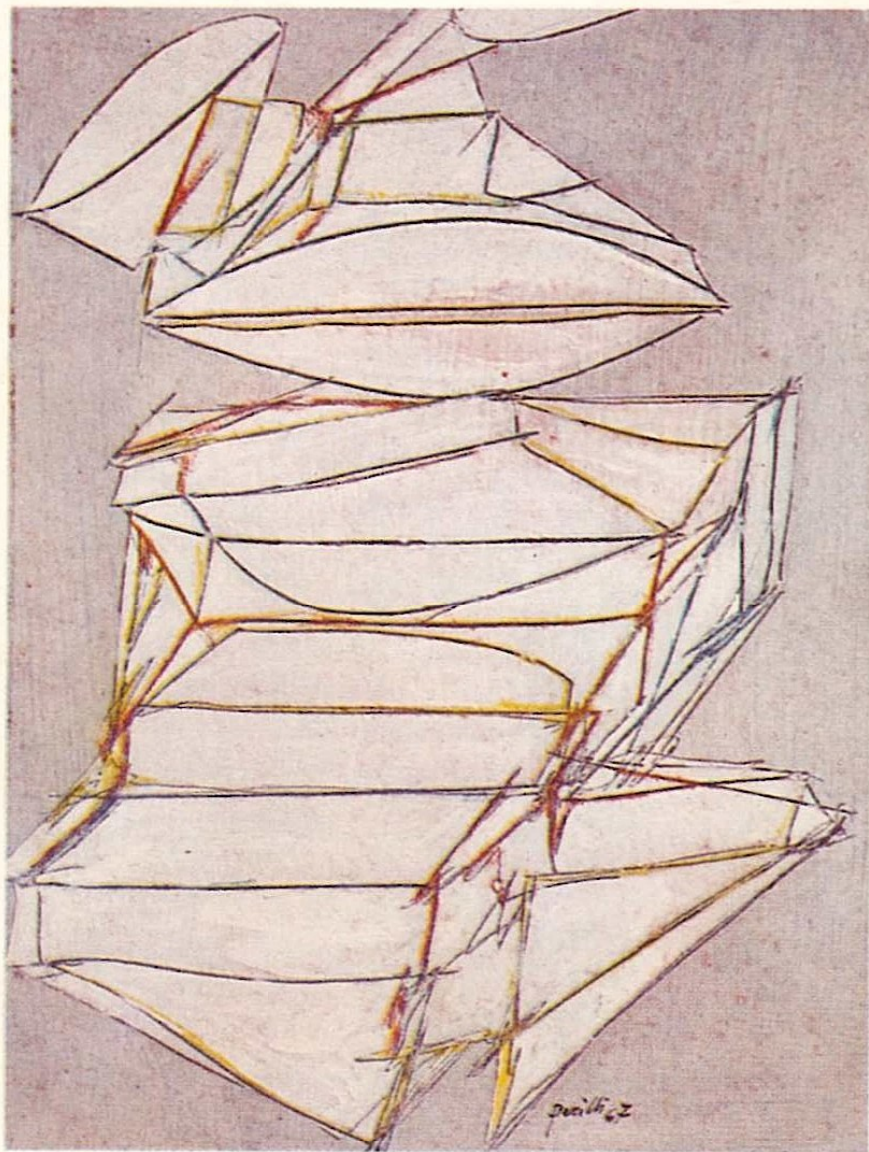


FLAMINIO GUALDONI

COLLOQUIO CON PERILLI



EDIZIONI DELLA COMETA
ROMA - MCMLXXXIV

In copertina:

Piccolo festival, tecnica mista, 1967, cm 40×30

COLLEZIONE DEL MILLENNIO

13



Perilli in una foto di Giulia Niccolai, Roma 1967

FLAMINIO GUALDONI

COLLOQUIO CON PERILLI



EDIZIONI DELLA COMETA
ROMA - MCMLXXXIV

© 1984 by Edizioni della Cometa, Roma

PRINTED IN ITALY

PERILLI: TEATRO IN n QUADRI

Gualdoni. *Cominciamo a dipanare le ragioni genetiche del tuo lavoro. Nel coagulo di Forma, e nella sua accezione teorica di formalismo, non c'è solo la ripresa delle riflessioni sull'astratto, ma anche, mi pare, un'attenzione non banale alla circolante cultura del surreale.*

Perilli. Certo. Fin dall'inizio il concretismo puro, quello di Bill e compagni, è il termine privilegiato di dialogo, ma non il modello: proprio negli articoli pubblicati in « Forma 1 » sottolineiamo di continuo gli elementi di differenziazione. Semmai, in quel momento, ci interessano le esperienze che indicano già l'uscita dall'accezione classica di astrazione, per esempio certe cose di Vantongerloo... nei viaggi di quegli anni a Parigi, vediamo d'altronde tanto cubisti e astratti quanto dada e surrealisti, come Arp...

... Arp, che è per molti il riferimento-chiave a un atteggiamento che si potrebbe definire organico-inventivo...

... ed è proprio qui che la cultura del surreale forse più conta, come metodologia del fare che implica la rottura di certi schematismi rigidi, più che altro sopravvivenze, in favore del senso profondo, dell'automatismo.

Delle molte "paternità" attribuite alla tua generazione, da Braque a Matisse, da Balla a Magnelli, in quali cromosomi ti riconosci veramente?

Primariamente in Magnelli, che è stata una delle figure dominanti della mia formazione. Poi bisogna cambiare area culturale, rivolgersi a Klee e Kandinskij. Non va dimenticato che alla fine degli anni Quaranta compio un fondamentale viaggio a Monaco con Dorazio e Guerini: studiamo a fondo Blaue Reiter ed espressionisti, ma soprattutto abbiamo la folgorazione di Klee e Kandinskij, che sono incontri cruciali rispettivamente per me e per Dorazio.

Del resto, un quadro come « Omaggio alla biologia » è, credo, un esplicito ripensamento delle « pierres » di Magnelli, e in tutto il lavoro di quel periodo la tua preoccupazione non appare la forma logica, pensata, ma piuttosto il divenire forma, la sua eventualità. Un'altra

considerazione andrebbe poi fatta per quanto concerne il colore: che non avverte, contrariamente a molti tuoi compagni di via, i precedenti tonali d'anteguerra.

Bisogna tener conto del lieve scarto generazionale che fa sì che il mio lavoro abbia inizio direttamente nel dopoguerra, senza quegli apprendistati morandiani o di scuola romana da cui nascono gli artisti di qualche anno più vecchi. È un cominciare già in posizione di polemica, con quel tanto di radicalismo che ciò comporta, più che un maturare forme di superamento.

Quadri come « Marat », del '54, o « Bbaba pour chef », del '55, con quelle risonanze di smalto, un po' a cattedrale, mi sembra si pongano piuttosto in rapporto con certe esperienze francesi contemporanee.

Non direi. Piuttosto, è stata una sorta di pausa di studio e ripensamento — in mezzo c'è stata l'esperienza del servizio militare — i cui argomenti sono il cubismo (in particolare Juan Gris) e Cézanne, con i quali non mi ero in precedenza misurato in modo approfondito. Ma il mio problema centrale è comunque il

segno, nel suo rapporto con il colore, che concepisco sempre come colore mentale: proprio in quel volgere di anni cambio anche tecnica, lascio l'olio e cerco una matericità più consistente, che mi consenta di graffiare.

Ancora, si ripresenta Klee. Fondi con Novelli « L'esperienza moderna », il cui primo numero contiene testi di Klee, uno scritto di Ponente su di lui, il tuo « Nuova figurazione per la pittura », un articolo sulla calligrafia orientale. Sarà anche il veicolo per rimettere nel circolo del dibattito figure come Schwitters, Man Ray, la Höch, l'avanguardia russa...

Con dada ho un rapporto intenso. A Parigi conosco Picabia e Gabrielle Buffet, nel '55 a Berlino Hannah Höch; poi pubblico un articolo su dada nella « Civiltà delle macchine » di Sinigalli e lavoro a un libro sull'argomento — che non vedrà la luce — per Mondadori. Del resto, ciò che intendo per « nuova figurazione » (purtroppo in seguito l'espressione sarà malamente riciclata) è proprio questo modo radicalmente diverso di far scaturire l'immagine, divaricato rispetto al naturalismo e alla figurabilità di cui è portatrice l'accezione dominante di informale. Tra Klee e il dada-surrealismo, penso l'imma-

gine come emergenza dei materiali primari, in modo geneticamente autonomo.

Da qui la tua formulazione complessa di segno: che non è un terminale oggettivo, formalmente cristallizzato, ma la traccia, l'attuazione di un feeling corporale-emotivo, che sa darsi un senso ma rifiuta la regola data.

L'energia si produce nel rapporto tra segno e materia, e il segno scaturisce da una metodologia di tipo automatico, affiora e si presenta dalle zone più interne, dal « fondo del pozzo ». Non è l'inconscio che si rappresenta, ma che si presenta: d'altronde, l'interesse per la calligrafia zen non è solo formale.

A questo proposito, bisogna precisare però anche i termini di quella che è stata chiamata la « poetica del muro »: meglio, chiarire quale sia la sostanza della superficie d'appoggio dei segni. Nella sua densità e fisicità, non è più né una pellicola spaziale metaforica, né lo schermo proiettivo di filigrana surrealista. È come uno spessore consistente ma fluttuante...

... è nata così per costringermi a tempi di esecuzione molto rapidi. Fino al '68, tratto i fondi con pomice, polvere di marmo, eccetera,

che asciugano con grande rapidità e non consentono astuzie e ripensamenti nel tracciare il segno. In questa velocità non decantata cerco l'autenticità, in una sorta di ponte tra Kline e il calligrafo orientale; inoltre, marco due livelli precisi, segno e colore.

Così la superficie si fa spessore complesso, di continue emergenze e depositi. Marca una temporalità interna al lavoro e una di lettura: è su queste che innesti il problema del narrare, quello che teorizzi nell'articolo del '63 in « Il Verri », « Le ragioni narrative della pittura »?

Tra le riflessioni scaturite in seno a « L'esperienza moderna », per me è importantissima quella sul comunicare. Mi rendo conto che la nuova cultura visiva — quella che esploderà con la pop — è fatta di tempi di lettura assai abbreviati, e mi chiedo come sia possibile produrre invece una comunicazione complessa. Adottando lo schema del fumetto, tento un incrocio tra lettura totale e sequenza di letture parziali, tra tempi rapidi e osservazioni lente, tra tempo fisico e tempo mentale di lettura, e via scorrendo. È chiaro che si tratta di argomenti extra-formali, che esulano anche dal codice pittorico: non a caso qui inizio sistemati-

camente la sperimentazione teatrale, che è un grosso laboratorio di comunicazione complessa, e che è centrale anche nell'esperienza editoriale di « Grammatica ».

Insomma, un tempo e uno spazio marcatamente connotativi, in cui anche il segno comincia a proliferare secondo meccanismi molto articolati...

È come se pretendesse un phylum genetico sempre più ricco. D'altronde, quadri come « Piccolo festival », del '67, o « Qualcosa di angolare », del '68, mostrano come senza soluzioni di continuità nascano per vocazione naturale anche le strutture geometriche complesse, che caratterizzano il mio lavoro dal '68 a oggi.

Qui però il problema si sposta sullo spazio come vuoto attivabile, attraverso queste articolazioni tridimensionali illusorie. La contiguità con il lavoro teatrale — penso a « Dies irae » — si fa ancor più stringente. Fa quasi pensare allo spazio degli avvenimenti di Escher.

Ma ancora, il protagonista è il segno: non più inciso (dal '68 comincio a lasciare i graffiti per la pittura), ma che scandisce porzioni marcate di colore. Queste forme, ancora, nascono

da uno sviluppo automatico, per proliferazione, a partire da una figura data. Parto da un nucleo, ed è quello che determina lo svolgersi complessivo dell'immagine. In fondo, il metodo è il medesimo.

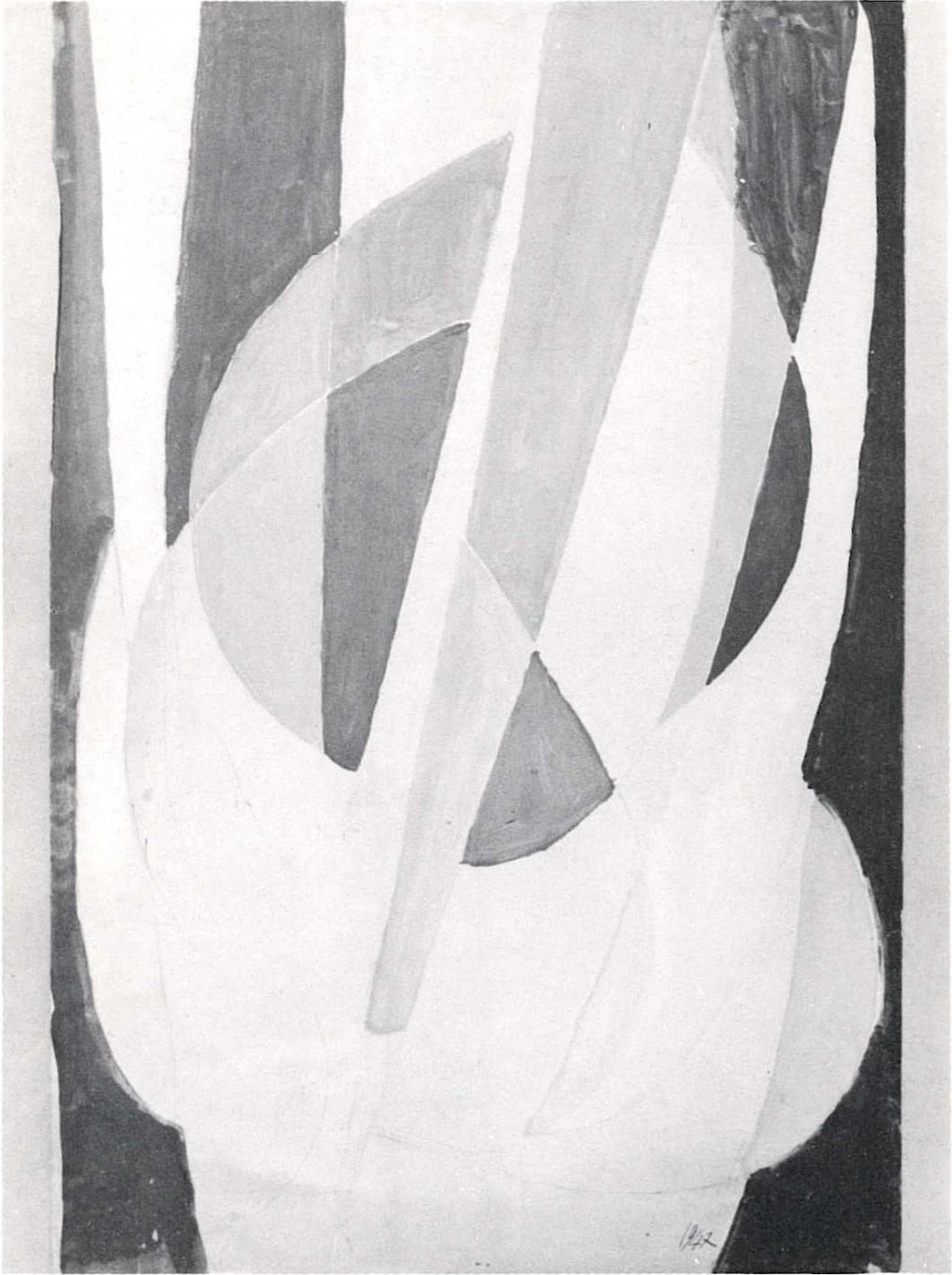
Però, mi pare, il colore assume una valenza diversa. Si dà per stesure forti, fredde, che solo nelle ultime opere prendono a vibrare. È come se dichiarasse una sua sostanza simbolica, di potenziale marcato.

È simbolico, certo, ma nella scala dell'astratto, come massima ambiguità. Anche questa è una matrice kleiana che ritorna...

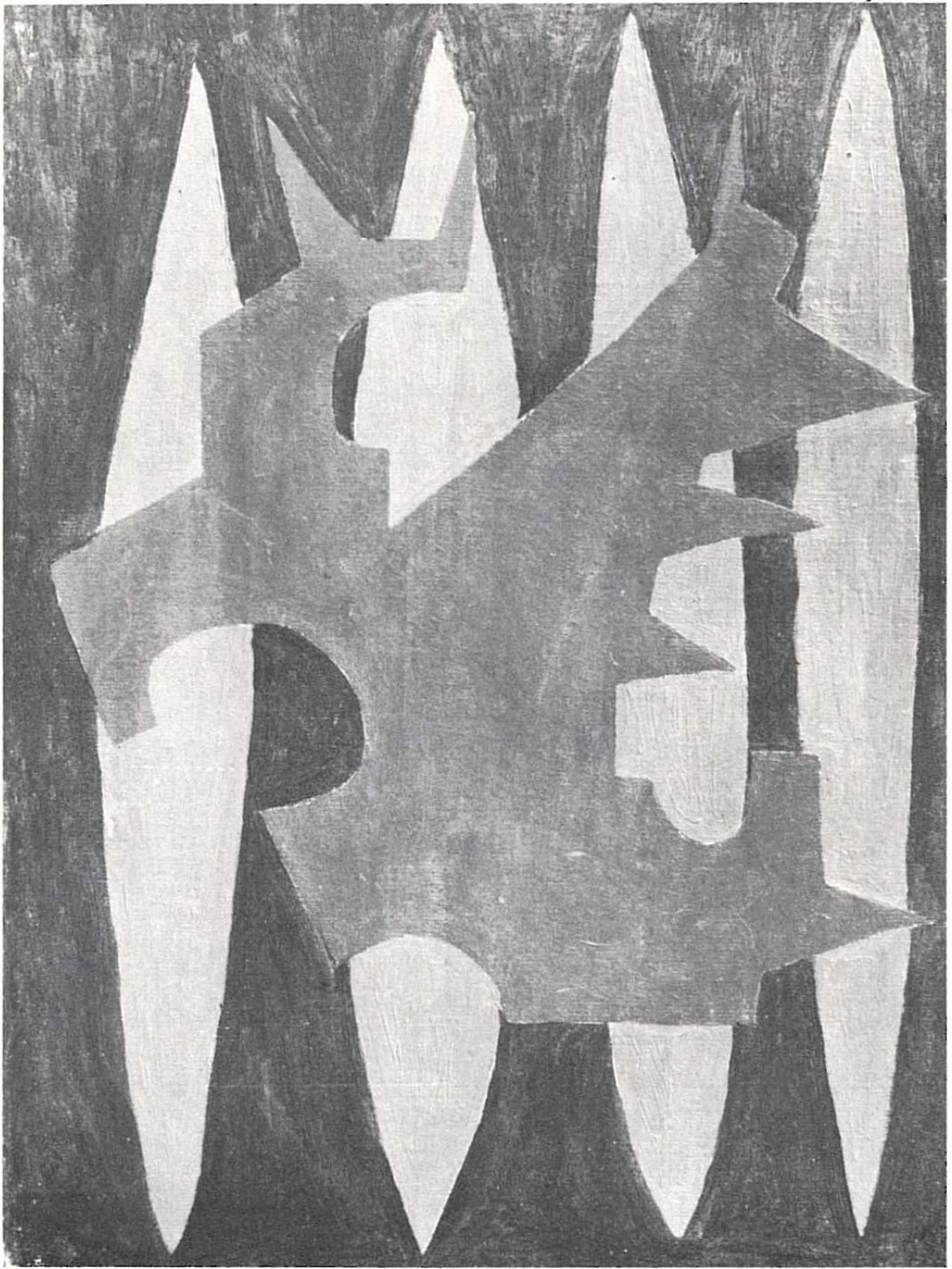
Roma, 1° ottobre 1984

TAVOLE

Le foto delle opere sono di Vincenzo Pirozzi, Roma



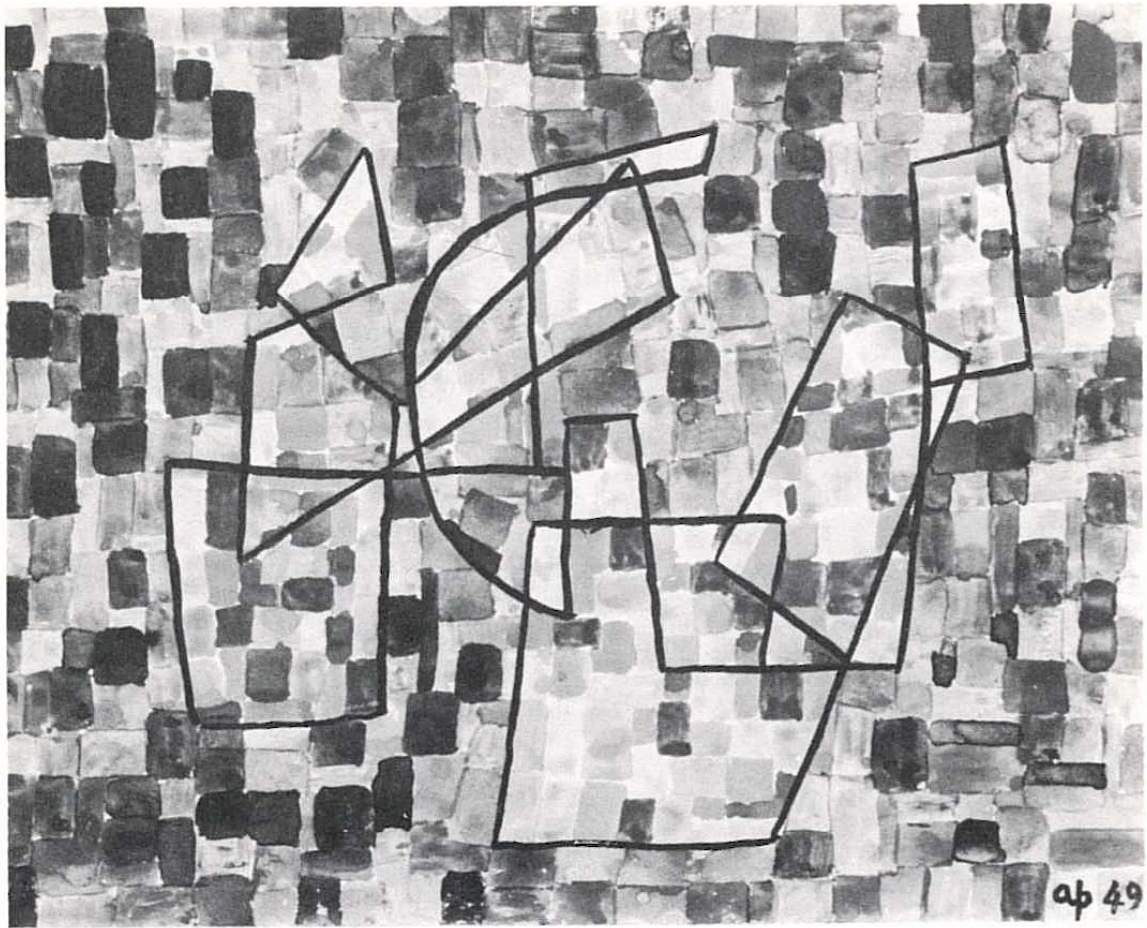
Tempera, 1947, cm 62×40



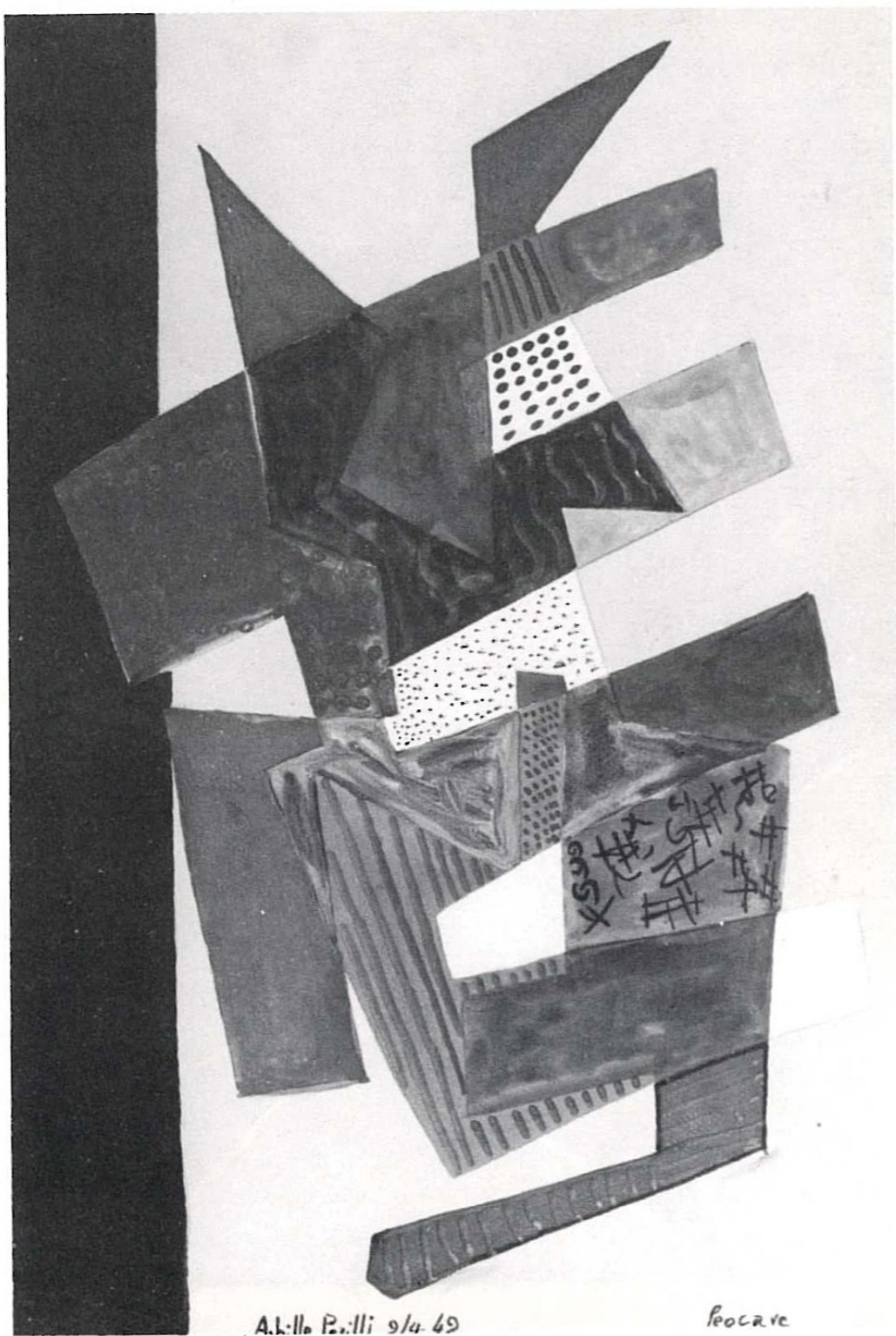
Forme laiche, olio su tela, 1948, cm 40 × 30



Omaggio alla biologia, olio su tela, 1948, cm 73×53,5



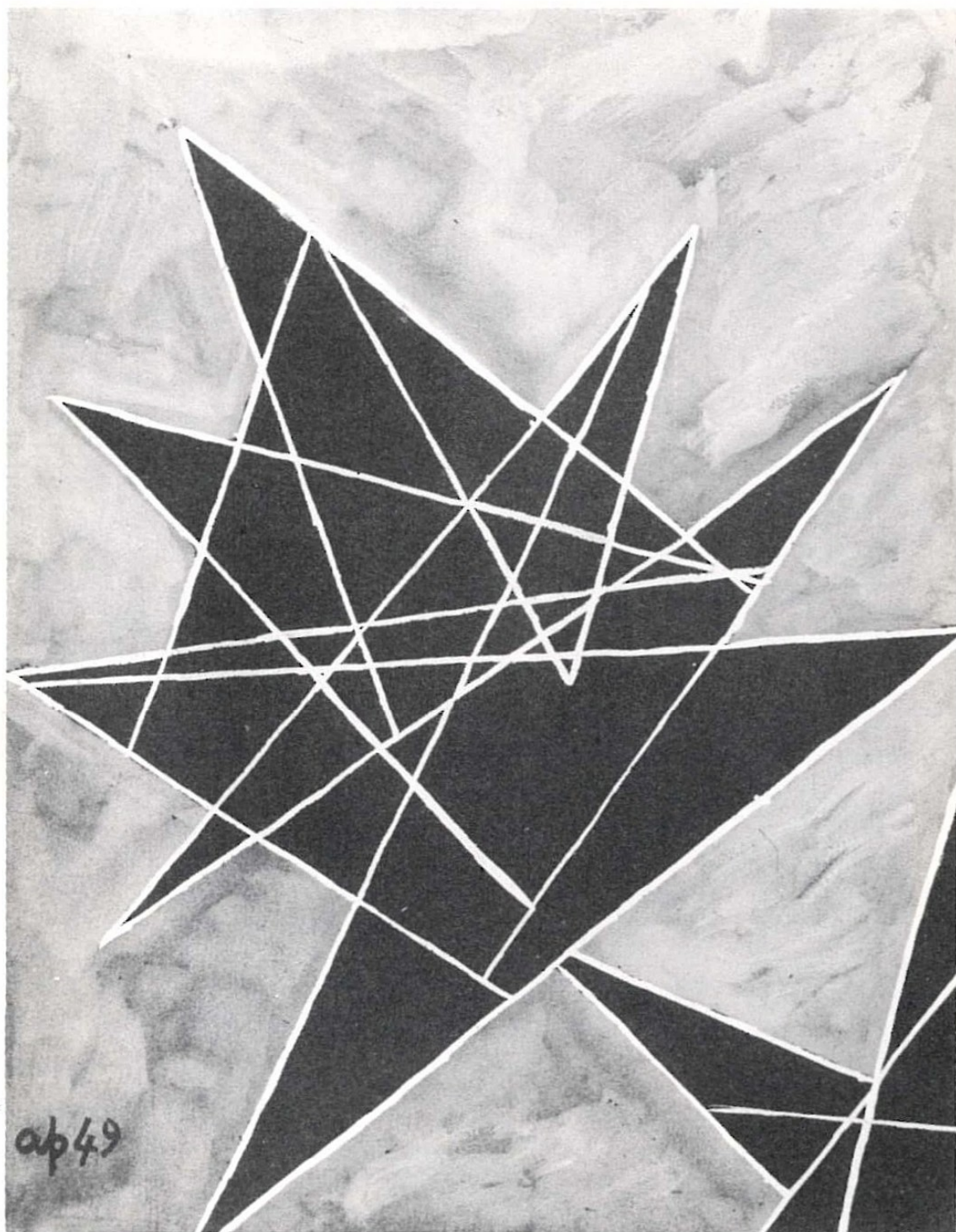
Acquarello, 1949, cm 22×28,5



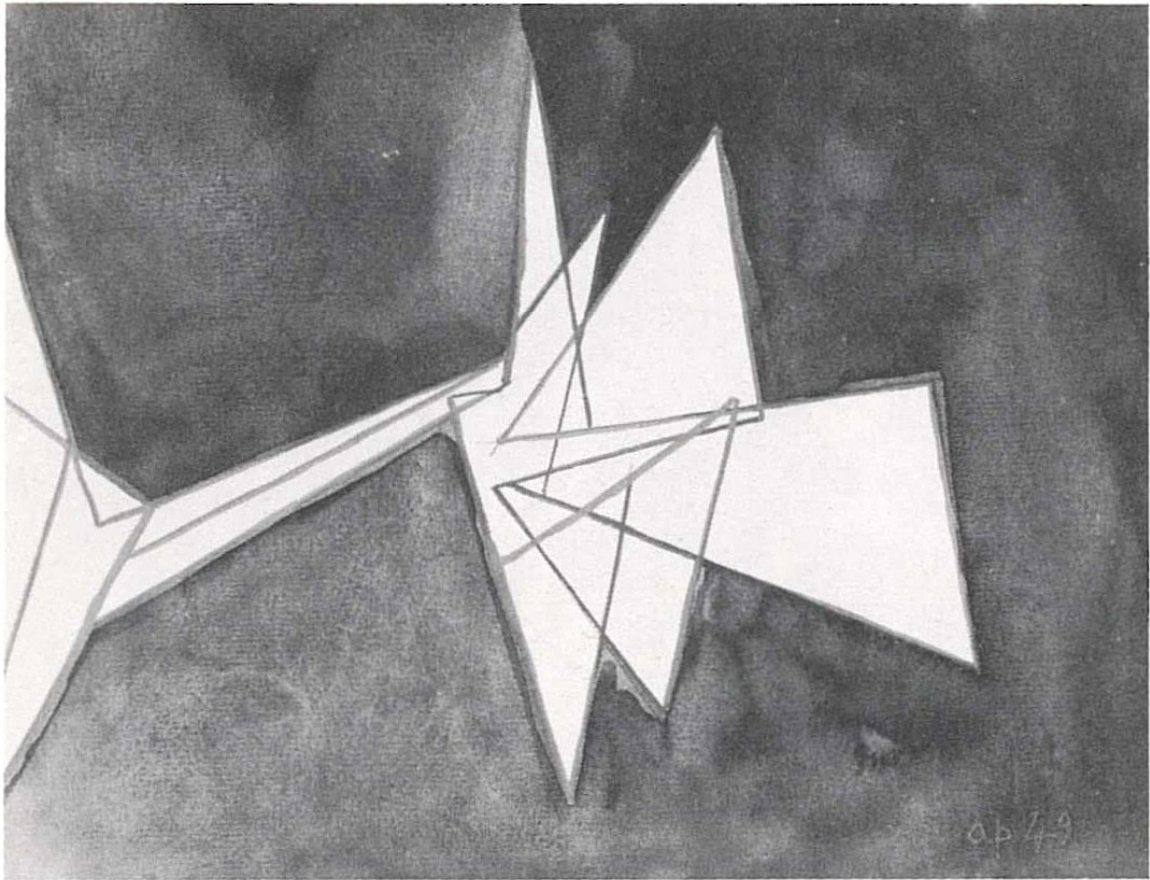
A. Lillo P.lli 9/4 49

Leocave

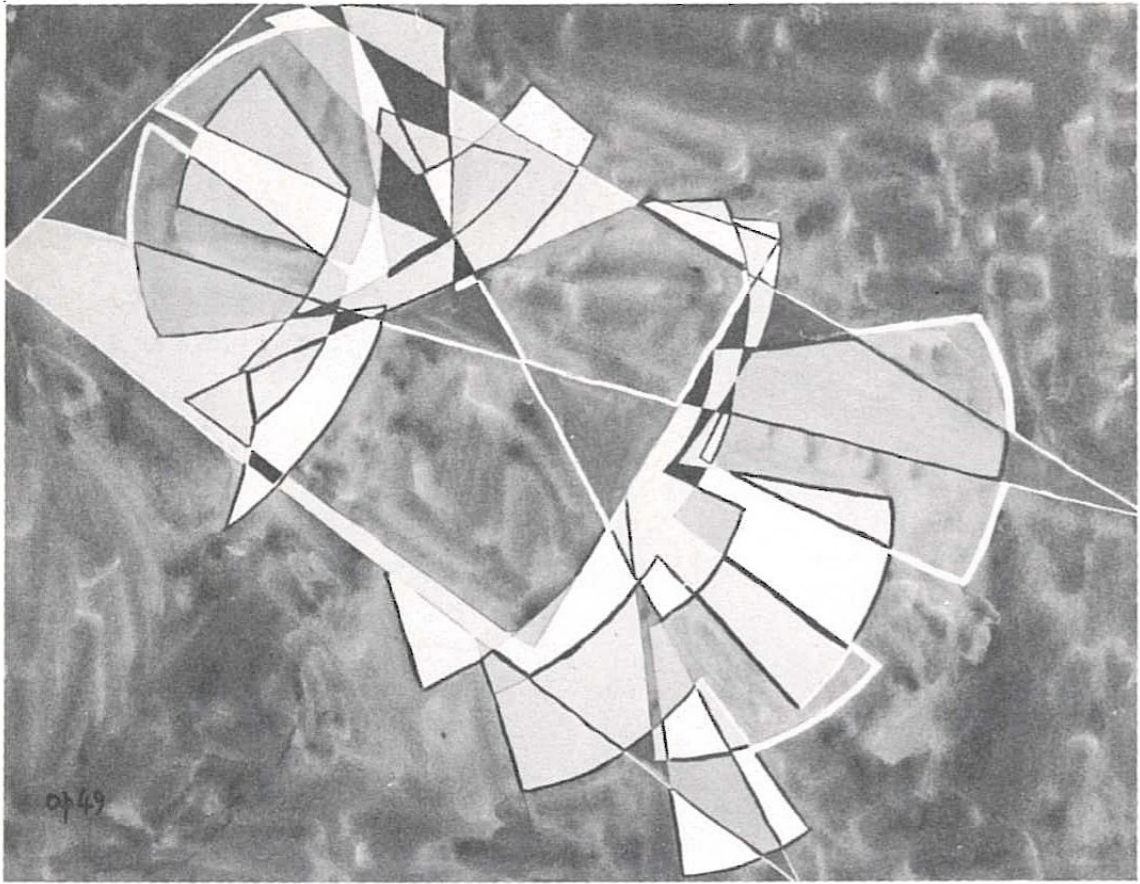
Leocave, tempera, 1949, cm 50x32



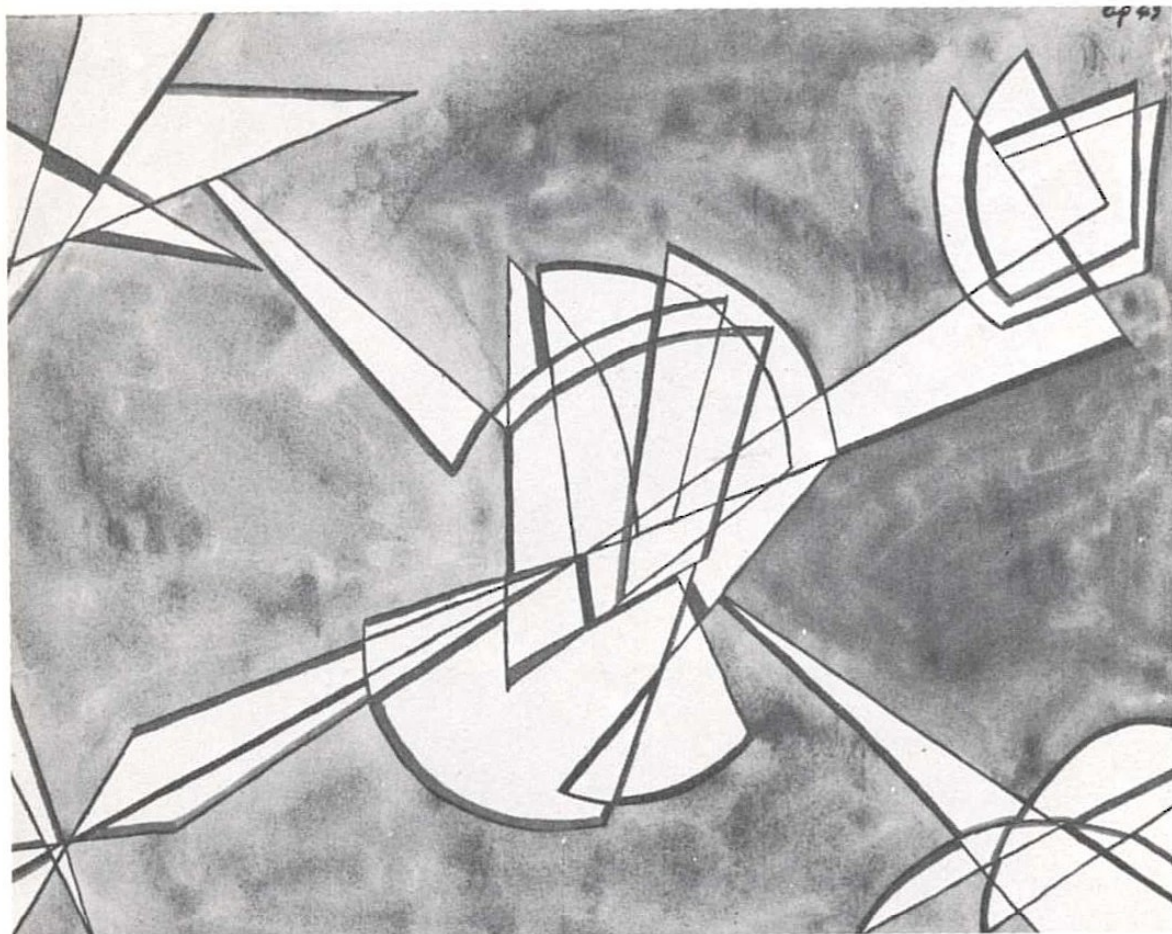
Tempera, 1949, cm 31,5 × 24



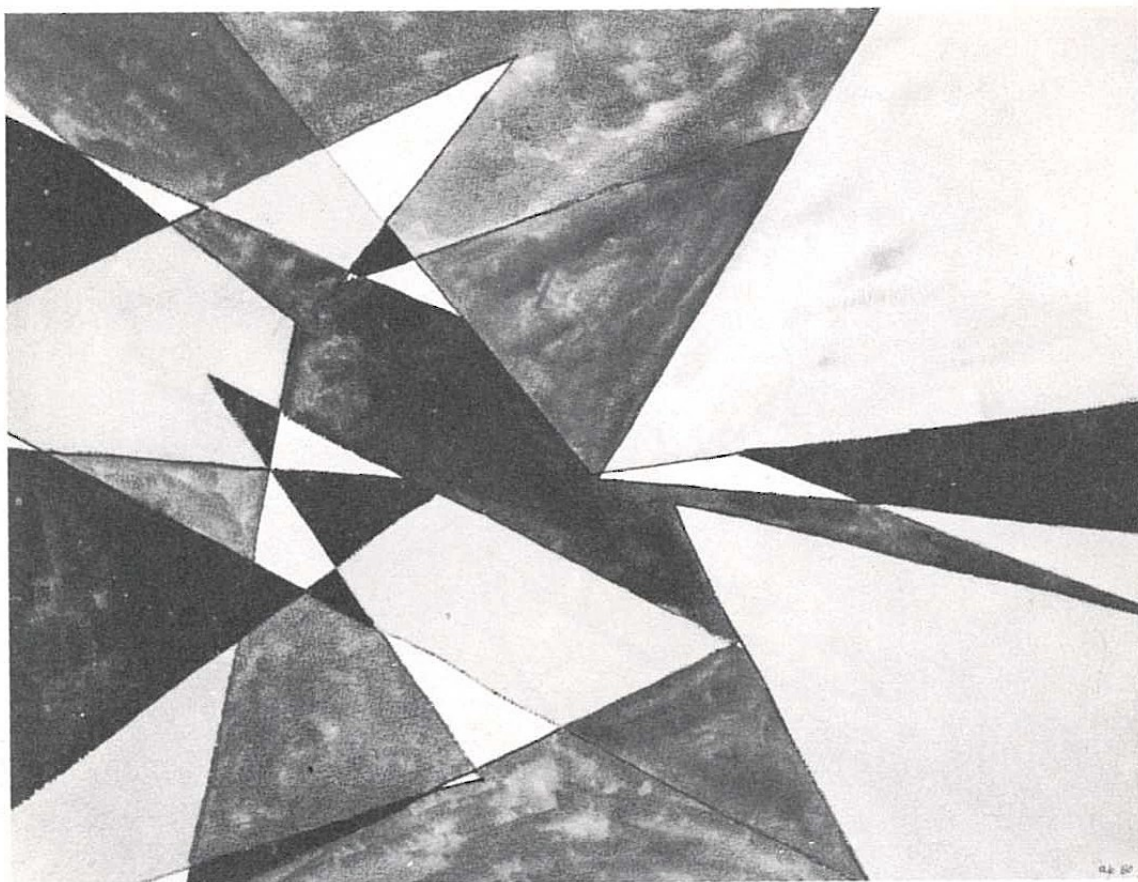
Tempera, 1949, cm 24×31



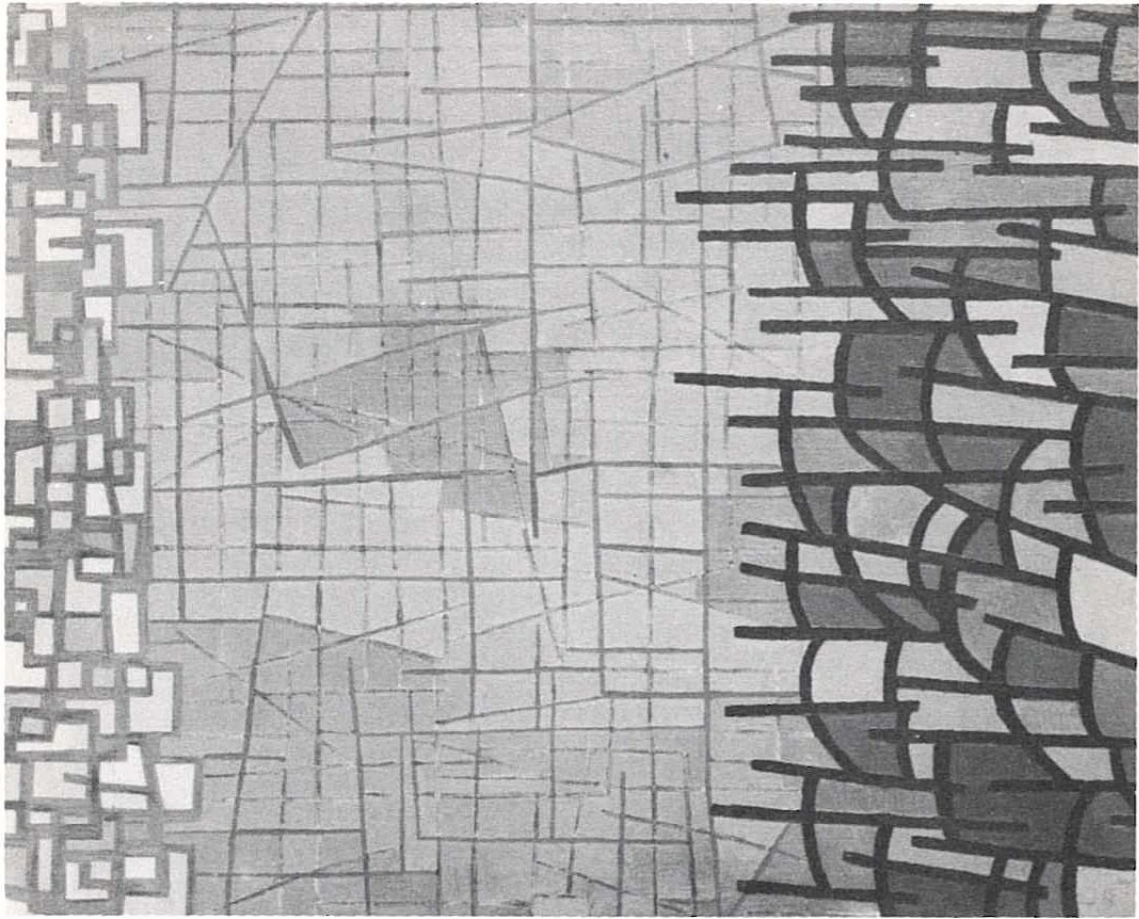
Tempera, 1949, cm 48,5×62,5



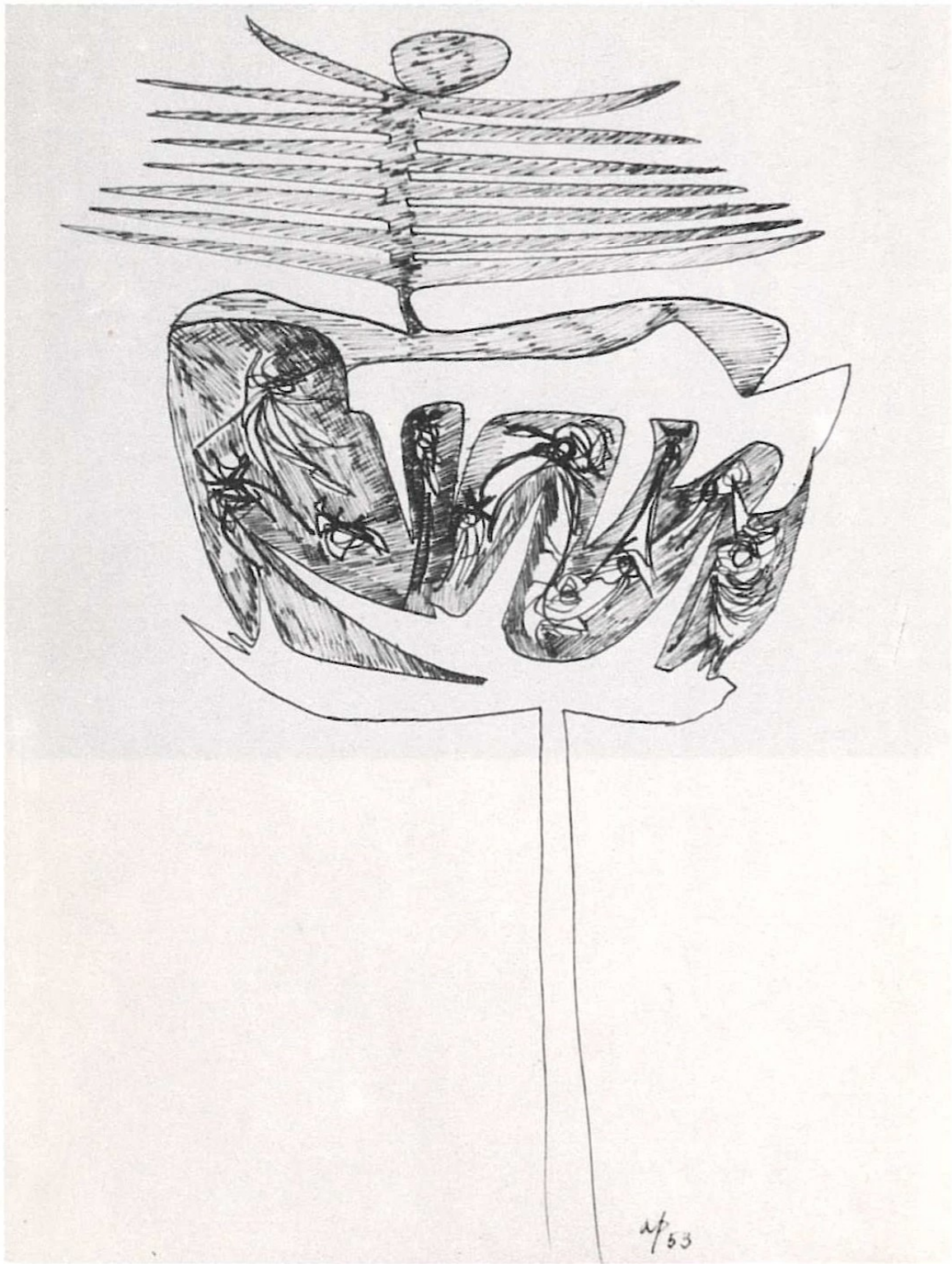
Tempera, 1949, cm 48×62,5



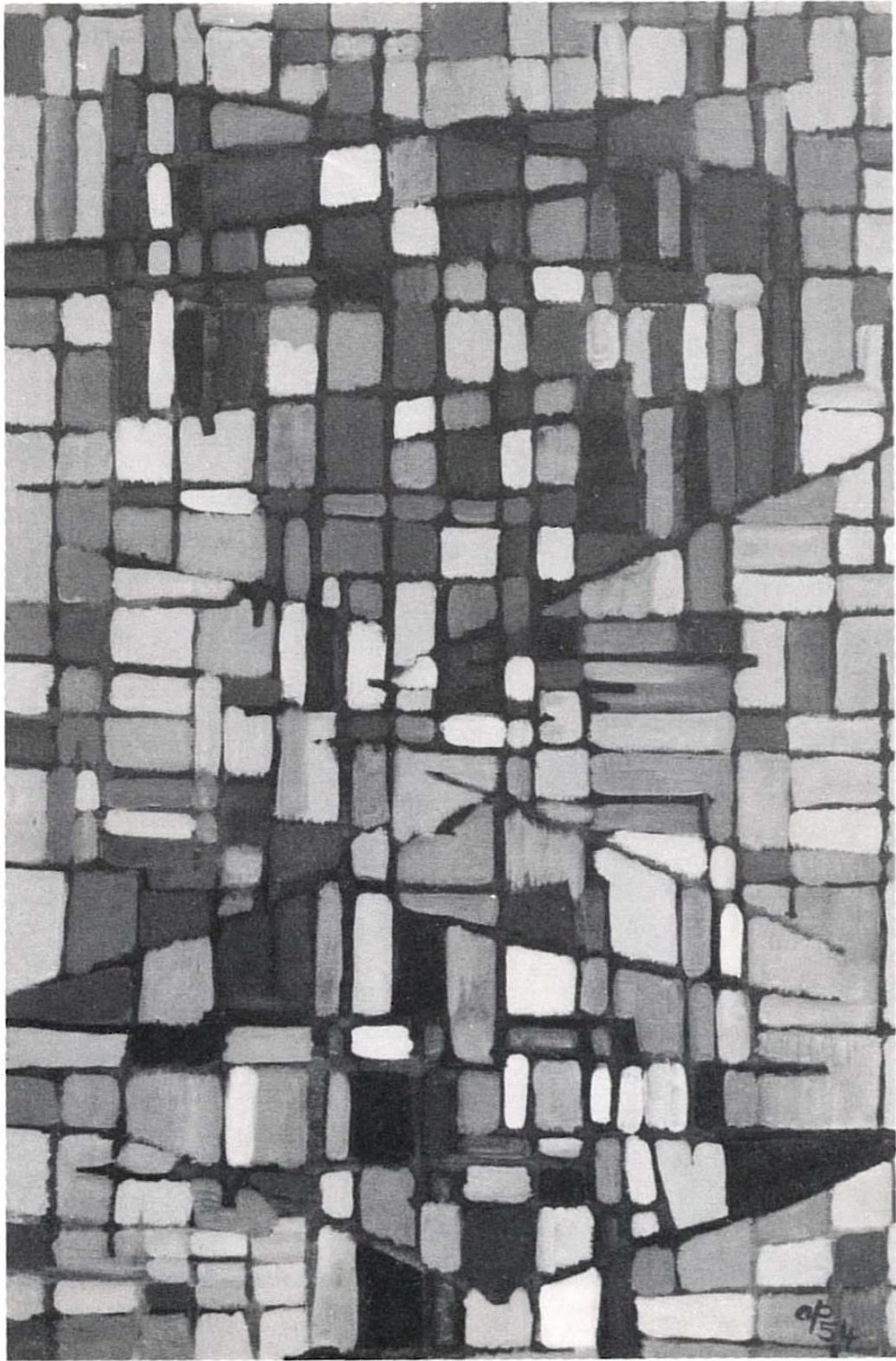
Tempera, 1950, cm 49,5 × 64



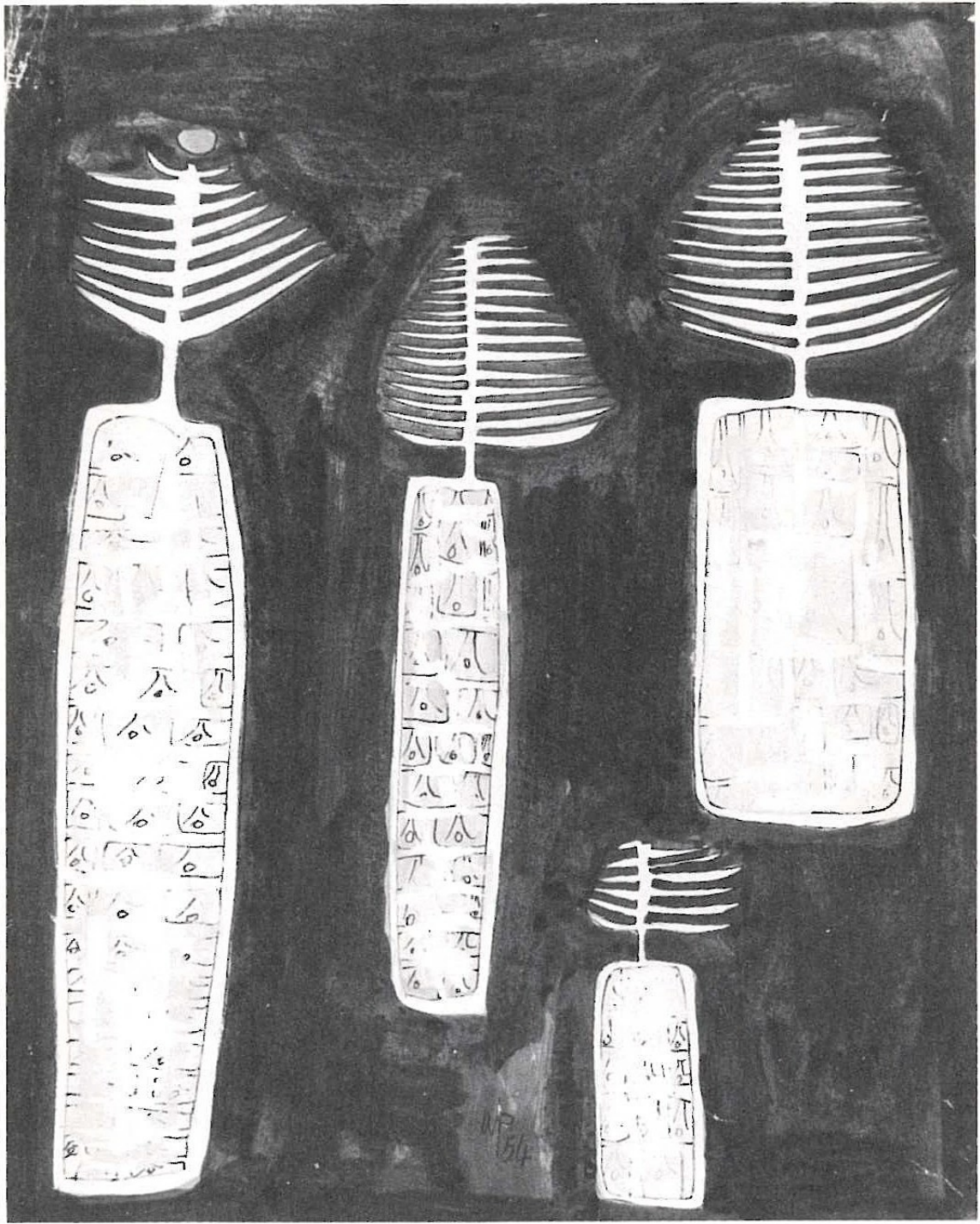
E dietro infiniti spazi, olio su tela, 1951, cm 73×92



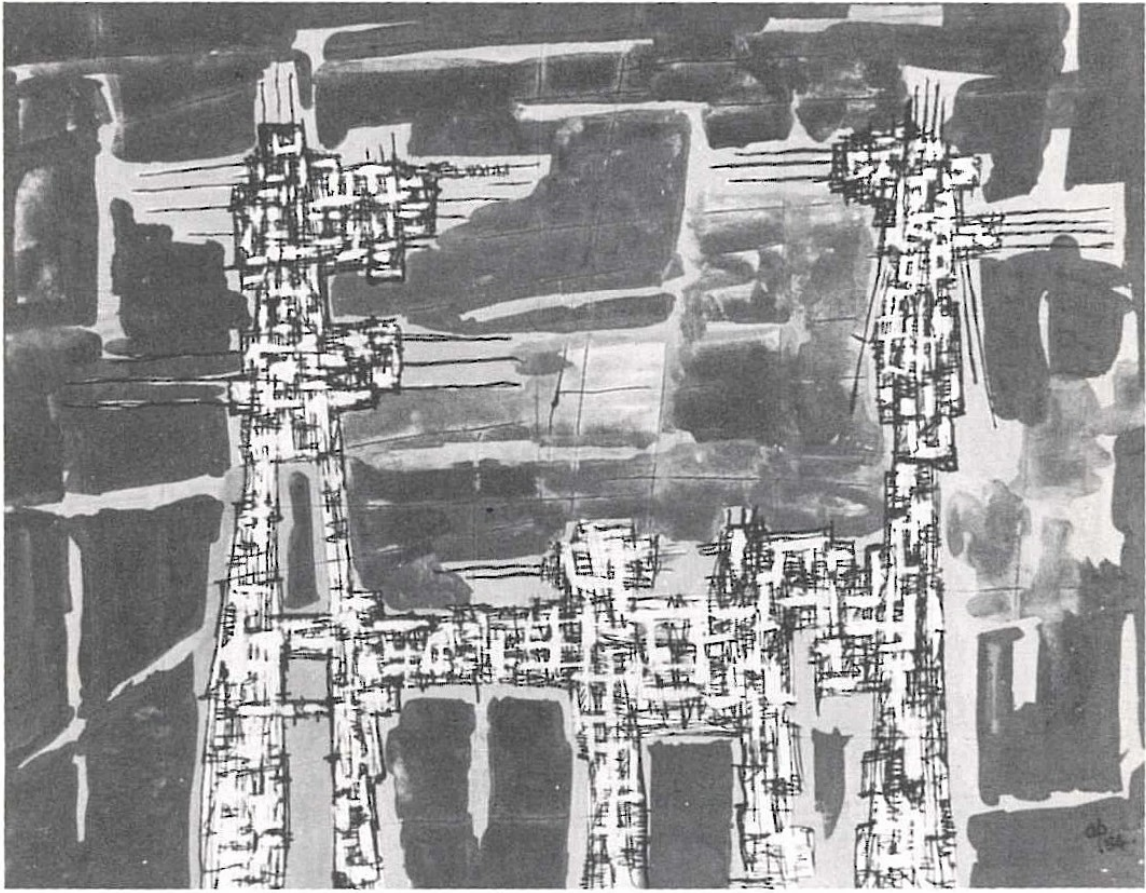
Inchiostro, 1953, cm 28,5×22,5



Marat, olio su tela, 1954, cm 70×45



Inchiostro e tempera, 1954, cm 28,5 × 22,5



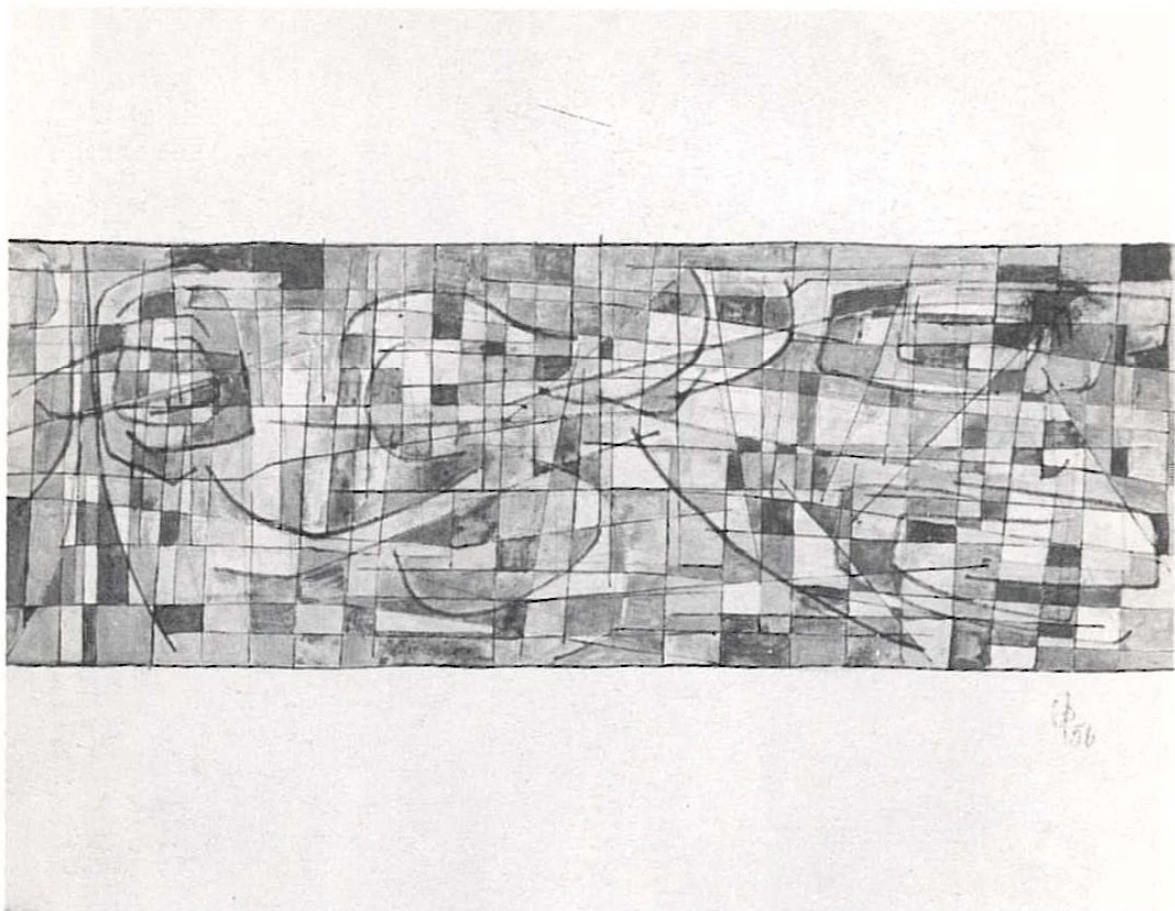
Inchiostro e tempera, 1954, cm 26,2 × 34,5



Bbaba pour chef, olio su tela, 1955, cm 80×100



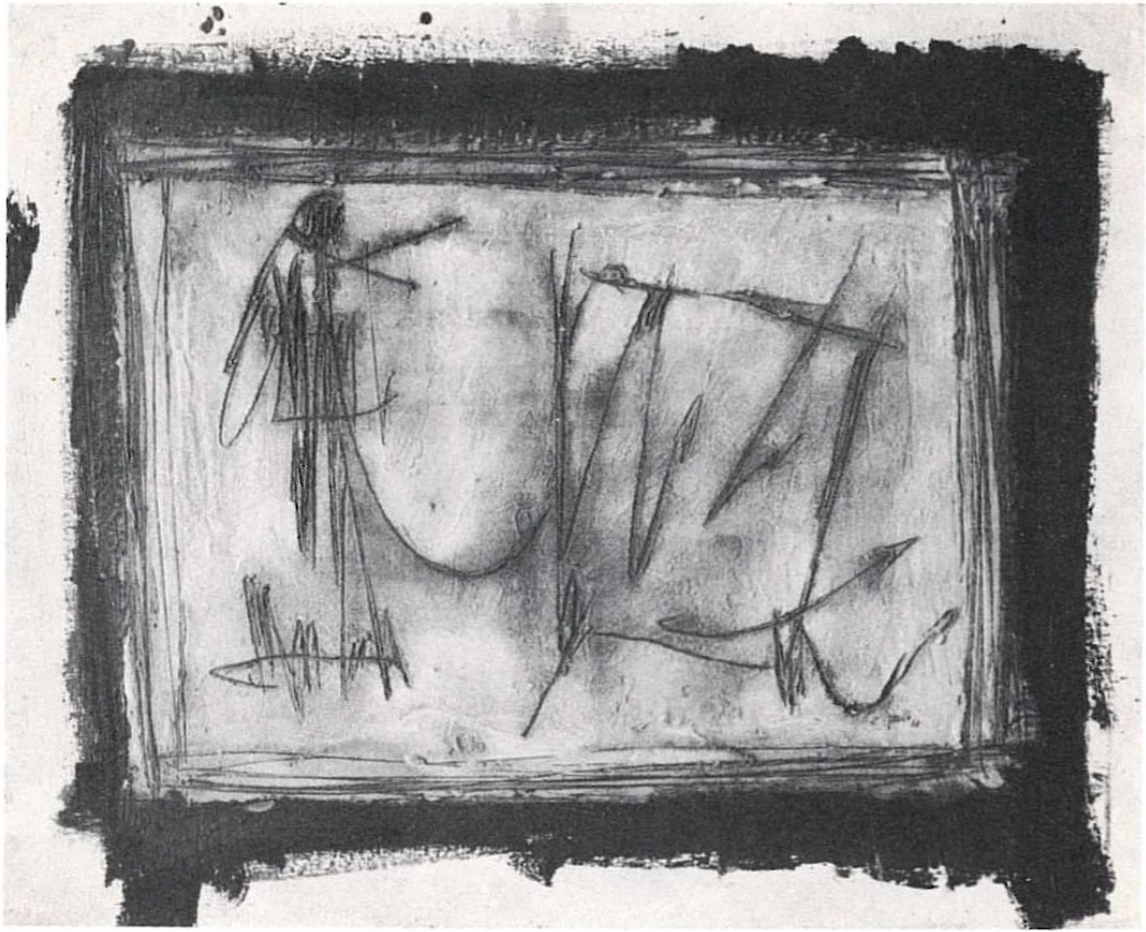
Il povero soldato, olio su tela, 1955, cm 70×45



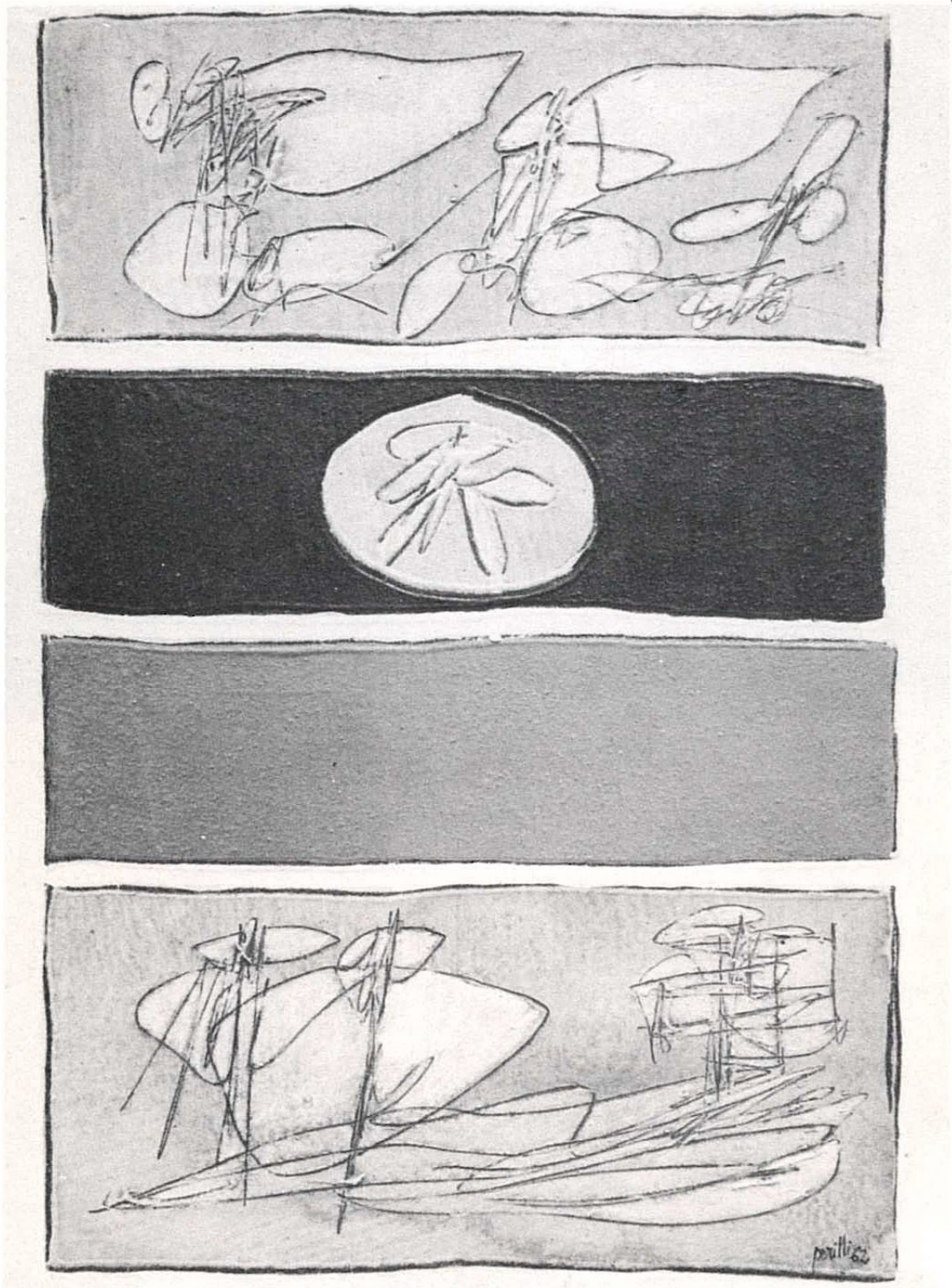
Inchiostro e tempera, 1956, cm 8,5×24,5



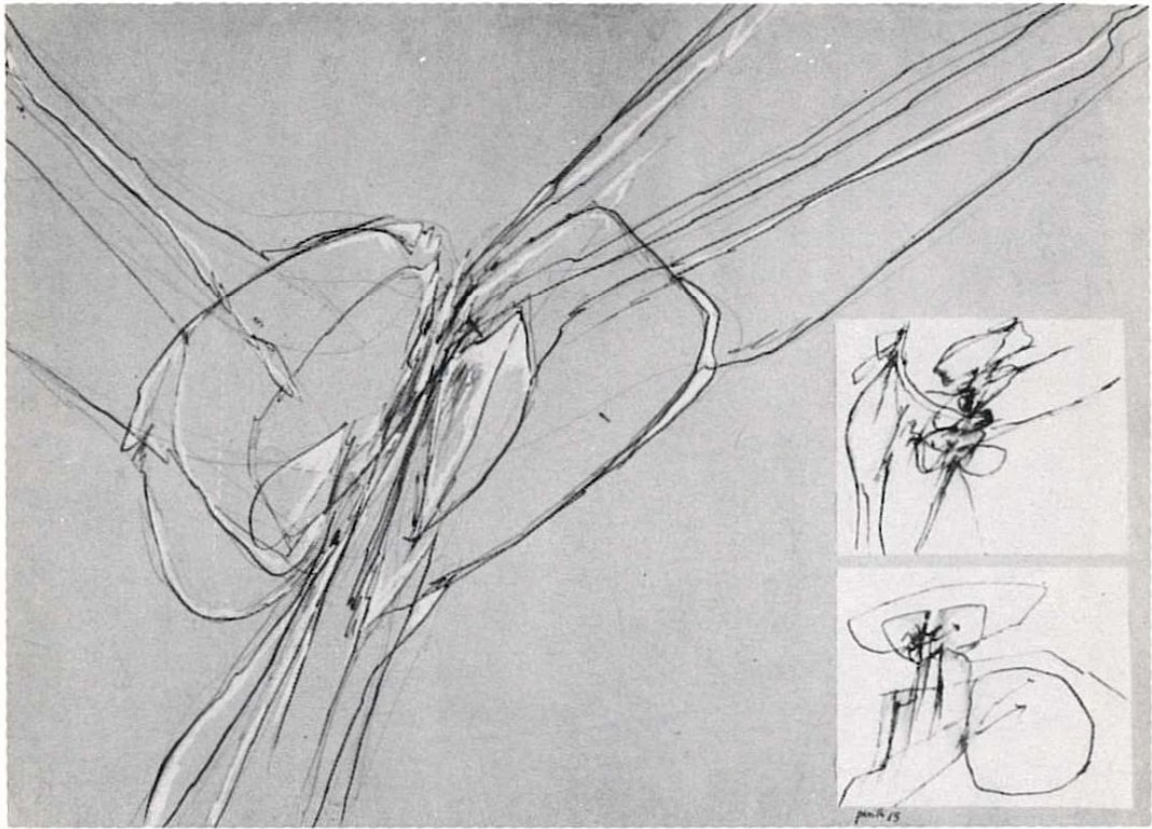
Tempera, 1957, cm 57,5×78,5



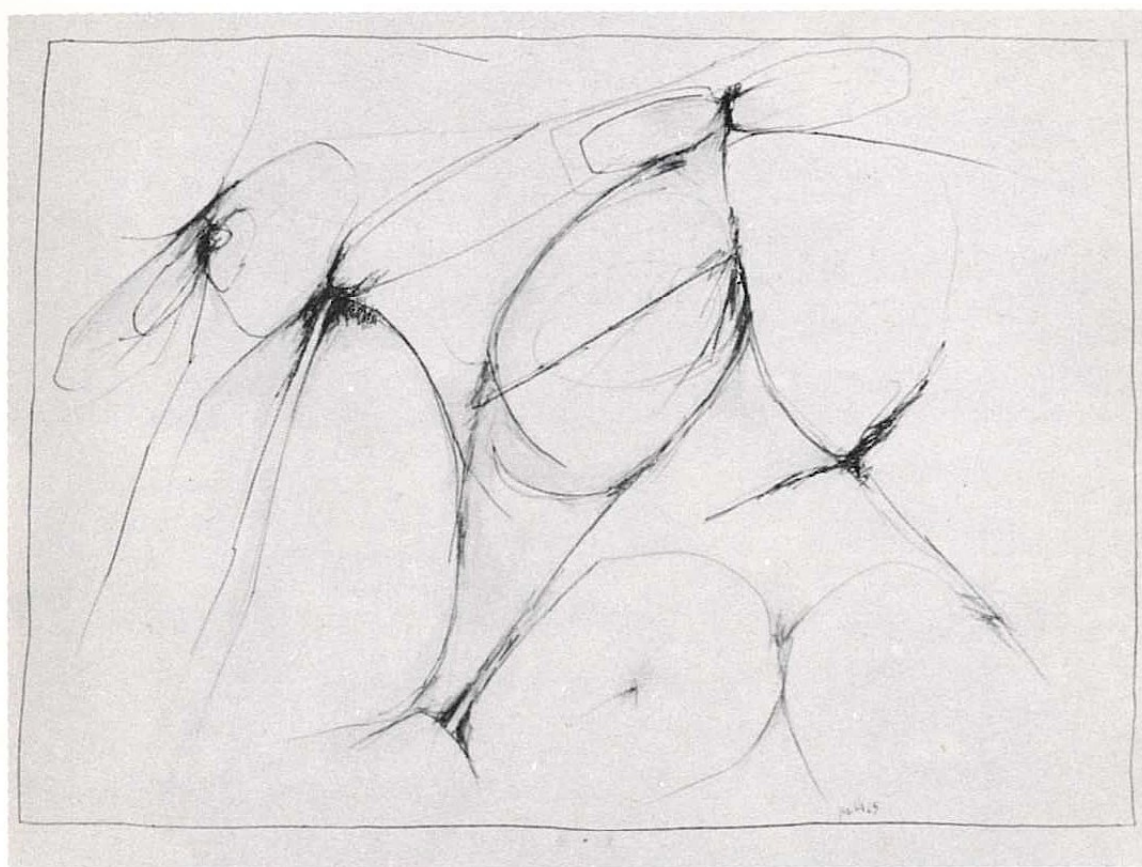
La prova del vuoto, tecnica mista, 1960, cm 65×81



Flux, tecnica mista, 1962, cm 50x35



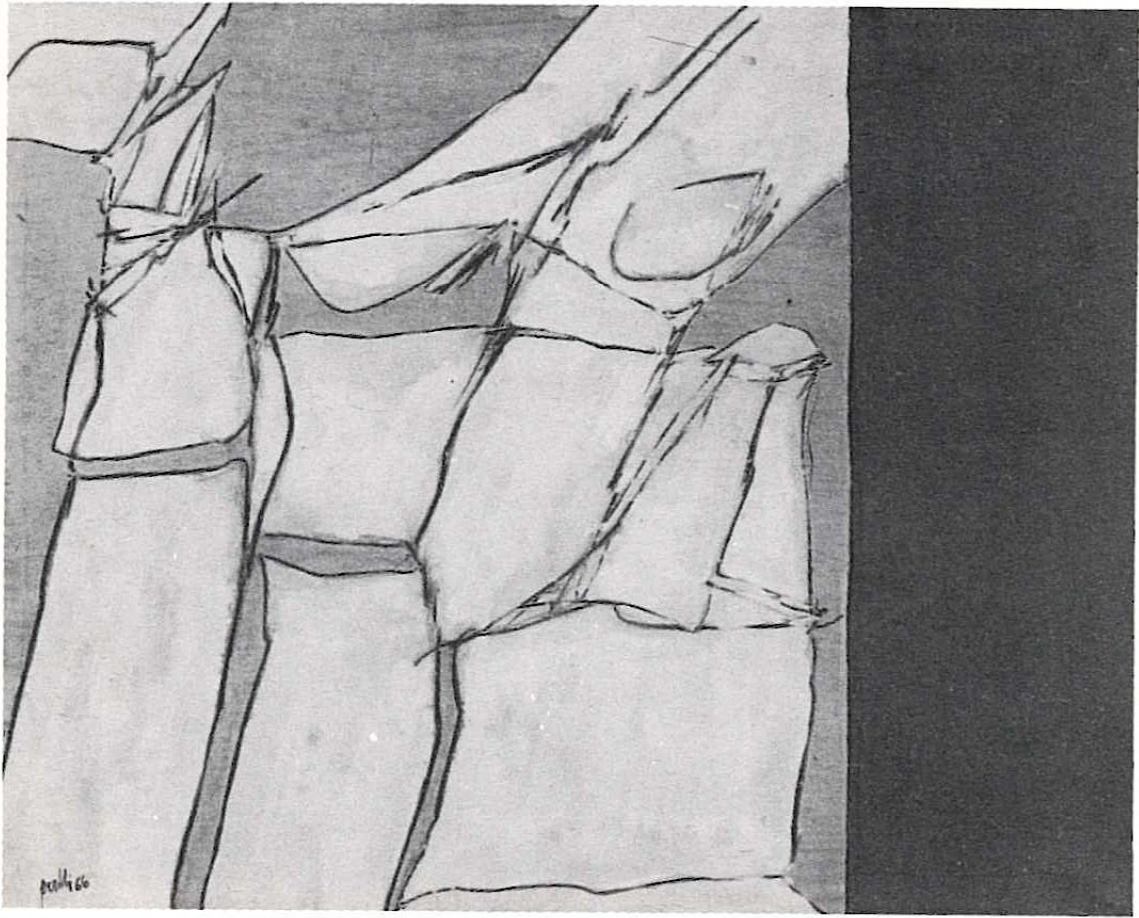
Collage, inchiostro e tempera, 1965, cm 47,5×67,5



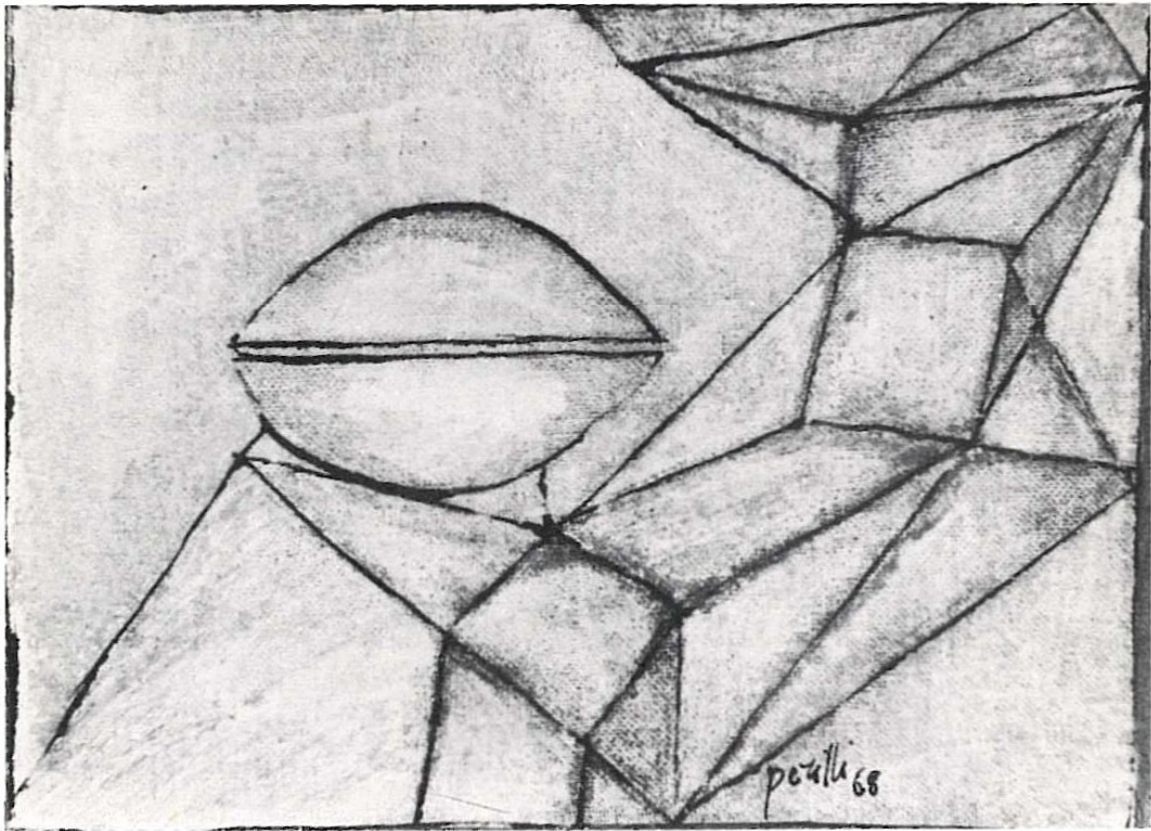
Inchiostro e pastello, 1965, cm 58×78,5



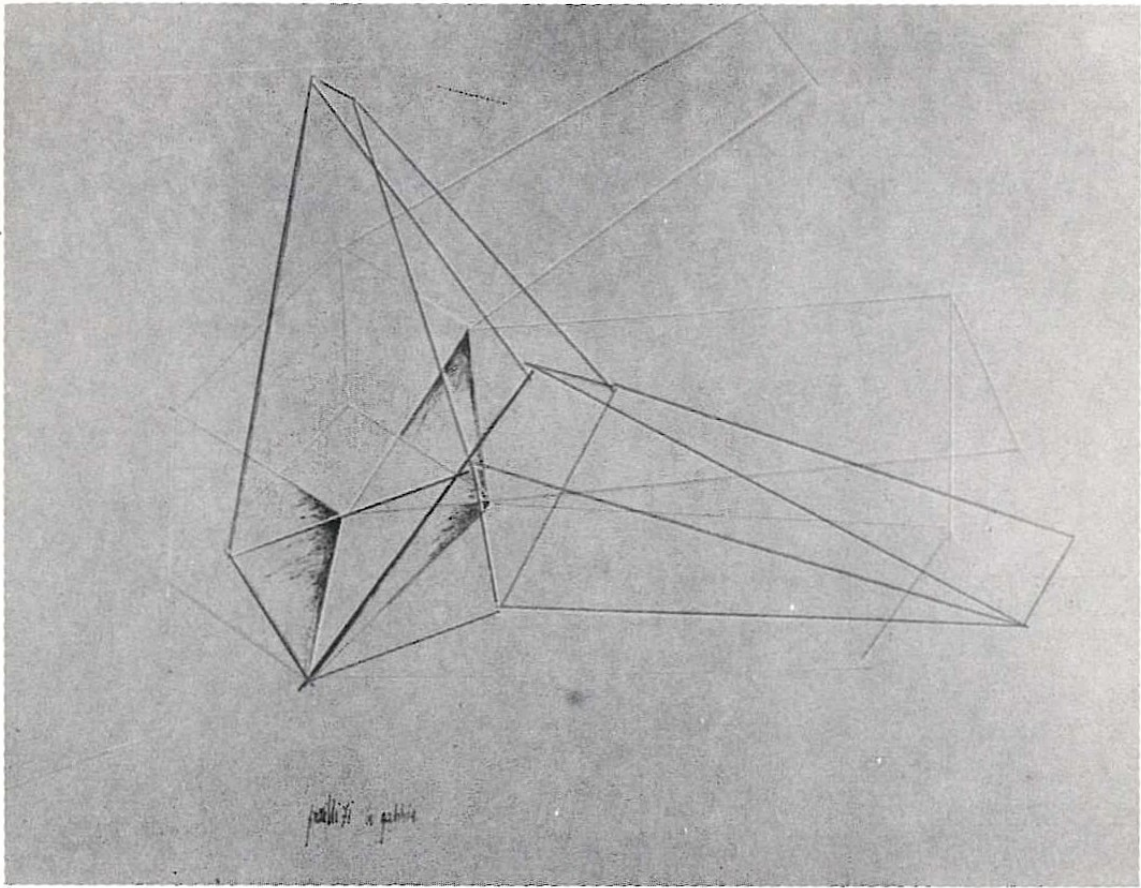
*Particolare di un lungo affare, tempera, inchiostro e pastello,
1966, cm 18 x 50*



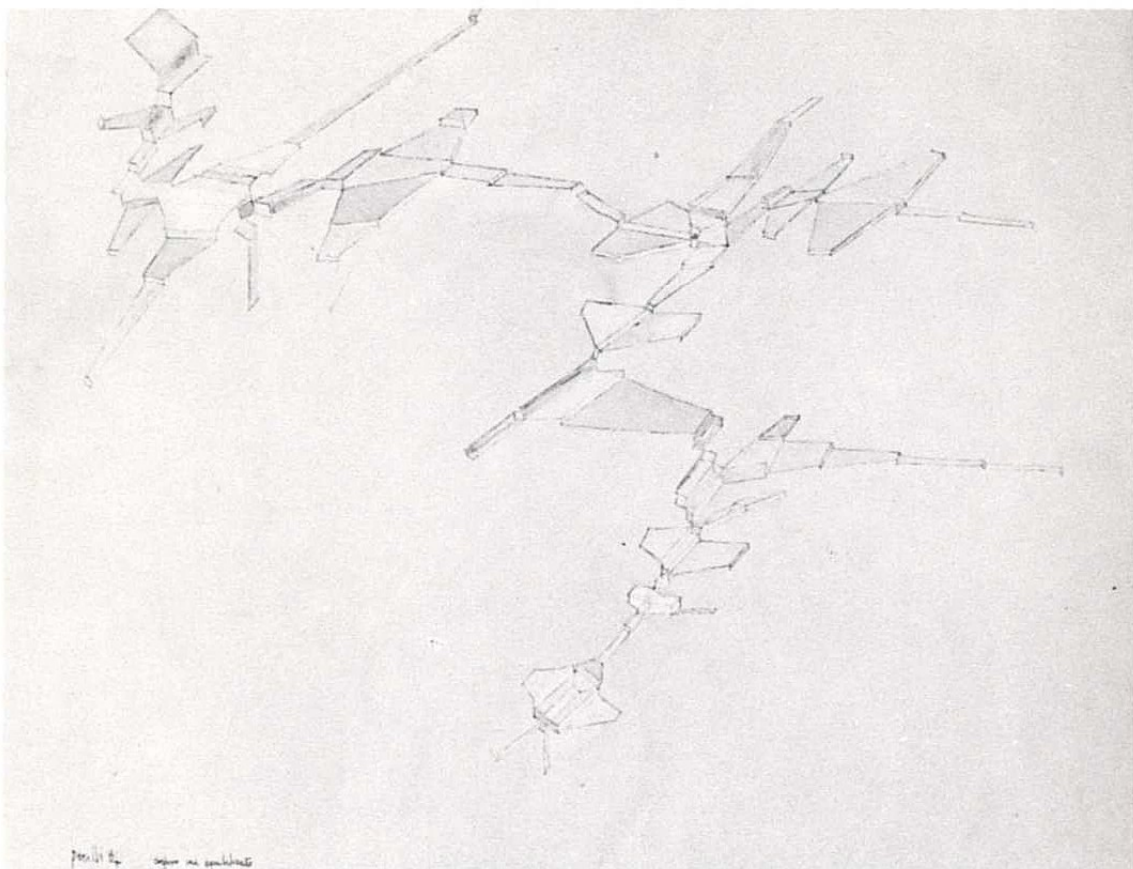
La parete di ghiaccio, tecnica mista, 1966, cm 35x55



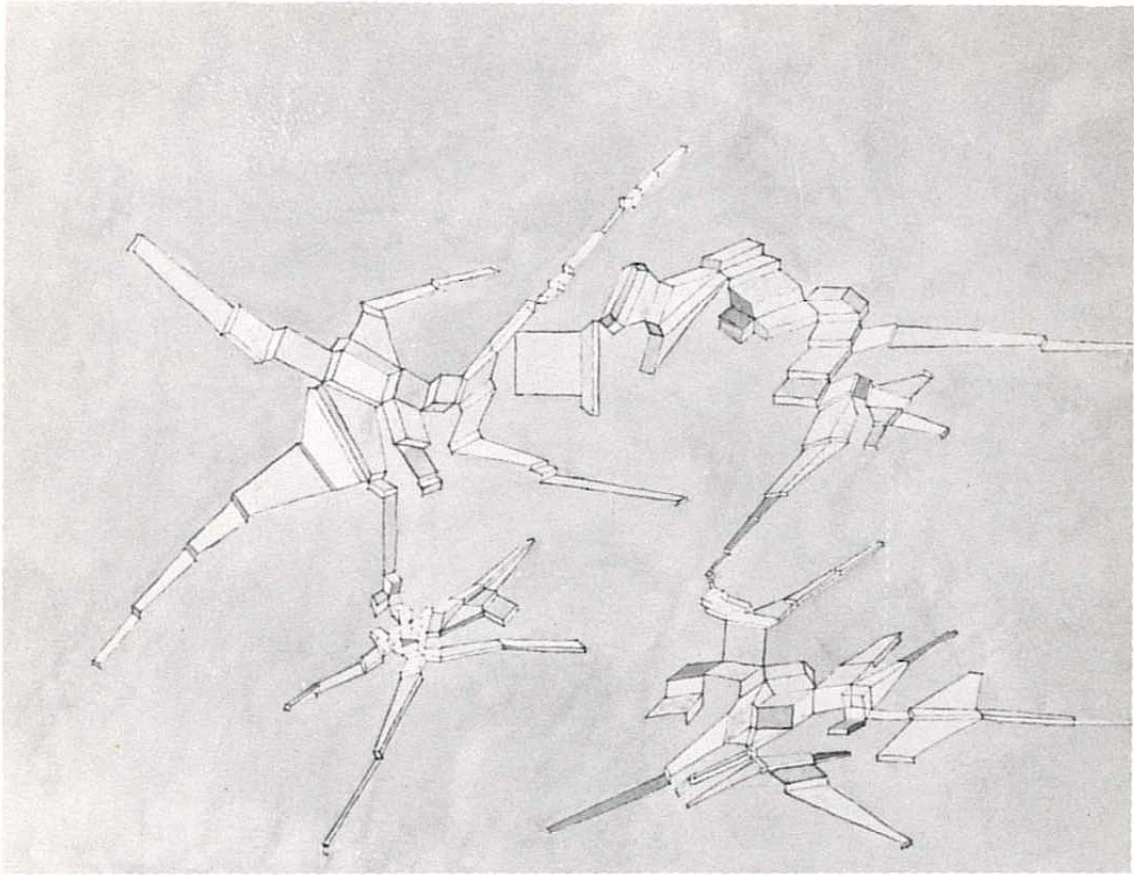
Qualcosa di angolare, tecnica mista, 1968, cm 15x20



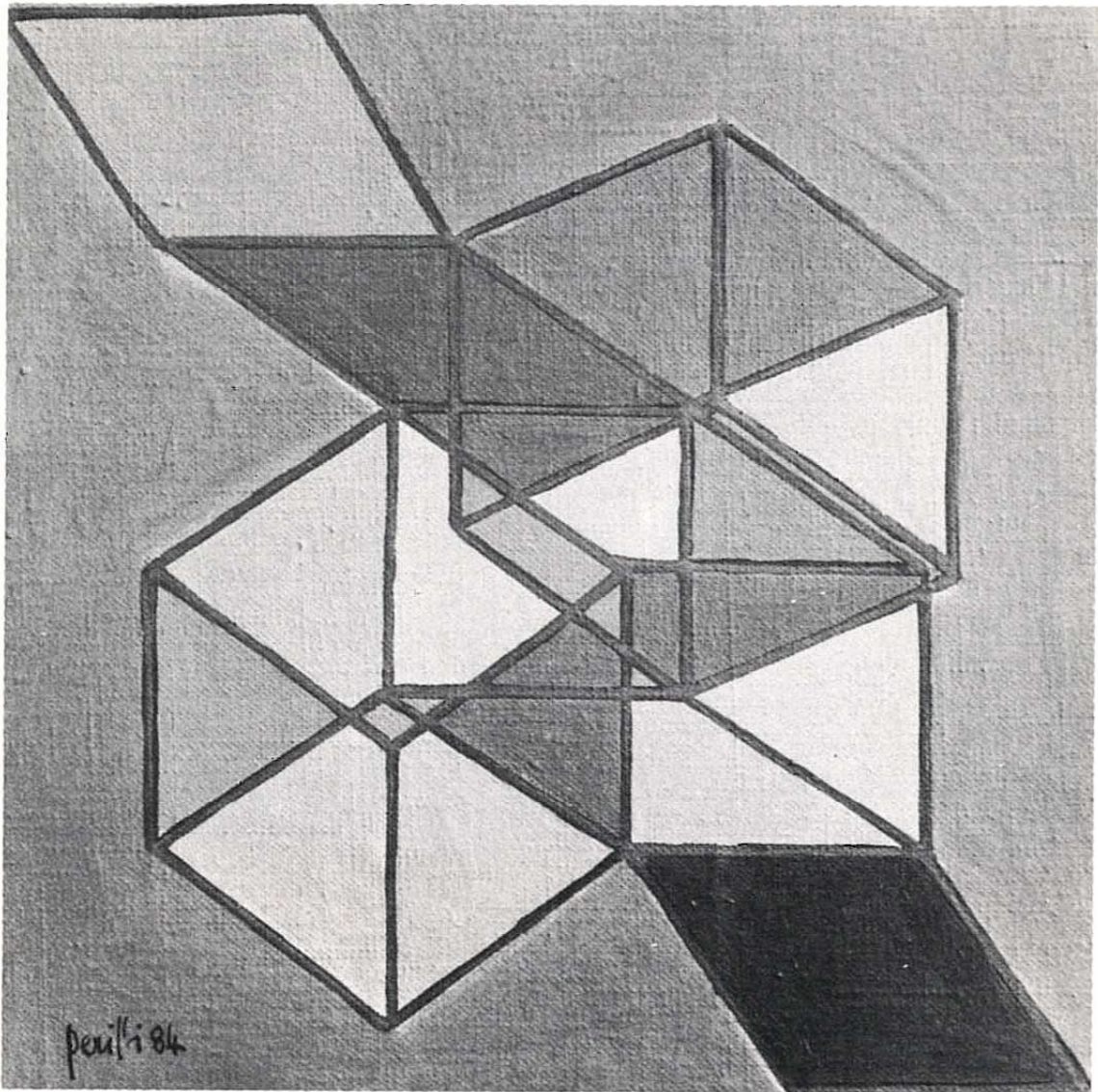
Pastello e inchiostro, 1971, cm 49×67



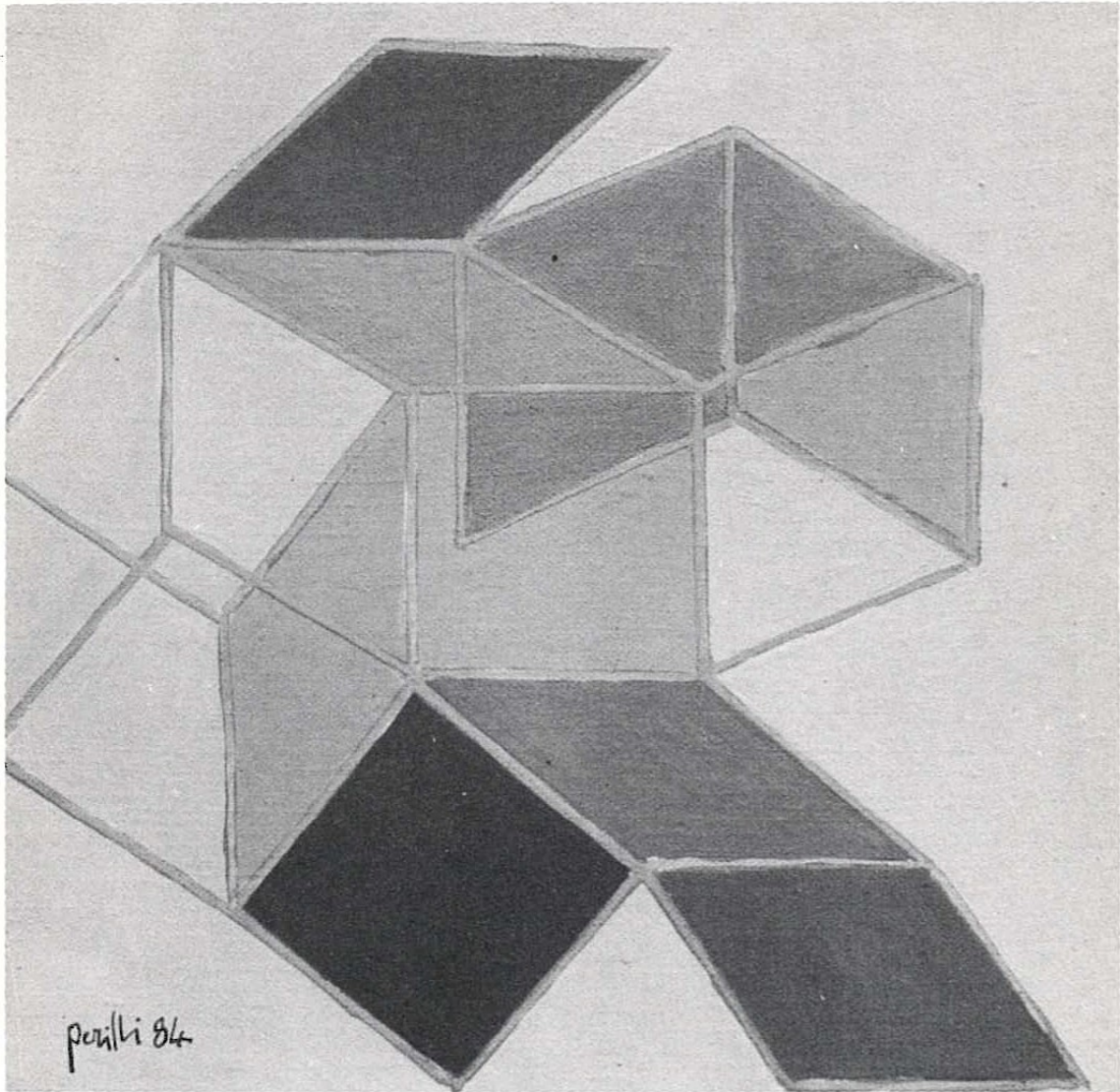
Sospeso ma equilibrato, acquarello, 1984, cm 50×66



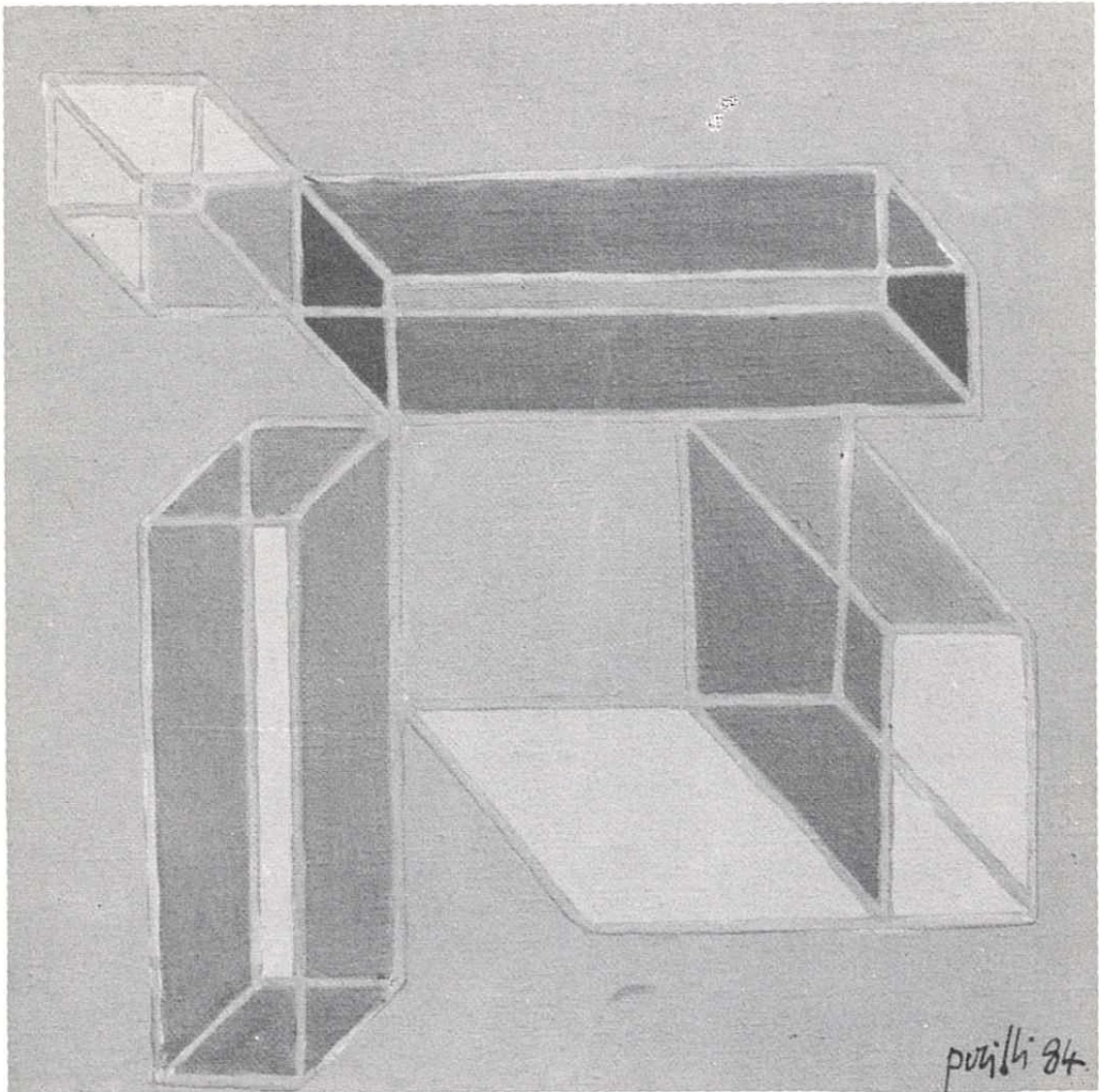
Con momenti di vuoto, acquarello, 1984, cm 50×66



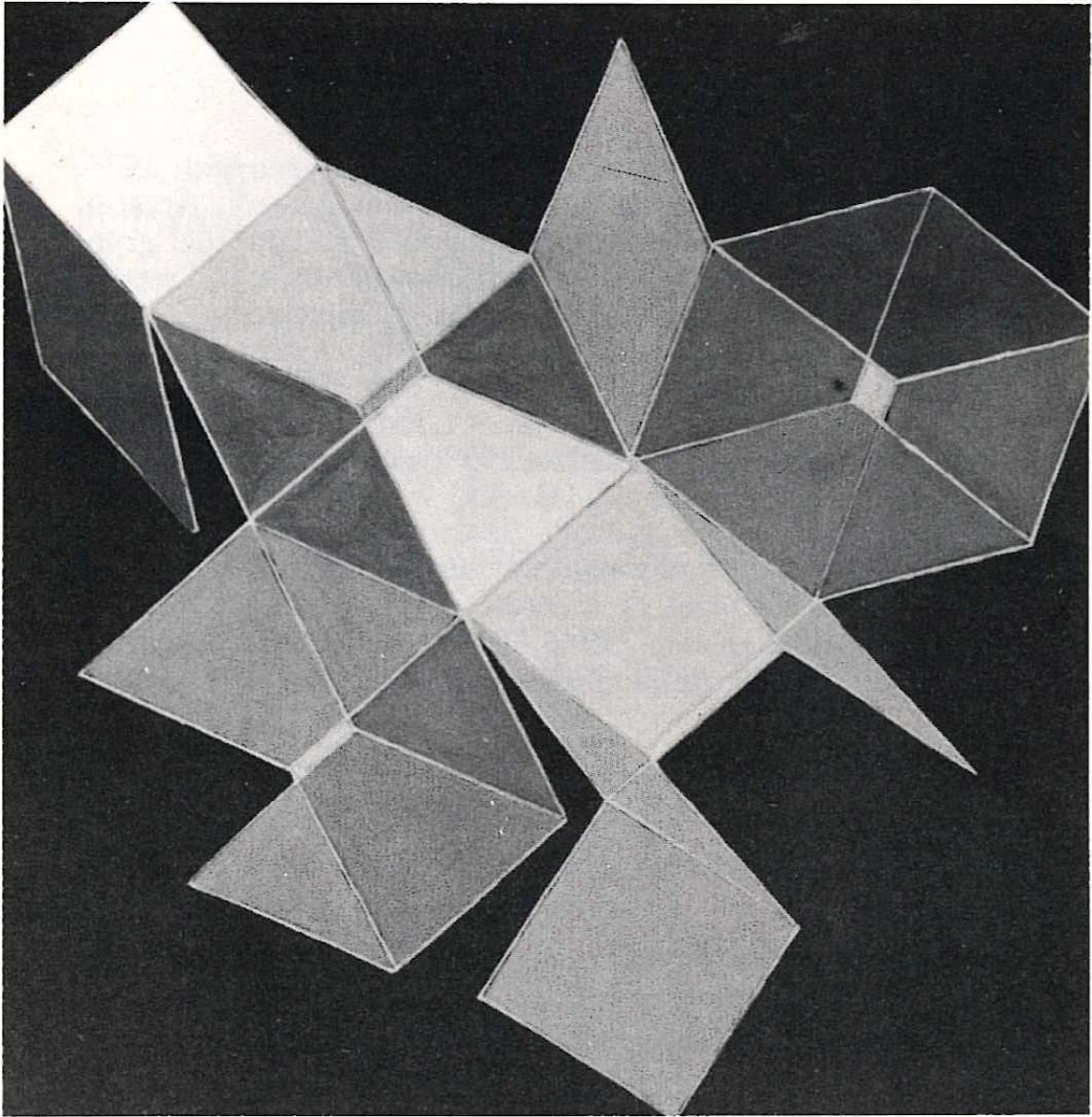
Humus, tecnica mista, 1984, cm 20x20



Umber, tecnica mista, 1984, cm 20x20



Dark, tecnica mista, 1984, cm 20×20



Elegia anonima, tecnica mista, 1984, cm 50×50

NOTIZIA

ACHILLE PERILLI è nato a Roma il 28 gennaio 1927. Tra il 1947 e il 1952 ha fatto parte, con Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Sanfilippo e Turcato, del gruppo « Forma I »; ha realizzato, con Ettore Sottsass J., l'esposizione « Arte Astratta Italiana » alla « Galleria di Roma », ha aderito al M.A.C. (Movimento Arte Concreta) e ha collaborato alla fondazione Origine. Nel 1957 ha fondato, con Gastone Novelli, la rivista « L'Esperienza Moderna » (5 numeri, aprile 1957 - marzo 1959, dedicati a Schwitters, Arp, Hausmann, Wols, A. Gorky) e nel 1964, con Giuliani, Manganelli e Novelli la rivista « Grammatica ». Ha tenuto mostre personali in tutto il mondo e ha partecipato alla Biennale di Venezia (1950, 1956, 1958), alla Quadriennale di Roma (1948, 1956, 1965), alla Triennale di Milano (1951, 1954, 1964).

SCRITTI DELL'ARTISTA

Spunti, Ariele, ottobre 1945.

Astrattisti a Milano, « Forma I », marzo 1947.

Manifesto di Forma I, ibidem.

Gli espressionisti del secolo, ibidem.

Sviluppo di una polemica, « Alfabeto », a III, 15-31 ottobre 1947, n. 19-20.

Sulla mostra di Cagli, « La fiera letteraria », 13 novembre 1947.

Del formalismo, « Art Club », a. III, gennaio 1948, n. 16, pp. 8-9.

Sono due spazi, in AA.VV., cat. mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, febbraio 1951.

Deux peintres futuristes: Balla e Boccioni, « Art d'aujourd'hui », a. 3, giugno 1952, n. 2, pag. II-1.

Ricordo di Soldati, « La fiera letteraria », 20 settembre 1953.

Ricordo di John Marin, « La fiera letteraria », 21 marzo 1954.

Enrico Prampolini, « La fiera letteraria », 13 giugno 1954.

Il vetro di Murano, « Lo spettatore italiano », a. VII, agosto 1954, n. 8, pp. 399-400.

Antologia Dada, « Civiltà delle macchine », a. II, settembre 1954, n. 5, pp. 19-21.

La X^a triennale di Milano, « Lo spettatore italiano » a. VIII, ottobre 1954, n. 10, pp. 476-478.

Gabo e Pevsner, « Civiltà delle macchine », a. II, novembre 1954, n. 6, pag. 73.

Moholy-Nagy, « Civiltà delle macchine », a. III, marzo 1955, n. 2, pp. 74-75.

Architettura oggi, « La fiera letteraria » 29 maggio 1955.

- Un edificio che si fa notare*, « La fiera letteraria », 3 luglio 1955.
- Paul Klee*, « Civiltà delle macchine », a. III, settembre-ottobre 1955, n. 5, pp. 36-37.
- Shopping centers*, « Settestrate », a. II, gennaio 1956, n. 9, pp. 42-43.
- Drive-in*, « Settestrate », a. II, maggio 1956, n. 13, pp. 20-22.
- Architettura e laguna*, « Il punto », 21 luglio 1956.
- Rivoluzione alla triennale*, « Il punto », 4 agosto 1956.
- Tradizione di disegno e industrial design*, « La fiera letteraria », 16 settembre 1956.
- Scultura all'avanguardia*, « Civiltà delle macchine », a. IV, settembre-ottobre 1956, n. 5, pp. 17-21.
- Nuova figurazione per la pittura*, « L'esperienza moderna », n. 1, aprile 1957, pp. 18-22.
- Segni e immagini di Franz Kline*, « Civiltà delle macchine », a. V, maggio-giugno 1957, n. 3, pag. 33.
- Triennale e controtriennale*, « Il punto », 3 agosto 1957.
- Cenni sulla vita e le opere di K. Schwitters*, « L'esperienza moderna », n. 2, agosto-settembre 1957, pp. 7-8.
- Documenti per una nuova figurazione*, « L'esperienza moderna », n. 2, agosto-settembre 1957, pag. 30.
- Lungo viaggio intorno alla XI triennale*, « Civiltà delle macchine », a. V, settembre-novembre 1957, n. 5, pp. 29-30.
- Dada est plus que Dada*, « L'esperienza moderna », n. 5, 1958, pag. 1.
- Ricerca di Platschek*, « Evento », 1959, n. 7-8, pp. 19-20.
- Von der form zur poesia*, « Blatter-bilder », luglio-agosto 1959, pp. 63-64.
- La biennale della verità: discussione*, « Tempo presente », a. V, 1960, n. 8, pag. 597.
- Collage - I sette peccati capitali*, libretto del teatro Eliseo, maggio 1961.
- Collage*, « Sipario », s.a., luglio 1961, n. 183, pp. 7-8.

Scenografia come azione e come programmazione, « Sipario », s.a., dicembre 1962, n. 200, pag. 48.

Los razones narratives, in cat. mostra *Premio international de pintura*, Istituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1963, pag. 32.

Le ragioni narrative della pittura, « Il verri », a. VIII, ottobre 1963, n. 10, ns. pp. 137-140.

Esperienze di un corso di metodologia visiva, « Marcatré », s.a., luglio-agosto-settembre, 1964, n. 8-9-10, pp. 105-110.

Indagine sulla prospettiva. « Grammatica », luglio 1969, n. 3.

Modern images in the ancient world, « Art and artist », 1° gennaio 1979, pp. 41-42.

Le mie incisioni, in *Le incisioni di Achille Perilli*, Roma, Edizione Grafica Romero, dicembre 1969.

Manifesto della folle immagine nello spazio immaginario, in cat. mostra, Roma gall. Marlborough, marzo 1971.

Comunicazione visiva, « Rassegna della istruzione artistica », a. VII, 1972, n. 3-4.

Teoria dell'irrazionale geometrico, « Opus international », Parigi, novembre-dicembre 1974.

Machinerie, ma chère machine, in cat. mostra *Achille Perilli*, Roma gall. Marlborough, aprile-maggio 1975.

Comunicazione visiva, « Teatroltre - la scrittura scenica », 1975, n. 10, pp. 111-121.

Informazione e comunicazione visiva, Seminario nazionale sui festival dell'Unità, Propaganda/quaderni, Roma 1976, pag. 52.

S.T., in cat. mostra *Kolibal*, Roma gall. Marlborough, febbraio-marzo 1976.

S.T. « Spazio arte », giugno-novembre 1976, pag. 12.

S.T., in cat. mostra *Achille Perilli grafica 1966-76*, Verona, gall. Linea 70, dicembre-gennaio 1976-77.

La roulotte di Raymond Roussel, « Arredamento » s.a., 1977, n. 268, pp. 24-25.

Noi pittori di Forma I: come eravamo, « Il Corriere della sera », 19 dicembre 1978.

Ripellino e la dimensione della pittura, « Nuova rivista Europea », a. III, marzo-giugno 1979, n. 10-11, pagine 107-108.

Lettera a Marcolino Gandini, cat. mostra *Marcolino Gandini*, gall. L.P. 200, Torino, aprile 1979.

S.T., « La tradizione del nuovo », giugno 1979, n. 7, pag. 14.

La scomparsa di Nello Ponente, « Arti visive », a. III, marzo 1981, n. 1, pag. 21.

Noi diciamo intercodice, in AA.VV., *Paesaggio metropolitano*, Milano 1982, pp. 179-185.

Alla serenissima duchessa..., in cat. mostra *Goethe und italien*, Frankfurter Westend Gal., Francoforte sul Meno, 1982.

Teoria dell'irrazionale geometrico, « Retina », Milano, giugno 1982 - in cat. mostra *Achille Perilli continuum 1947-82*, San Marino, ottobre-novembre 1982, pag. 110.

Ripellino e le arti figurative, « lunario nuovo », a. V, febbraio 1983, n. 21-22, pp. 120-129.

Alberto Bardi, in cat. mostra *Alberto Bardi*, Altro, Roma 1983.

Enrico Pulsoni, in cat. mostra *Enrico Pulsoni*, gall. Il segno, Roma 1983.

Questo volumetto è stato stampato a Roma
dalla Tipografia STI
in mille copie numerate da 1 a 1000
il 31 ottobre 1984
in occasione della mostra di Perilli
alla Galleria « Il Millennio »

COPIA N. 524

EDIZIONI DELLA COMETA
Periodico Mensile
dell'Associazione Culturale Amici della Letteratura e dell'Arte

Anno V - N. 10 - 1984

Redazione: Giuseppe Appella, Giovanni Ferri

Via Santa Melania, 3 - 00153 Roma

Direttore Responsabile: Giuseppe Appella

Autorizzazione del Tribunale di Roma
n. 18074 dell'8-4-1980

COLLEZIONE DEL MILLENNIO

1. Giuseppe Appella, *Colloquio con Consagra*
pagine 64, 37 illustrazioni, L. 5.000
2. Fausto Melotti, *Trentatre disegni*
pagine 56, 33 illustrazioni, L. 5.000
3. Marisa Volpi Orlandini, *Il segno di Sanfilippo*
pagine 64, 37 illustrazioni, L. 5.000
4. Luigi Lambertini, *Geometrie di Dreyer*
pagine 56, 36 illustrazioni, L. 5.000
5. Giuseppe Appella, *Colloquio con Verna*
pagine 56, 33 illustrazioni, L. 5.000
6. Cesare Vivaldi, *Giulia Napoleone*
pagine 56, 37 illustrazioni, L. 5.000
7. Giuseppe Appella, *Colloquio con Turcato*
pagine 64, 35 illustrazioni, L. 5.000
8. Giovanna dalla Chiesa, *Colloquio con Accardi*
pagine 56, 35 illustrazioni, L. 5.000
9. Giuseppe Appella, *Colloquio con Dorazio*
pagine 72, 35 illustrazioni, L. 5.000
10. Giuseppe Appella, *Colloquio con Del Pezzo*
pagine 56, 35 illustrazioni, L. 5.000
11. Giuseppe Appella, *Colloquio con Rotella*
pagine 64, 34 illustrazioni, L. 5.000
12. Enzo Bilardello, *Acquarelli di Assadour*,
pagg. 56, 35 illustrazioni, L. 6.000

