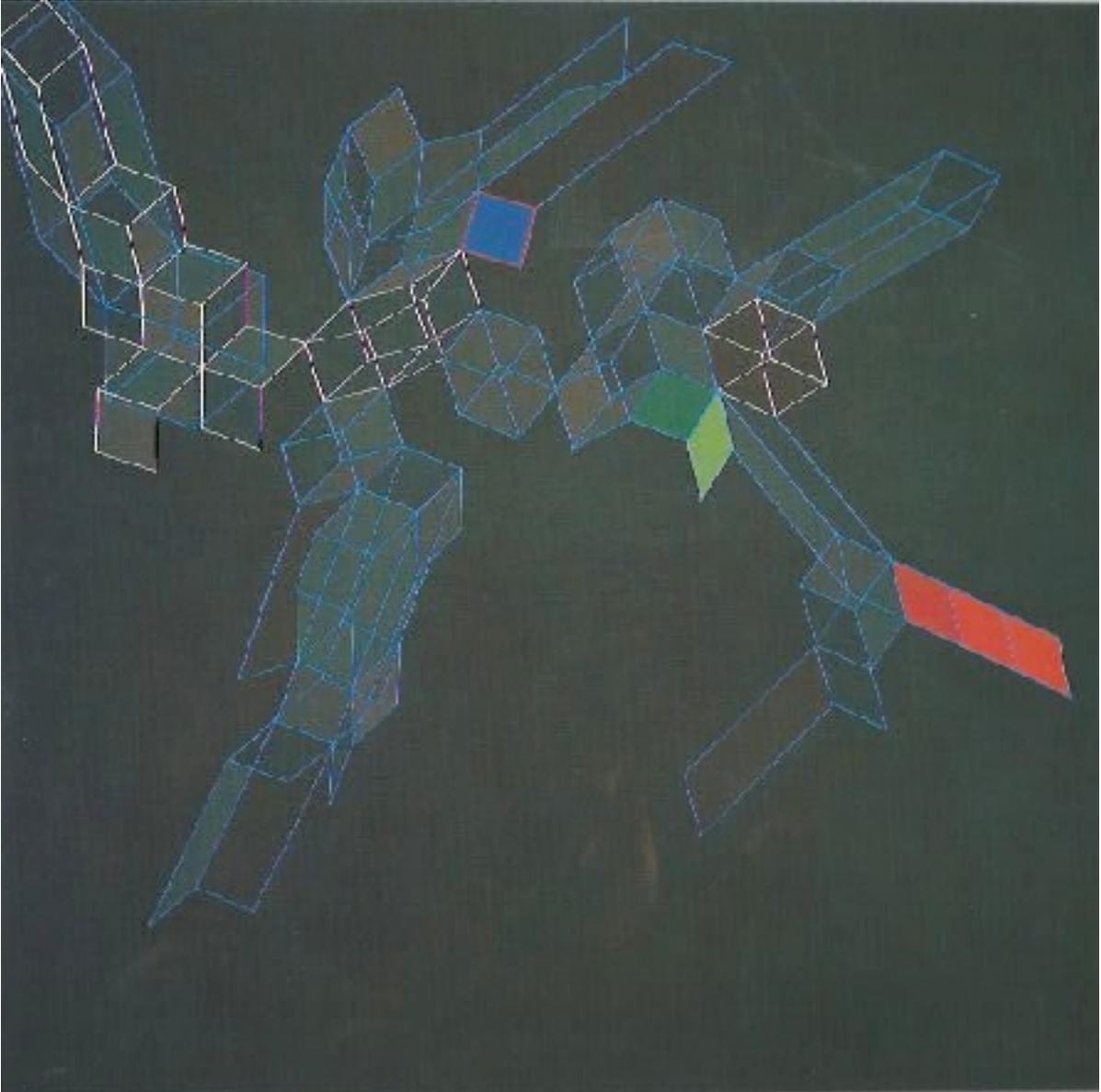
Altezza e basi rappresentano la rottura con una continuità che può essere soltanto sviluppata con altri mezzi che non siano quelli retinici. E neppure con il sogno: poiché questo è il versamento dell'incoscio del pittore nel più generale serbatoio dei materiali onirici collettivi. E', come in questo caso, il vedere diverso dell'occhio che consente di ricostruire una continuità alla visione fuori dei confini sensitivi con l'accentuarsi di taluni tic formali e ripetersi di moduli alterati e lo svuotamento improvviso dello spazio e la dinamica direzionata fuori della bidimensionalità apparente. L'immagine esce dalla tela e prosegue con movimenti invisibili a spostarsi nello spazio, non permettendo di classificare le traiettorie, che ormai sono soltanto intuite, ma non determinate dalla complessità combinatoria che si sviluppa. Il meccanismo di percezione è dato quindi con il massimo margine di ambiguità possibile, consentendo la trasmissione più ampia di messaggi e simboli.



il solare 1986 cm 200x280



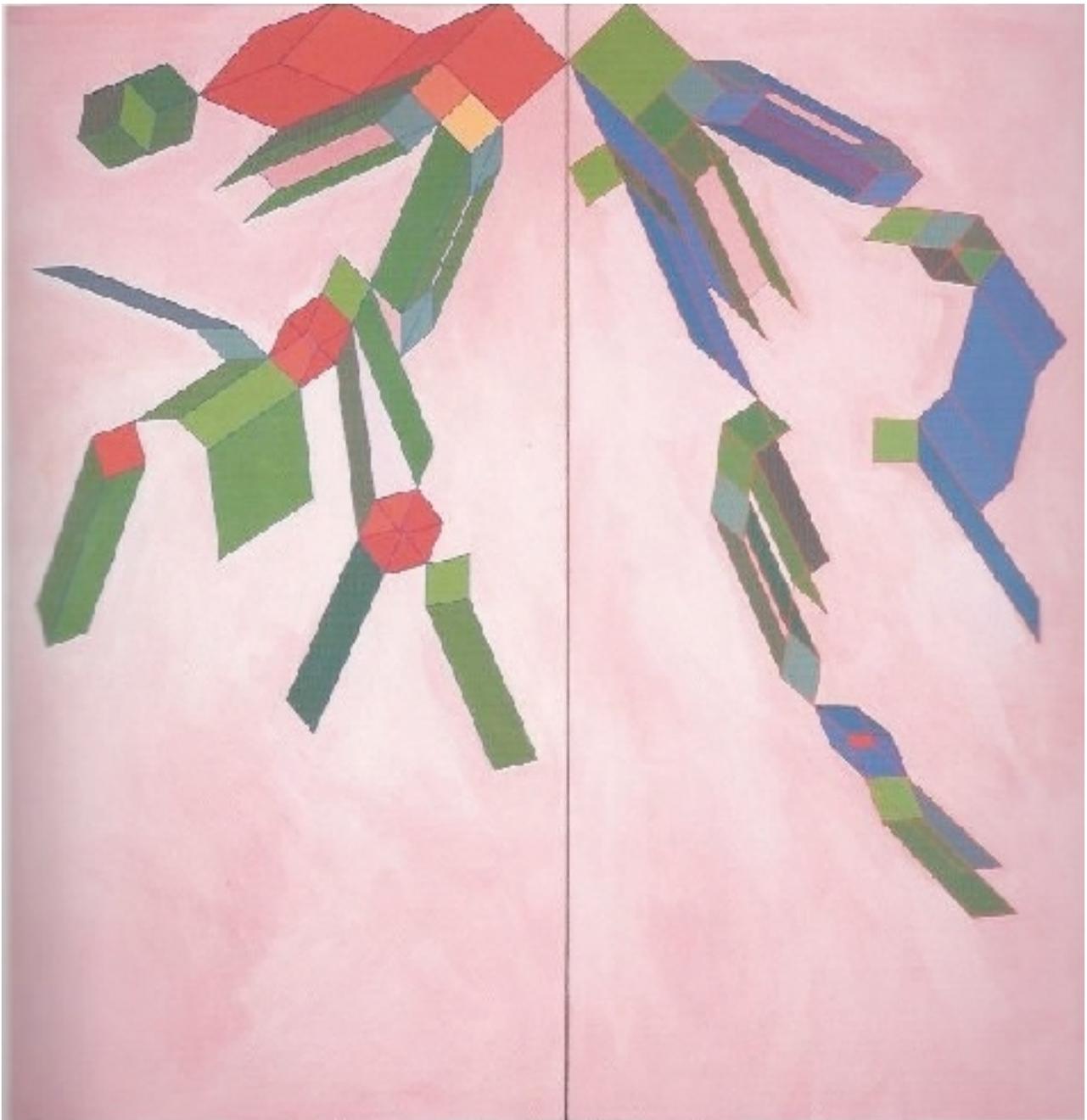
i 4 luoghi del mentala 1986 cm 200x200



eins , zwei, drei: wir lieben 1987 cm 180x180



que viva villa 1988 cm 180x180



hommage à monsieur Joseph Ignace Guillotin 1989 cm 260x260



il grido frigido delle poppe 1910 cm 120x120



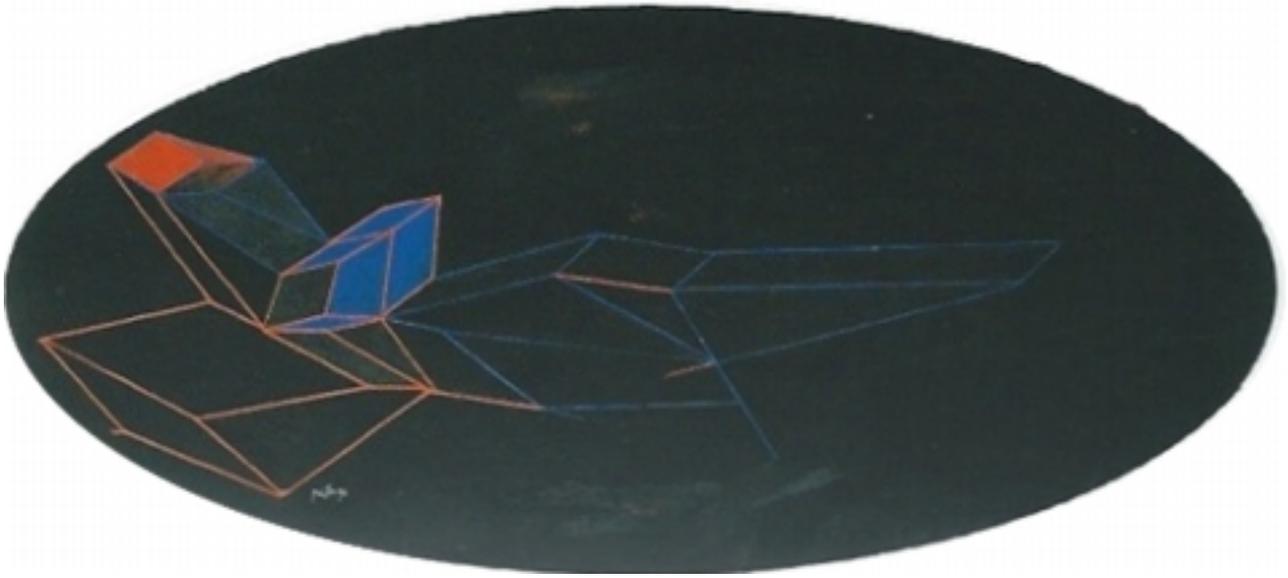
visibile/ invisibile 1991 cm 180x180



il giardino egoista 1995 cm 120x120



i figli della luna e delle ombre 1995 cm 120x120



gioco stregonesco 1996 cm 50x109