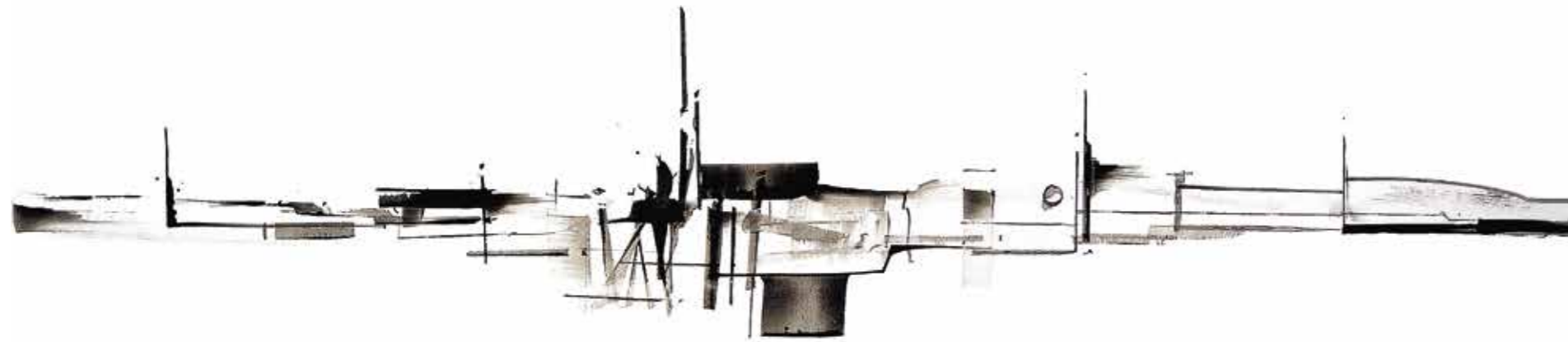


Il volume celebra Luigi Pericle, pittore, ma anche pensatore, letterato, studioso di teosofia e di dottrine esoteriche, rivelando la sua storia straordinaria, fatta di ricerche profonde e grandi incontri. Dal noto collezionista Peter G. Staechelin a Sir Herbert Read, trustee della Tate Gallery; dal museologo Hans Hess, curatore della York Art Gallery, al celebre artista e regista tedesco Hans Richter. Tutti furono attratti dal suo carisma, dalla sua personalità versatile, dalla sua arte "chiaroveggente". Con Luigi Pericle, la storia dell'arte informale del secondo Dopoguerra si apre inaspettatamente alla filosofia, alla spiritualità alternativa, ai misteri del cosmo, sullo sfondo dell'era spaziale.

The volume celebrates Luigi Pericle, painter, thinker, writer, scholar of theosophy and esoteric doctrines. It reveals his extraordinary history, made of profound explorations and outstanding encounters. From the acclaimed collector Peter G. Staechelin to Sir Herbert Read, trustee of the Tate Gallery; from museologist Hans Hess, curator of the York Art Gallery, to famous German artist and filmmaker Hans Richter. They were all attracted by his charisma, his multifaceted personality, his 'clairvoyant' art. With Luigi Pericle, the history of Art Informel in the years following World War II opens up unexpectedly to philosophy, alternative spirituality, the mysteries of the cosmos against the background of the space age.



€ 39,00

www.silvanaeditoriale.it



LUIGI PERICLE

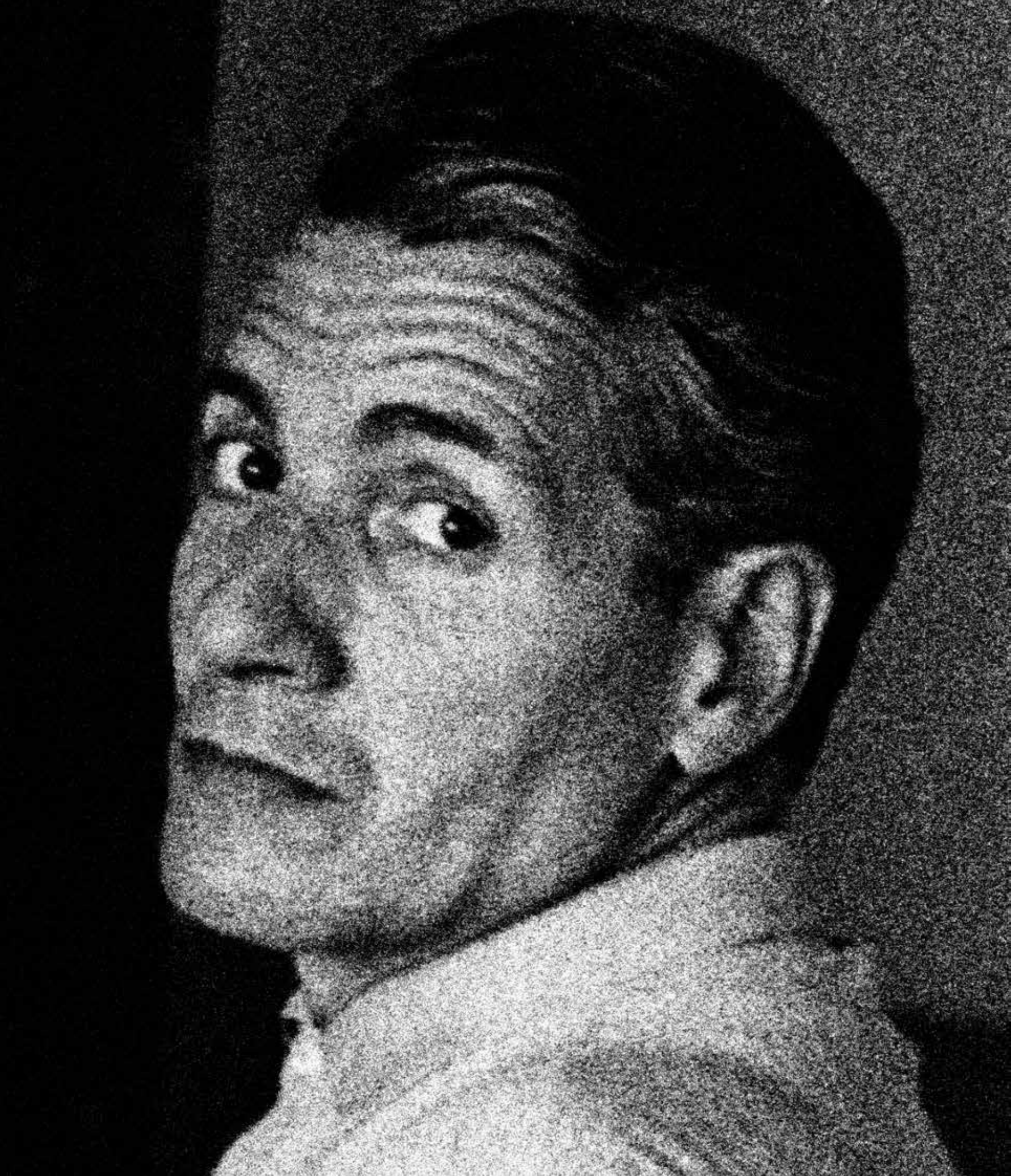
BEYOND THE VISIBLE

LUIGI PERICLE

BEYOND THE VISIBLE

SilvanaEditoriale

LUIGI PERICLE



LUIGI PERICLE

BEYOND THE VISIBLE

a cura di/edited by

CHIARA GATTI

con la collaborazione di/with the collaboration of
Luca Bochicchio, Marco Pasi, Michele Tavola

SilvanaEditoriale

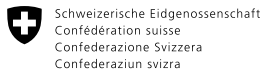


Partner principali/
Main partners

Dr. iur. Mirella Caroni



Partner istituzionali/
Institutional partners



Consolato generale di Svizzera a Milano



Università
Ca' Foscari
Venezia



SOCIETÀ TEOSOFICA



Comune di Monterubbiano



Con il sostegno di/
With the support of

swiss arts council

prohelvetia



LUIGI PERICLE

BEYOND THE VISIBLE

Venezia, Fondazione Querini Stampalia
11 maggio – 24 novembre 2019
11 May – 24 November 2019

**Mostra a cura di/
An exhibition curated by**
Chiara Gatti

con la collaborazione di/
with the collaboration of
Luca Bochicchio, Marco Pasi,
Michele Tavola

*Coordinamento generale/
General coordination*
Archivio Luigi Pericle
Andrea e/and Greta Biasca-Caroni

*Coordinamento e assistenza esecutiva/
Coordination and executive assistant*
Anna Maria Griseri

Progetto espositivo/Exhibition project
Chiara Gatti
Marcello Barbieri

Allestimento/Exhibition setup
Marcello Barbieri

*Consulenza e assistenza nello stato
di conservazione delle opere/Consultancy
and assistance with the conservation
of works of art*
Davide Riggiardi

Ufficio stampa/Press office
Archivio Luigi Pericle

Trasporti/Transportation
Züst & Bachmeier SA

Assicurazione/Insurance
Ciaccio Arte, Broker Insurance Group

**Catalogo a cura di/
Catalogue edited by**
Chiara Gatti

con la collaborazione di/
with the collaboration of
Andrea Biasca-Caroni
Luca Bochicchio
Giovanni Cavallo
Valeria Malossa
Marco Pasi
Michele Tavola

Traduzioni/Translations
Atlantica Centro Servizi

*Referenze fotografiche/
Photo credits*
Marco Abram
Bristol Museum & Art Gallery,
Bristol Culture
City Art Gallery Exhibition Square York
The Estate of the Artist/York
Museums Trust
Cristiano Corte
Margarethe Fellerer
Kharberg 8 München, 55 Forstenrieder
Allee 24
Foto Garbani
Francesco Girardi
X4 Studios

**Associazione non profit
Archivio Luigi Pericle, Ascona**

Presidente/President
Andrea Biasca-Caroni

Direttrice/Director
Greta Biasca-Caroni

Assistente d'archivio/Archival assistant
Ilaria Navarro

Fondazione Querini Stampalia, Venezia

Presidente/President
Marino Cortese

Direttrice/Director
Marigusta Lazzari

*Coordinamento e assistenza esecutiva/
Coordination and executive assistants*
Sara Bossi
Tiziana Bottecchia
Dora De Diana
Lara Marchese
Alessandro Marinello
Margherita Olivieri
Lisa Pierantoni
Babet Trevisan

Ringraziamenti/Acknowledgments

Alessandra Amati

Melanie Baldwin, *Registrar, York,
Museums Trust*
Isabelle Bassetti

Marino Basso

Félix Baumann, *Console generale
di Svizzera a Milano/Consul general
of Switzerland in Milan*

Dante O. Benini

Riccardo Bernardini, *Segretario scientifico
della/Secretary of the Scientific
Committee of Fondazione Eranos, Ascona*

Manuele Bertoli, *Direttore
del Dipartimento dell'educazione,
della cultura e dello sport del Cantone
Ticino e Presidente della/Director of
the Canton of Ticino education, culture
and sport Department and President of
Fondazione Monte Verità, Ascona*

Beatrice Bertram, *Curatore Capo della/
Senior Curator of York Art Gallery*

Tobia Bezzola, *Direttore del/Director
of Museo d'arte della Svizzera italiana,
Lugano*

Gianni e/and Gabriella Biasca-Caroni

Philippe Bischof, *Direttore di/Director
of Pro Helvetia, Zürich*

Agatha Bocedi

Agatha Bottinelli Montandon

Tim Boyd, *Presidente internazionale
della Società Teosofica/Chair of the
International Theosophical Society,
Adyar, Chennai*

Cecilia Brenni, *Ufficio stampa/Press
Office Ticino Turismo, Bellinzona, Zürich*
Marianne Burki, *Responsabile Arti visive
di/Head of Visual Arts of Pro Helvetia,
Zürich*

Università Ca' Foscari, Venezia

Paola Capozza, *Collaboratrice scientifica
del/Scientific assistant at Museo d'arte
della Svizzera italiana, Lugano*

Milo e/and Ornella Caroni

Mirella Caroni, *Presidente della/President
of Associazione Culturale Sumito*

Studio Legale e Notarile/Law and Notary
Public firm Avv. Paolo Caroni, Locarno

Julia Carver, *Curatore di/ Curator
of Modern and Contemporary Art,
Bristol Museum and Art Gallery*

Raffaella Castagnola Rossini,
*Direttrice della Divisione della cultura
e degli studi universitari, Dipartimento
dell'educazione, della cultura e dello sport
del Cantone Ticino/Director of the Culture
and University Study Division, Canton
of Ticino Education, Culture and Sport
Department, Bellinzona*

Maurizio Checchi, *Vice Sindaco di/
Deputy Mayor of Ascona*

Ciaccio Arte, Broker Insurance Group,
Milano

Il Consiglio di Stato della Repubblica e
Cantone Ticino/The Council of State of the
Republic and Canton of Ticino, Bellinzona

Consolato generale di Svizzera a Milano/
Consulate General of Switzerland in Milan
Kathrin Così, Nebelspalter-Verlag, Horn

Paola Costantini, *Collaboratrice
scientifica della Divisione della cultura
e degli studi universitari, Dipartimento
dell'educazione, della cultura e dello sport
del Cantone Ticino/Scientific Assistant at
the Culture and University Study Division,
Canton of Ticino Education, Culture and
Sport Department Bellinzona*

Antonio De Nigris

Istituto materiali e costruzioni-DACD Supsi
Campus Trevano, Canobbio

Philippe Daverio

Sandra Dissertori, *Responsabile settore
Contenuti di/Head of contents of Ticino
Turismo, Bellinzona*

Fondazione Eranos, Ascona

Ursina Fasani, *Collaboratrice scientifica
del/Scientific assistant at Museo
Comunale d'Arte Moderna Ascona*

Mara Folini, *Direttrice del/Director of
Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona*
Maria Bruna Frigerio

Valerio Gallinella

Guglielmo Garavini

Jenny Gaschke, *Curatore delle Collezioni
ante-1900 del/Curator of Fine Art
pre-1900 of Bristol Museum & Art Gallery*

Rachele Giudici Legittimo, *Responsabile
partecipazione svizzera alla Biennale di
Venezia e alla Quadriennale di Praga/
Coordinator Swiss participation Venice
Biennale and Praga Quadriennial,
Pro Helvetia, Zürich*

Antonio Girardi, *Segretario generale
della Società Teosofica italiana/General
Secretary of the Italian Theosophical
Society, Vicenza*

Luca Gonzo

Lucas Häfliger

Harriet Hill-Payne, *Vice Curatore di/
Assistant Curator of Lancaster Arts
at Lancaster University*

Susanna Koeberle

Martina Lughì, *Assistente al team
della Biennale di Venezia/Assistant
to the Biennale team Pro Helvetia, Zürich*

Ingeborg Lüscher

Guido Magnaguagno

Fabio Merlini, *Presidente della/President
of Fondazione Eranos, Ascona*

Elena Merlini Boldrini

Claudio Metzger, *Membro del Consiglio
della/Member of the Council
of Fondazione Eranos, Ascona*
Maria Teresa Mircoli, *Sindaco del
Comune di/ Mayor of the Comune
di Monterubbiano*

Nicoletta Mongini, *Responsabile cultura
della/Head of Culture of Fondazione
Monte Verità, Ascona*

Comune di Monterubbiano, Marche

Fondazione Monte Verità, Ascona

Andreas Moos, *Responsabile della
promozione culturale di/Head of Cultural
Promotion of Pro Helvetia, Zürich*

Patrizia Moschin Calvi, *Componente
del Comitato Esecutivo della Federazione
Teosofica Europea/Member of the
Executive Committee of the European
Theosophical Federation*

Simona Ostinelli

Yvonne Pesenti, *Membro del Consiglio*

della/ Member of the Council
of Fondazione Monte Verità, Ascona

Luca Pissoglio, *Sindaco di/ Mayor of Ascona*

Fabio Pomarico

Monica Pongelli, *Segreteria della/
Secretary of Fondazione Eranos, Ascona*

Pro Helvetia, Fondazione Svizzera per
la Cultura/Swiss Confederation's Cultural
Promotion Institution, Swiss Arts Council,
Zürich

Aldo Rampazzi, *Presidente di/President
of Ticino Turismo*

Roberta Reali

Michela Ris, *Capo Dicastero delle Finanze
e Cultura di/Head of the Councillorship
of Finances and Culture of Ascona*

Sabrina Risi, *Assistente del Console
generale di Svizzera a Milano/Assistant
to the Consul general of Switzerland
in Milan*

Sandro Rusconi, *Membro del Consiglio
della/ Member of the Council of the
Fondazione Eranos, Ascona*

Alice Rymill, *Registrar, Bristol Museums
& Art Gallery*

Scuola d'Arte e Mestieri, Vicenza

Christian Schoenenberger, *Ambasciatore
di Svizzera in Svezia/Ambassador
of Switzerland in Sweden, Stockholm*

Richard Smith, *Curatore di/Curator
of Lancaster Arts at Lancaster University*

Tarcisio Storelli

Ticino Turismo, Bellinzona

Victor Tognola

Jutta Ulrich, *Responsabile comunicazione
di/Head of Communication of Ticino
Turismo, Bellinzona*

Michela Zucconi-Poncini, *Conservatrice
del/Conservator of Museo Comunale
d'Arte Moderna, Ascona*

**Si ringraziano tutti i prestatori che
desiderano mantenere l'anonimato e/
Our thanks go to all lenders who wish
to remain anonymous, and**

Associazione Archivio Luigi Pericle, Ascona

Andrea e/and Greta Biasca-Caroni

Mirella Caroni

Fondazione Eranos, Ascona

Armin & Uta Junghardt-Reuter,
Ennetbaden

Fondazione Monte Verità, Ascona

Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano

Associazione Culturale Sumito, Zürich

Fondata nel 1869 per volontà testamentaria del suo ultimo discendente, il conte Giovanni Querini Stampalia, la Fondazione festeggia quest’anno il centocinquantesimo anniversario dalla sua nascita con un calendario ricco di attività. Oltre a essere luogo di esposizioni temporanee, ospita al suo interno una biblioteca aperta a tutta la cittadinanza, un museo in cui si respira l’atmosfera di una dimora patrizia del Settecento e una nuova area espositiva dedicata alla collezione della Cassa di Risparmio di Venezia oggi Intesa Sanpaolo. La Fondazione ha sede in un palazzo cinquecentesco impreziosito da interventi di architettura contemporanei di Carlo Scarpa, Valeriano Pastor, Mario Botta e Michele De Lucchi.

Valorizzare gli artisti del Novecento è una delle prerogative della Fondazione Querini Stampalia. Tra il 1957 e il 1974, il direttore Giuseppe Mazzariol ha promosso la Fondazione come luogo di incontro e di produzione culturale. In suo ricordo è stato costituito un fondo di opere di artisti e architetti a lui legati, attivi nella seconda metà del secolo scorso. Un altro lascito di grande valore è quello donato da Eugenio Da Venezia, che raccoglie le opere degli artisti veneziani attivi tra le due guerre e che viene valorizzato attraverso seminari e pubblicazioni.

In linea con questo tradizionale filone di lavoro, la Fondazione Querini Stampalia ha accolto la prima mostra retrospettiva in Italia dedicata all’artista Luigi Pericle (Basilea, 1916 – Ascona, 2001). L’esposizione si terrà nelle sale di Carlo Scarpa, in un percorso dedicato alla riscoperta di un artista versatile e caratterizzato da una ricca produzione e da numerosi interessi.

Ringrazio l’Archivio Luigi Pericle, promotore della mostra, che con determinazione e passione, insieme a un nutrito e autorevole gruppo di persone e istituzioni, ha reso possibile realizzare un progetto dal respiro internazionale che trova nella Fondazione luogo privilegiato dell’esposizione.

Marigusta Lazzari

Direttore della Fondazione Querini Stampalia

Established in 1869 upon the last will and testament of its last descendant, Count Giovanni Querini Stampalia, this year the foundation celebrates the one hundred and fiftieth anniversary of its founding with an agenda rich with events. Besides hosting temporary exhibitions, it houses a library open to all citizens, a museum where one can breathe the atmosphere of an 18th century noble palace and a new exhibition space devoted to the collection of the Cassa di Risparmio di Venezia, now Intesa Sanpaolo bank. The foundation is headquartered in a 16th century palace embellished with contemporary architectural interventions by Carlo Scarpa, Valeriano Pastor, Mario Botta, and Michele De Lucchi.

Enhancing the value of 20th century artists lies at the core mission of the Fondazione Querini Stampalia. Between 1957 and 1974, the Director Giuseppe Mazzariol promoted the foundation as a place of encounter and cultural production. In his memory, the foundation has created an asset of works of artists and architects who were active in the second half of the 20th century and who were tied to Mazzariol. Another bequest of great value is the one donated by Eugenio Da Venezia, which gathers works by artists active between the two World Wars and which is valuably remembered through workshops and publications.

In line with its mission, the Fondazione Querini Stampalia is hosting the first Italian retrospective exhibition devoted to Luigi Pericle (Basel, 1916 – Ascona, 2001). The exhibition is being held in the halls by Carlo Scarpa, along a path focusing on the rediscovery of a versatile artist, distinguished for his rich production and multifaceted interests.

My thanks go to the association that has promoted this initiative, the Archivio Luigi Pericle, which, with determination and passion, together with a numerous team of authoritative professionals and institutions, made it possible to give life to an international scale project that sees the foundation as the privileged location for this exhibition.

Marigusta Lazzari

Director of the Fondazione Querini Stampalia

Grazie agli sforzi dell’Archivio Luigi Pericle di Ascona, gli amanti dell’arte hanno la possibilità di (ri)scoprire a Venezia un artista fuori dalla norma, che ha marcato la scena culturale europea e internazionale della seconda metà del XX secolo. L’esposizione *Luigi Pericle. Beyond the Visible* permette di tracciare attraverso opere significative dell’artista e una selezione di documenti e testimonianze il percorso artistico di Pericle, pittore e illustratore, ma anche uomo letterario e intellettuale dai molteplici interessi.

Luigi Pericle ben incarna l’apertura e il multiculturalismo che caratterizzano la Svizzera. Nato nel 1916 a Basilea da padre originario di Monterubbiano nelle Marche e da madre francese, sposa Orsolina Klainguti, originaria del Cantone dei Grigioni e lei stessa pittrice, e si stabilisce successivamente in Ticino. All’inizio degli anni cinquanta, Pericle decide infatti di prendere residenza ad Ascona, sulle rive del Lago Maggiore. Viene in particolare affascinato dal lato mistico del Monte Verità che, dall’inizio del secolo, aveva attratto numerosi artisti e intellettuali anticonformisti: anarchici, poeti, vegetariani, femministe. Lì poteva respirare l’aria di totale emancipazione dai ritmi spersonalizzanti della vita moderna, nonché la libertà politica e intellettuale che questo implicava.

L’Archivio Luigi Pericle, fondato nel 2018, contribuisce con il suo lavoro e le sue ricerche alla riscoperta di questo artista un po’ dimenticato e della sua dimora – Casa San Tomaso – rimasta inabitata per quindici anni dopo la sua morte, sopraggiunta nel 2001. Questi sforzi consentono di arricchire ulteriormente Ascona quale polo artistico e culturale svizzero di primo piano.

Félix Baumann

Console generale di Svizzera a Milano

Thanks to the commitment of the Archivio Luigi Pericle in Ascona, art enthusiasts are offered the possibility to (re)discover an out-of-the-ordinary artist, who has left his mark on the European and international cultural scenario of the second half of the 20th century. Through the display of significant works and a selection of documents and testimonies, the Venice exhibition *Luigi Pericle. Beyond the Visible* allows us to trace the artistic path of a painter and illustrator, but also of an intellectual and multifaceted scholar. Luigi Pericle perfectly embodies the openness and multiculturalism that characterize Switzerland. Born in Basel in 1916 from a father with roots in Monterubbiano, in the Italian Marche region, and a French mother, he married Orsolina Klainguti, also a painter, a native from the Canton of Grisons, and subsequently settled in Ticino.

At the beginning of the Fifties, Pericle decided to take up permanent residence in Ascona, on the banks of Lake Maggiore. He was particularly fascinated by the mystical side of Monte Verità, which at the beginning of the century had attracted a crowd of non-conformist artists and intellectuals: anarchists, poets, vegetarians, feminists. There, he could breathe in the air of total emancipation from the depersonalizing rhythms of modern life, as well as the political and intellectual freedom that this implied.

The Archivio Luigi Pericle, established in 2018, contributes with its work and research to the rediscovery of this somewhat forgotten artist and his home – San Tomaso home – which had remained uninhabited for fifteen years after Pericle died in 2001. These efforts contribute to further enhance Ascona as a leading Swiss artistic and cultural center.

Félix Baumann

Consul general of Switzerland in Milan

La musica, per esistere, va eseguita. Solo così gli uomini possono riviverla. Questa considerazione di Beethoven vale, *ni plus ni moins*, anche per la pittura, soprattutto per quelle opere che sono rimaste a lungo, per molteplici cause e ragioni, “inabissate” al pubblico. Per esistere devono poter vedere di nuovo la luce, respirare e far respirare di entusiasmo l’osservatore e il conoscitore. In una parola, devono poter entrare nel mondo, anche se chi le ha dipinte, magari, era un appartato, un fervente solitario. Solo così tali opere esisteranno appieno. È il caso di Luigi Pericle.

Nato a Basilea nel 1916 da una famiglia di origini italiane, pittore, scrittore, grafico, illustratore e disegnatore, d’indole eclettica e cultore di omeopatia, astrologia, ufologia, vicino alle idee del Monte Verità e dagli anni sessanta residente ad Ascona, dove morì nel 2001, è stato protagonista postumo di uno di quei ritrovamenti d’opere degni di essere registrati negli annali dell’arte.

La scoperta destò subito stupore e ammirazione. Tre lustri dopo la scomparsa del pittore – negli anni sessanta ben conosciuto in Inghilterra e apprezzato in Svizzera da Peter G. Staechelin, che acquisì un centinaio di sue opere – la sua casa di Ascona venne acquistata da Andrea e Greta Biasca-Caroni. La coppia trovò in quelle stanze abbandonate decine di dipinti a olio e migliaia di carte, fotografie, illustrazioni. Uno spartito d’arte che aspettava solo di essere “eseguito”, di tornare a rapportarsi, peraltro in perfetta consonanza con la filosofia del luogo, con il sole dello sguardo umano.

La mostra *Beyond the Visible* presso la Fondazione Querini Stampalia, organizzata durante la 58. Biennale d’Arte di Venezia, va proprio in questa direzione, ma non si tratta soltanto dell’onda lunga di un casuale ritrovamento accaduto un giorno d’estate nel 2017, in un’abitazione dismessa sul Lago Maggiore.

Piuttosto, *Beyond the Visible* è il frutto finale, ma non ultimo, di un progetto ricco di incontri e suggestioni portato avanti nel tempo tra Andrea e Greta Biasca-Caroni e la Divisione della cultura e degli studi universitari. Un rapporto tra privato e pubblico che ha permesso ricerche approfondite sul fondo asconese di Luigi Pericle e che è ora è stato sigillato dalla pubblicazione di un catalogo.

Anche a questo servono le opere d’arte che, inattese, risorgono dal passato: a rafforzare i rapporti di fiducia tra chi le scopre e chi, per dovere e sensibilità istituzionale, si sente chiamato in causa nella valorizzazione di un artista, di un territorio, di una cultura, di una comunità.

Raffaella Castagnola Rossini

Direttrice della Divisione della cultura e degli studi universitari

Music, to exist, must be performed. Only this way shall we live it again. This quote by Beethoven applies perfectly to painting as well, in particular to those works that have long remained for multiple reasons ‘secluded’ from public view. To exist, they must see the light again, to breathe and allow the observer, whether connoisseur or enthusiast, relish their beauty with passion. In short, they must step into the world, even if their author was perhaps a private, solitary individual. Only this way, these works of art will live and fully exist.

This is the case of Luigi Pericle.

Born in Basel in 1916 from a family of Italian origins, he was a painter, a writer, a graphic designer, and an illustrator, with an eclectic nature whose interests ranged from homeopathy to astrology and ufology, close to the concepts that inspired Monte Verità, and who settled from the Sixties in Ascona, where he died in 2001. Pericle is also the posthumous protagonist of one of those discoveries that are worthy of being recorded in the annals of art.

The discovery of his works immediately aroused astonishment and admiration. Fifteen years after the death of this artist – who was renowned in England in the Sixties and appreciated in Switzerland by Peter G. Staechelin, who acquired about one hundred of his works – his home in Ascona was purchased by Andrea and Greta Biasca-Caroni. In those abandoned rooms, the couple rescued dozens of paintings and thousands of papers, photographs, illustrations. A score of art that only waited to be ‘performed’, to delight again, in perfect harmony with the philosophy of the place, in the light of human gaze.

The exhibition *Beyond the Visible* held at the Fondazione Querini Stampalia concurrently with the 58th Venice Art Biennale, moves exactly in this direction, but it will not remain confined to an event linked with an occasional discovery happened on a summer day in 2017 in an abandoned house on Lake Maggiore.

More than this, *Beyond the Visible* is the final but not ultimate outcome of a project rich with rendezvous and ideas brought forward by Andrea and Greta Biasca-Caroni together with the Culture and University Study Division. A relationship between private individuals and public bodies that has paved the way to an in-depth research activity on the archival material relating to Luigi Pericle and preserved in Ascona, which today has been sealed with the publication of a catalogue.

This is also a task fulfilled by works of art that unexpectedly resurrect from the past: to strengthen the relationship of trust between those who discover them and those who are called upon, by sense of duty and institutional commitment, to enhance an artist, a territory, a culture, a community.

Raffaella Castagnola Rossini

Director of the Culture and University Study Division

Nel dicembre del 2016 acquistammo Casa San Tomaso, sulle pendici del Monte Verità ad Ascona in Svizzera, insieme a tutto il suo contenuto, opere, documenti e libri del precedente proprietario, Luigi Pericle. Nel togliere i volumi dagli scaffali, in vista dei lavori di ripristino, trovammo un catalogo del 1991 intitolato *Nafea* di Hans-Joachim Müller dove i dipinti di Luigi Pericle erano pubblicati accanto a opere di Picasso, Hodler, Van Gogh, Matisse. Dopo l’iniziale sbigottimento, fu chiaro che qualcosa d’importante era accaduto nel passato di Pericle; aveva una storia da raccontare e il nostro compito era quello di svelarla. Grazie al fondamentale sostegno della mecenate Dr. iur. Mirella Caroni, la vicenda di Luigi Pericle, riemersa dall’oblio, è ora al centro di un recupero critico e filologico. Nel maggio del 2018 è nata così l’esigenza di creare l’associazione non-profit “Archivio Luigi Pericle” dedita a un lavoro di ricerca e valorizzazione dell’opera del maestro. L’ampio progetto di studio, restauro, conservazione e catalogazione del suo patrimonio artistico e documentario è tutelato dall’Archivio che si occupa di coordinare un gruppo di curatori, tecnici e specialisti dei vari settori di studio affrontati da Pericle. L’associazione sta inoltre promuovendo un calendario di appuntamenti museali e conferenze per la diffusione della conoscenza dell’autore in ambito internazionale.

Luigi Pericle. Beyond the Visible, allestita presso l’Area Scarpa della Fondazione Querini Stampalia in occasione della 58. Biennale d’Arte di Venezia, è la prima retrospettiva dedicata dell’artista dopo la sua scomparsa. Ringraziamo la Fondazione Querini Stampalia onlus, i suoi membri di Direzione e il suo Comitato scientifico per avere selezionato il progetto, le istituzioni, le fondazioni, i sostenitori, i collaboratori e gli studiosi che con i loro patrocini e il loro fondamentale supporto hanno reso possibile il realizzarsi di questa importante esposizione. Fra questi la Dr. iur. Mirella Caroni, l’Associazione Culturale Sumito, la Repubblica e Cantone Ticino, il Consolato Generale di Svizzera a Milano, Ticino Turismo, la Fondazione Monte Verità di Ascona, la Fondazione Eranos di Ascona, il Comune di Monterubbiano, l’Università Ca’ Foscari di Venezia, la Società Teosofica, la Fondazione d’Arte e Mestieri. Ringraziamo inoltre per il sostegno la Fondazione svizzera per la cultura Pro Helvetia e la Ciaccio Arte Broker Insurance Group. Ringraziamo gli studiosi Marco Pasi, Michele Tavola e Luca Bochicchio per le loro preziose ricerche, Anna Maria Griseri, Marcello Barbieri e i collaboratori tutti.

Un ringraziamento particolare va alla curatrice Chiara Gatti che, con tanta passione e rara sensibilità, ha seguito sin dall’inizio il progetto portandolo a compimento. Grazie a tutti loro il nostro sogno è divenuto realtà.

Andrea e Greta Biasca-Caroni

Associazione non profit “Archivio Luigi Pericle”

In December 2016, we purchased San Tomaso home, on the slopes of Monte Verità in Ascona (Switzerland), along with its content, including works, documents and books of the previous owner, Luigi Pericle. In moving the volumes from the shelves to the purpose of renovation work, we came across a catalogue from 1991 entitled *Nafea* by Hans-Joachim Müller, which featured photos of paintings by Luigi Pericle next to paintings by Picasso, Hodler, Van Gogh, and Matisse. After the initial bewilderment, it was clear to us that something important had occurred in the past to Pericle; he had a story to tell, and our task was to unveil it. Thanks to the crucial support of art philanthropist Dr. iur. Mirella Caroni, the vicissitudes of Luigi Pericle have emerged from oblivion and are now at the core of a critical and philological recovery.

In May 2018, we felt it was vital to create a non-profit association committed to the activity of research and enhancement of the artist’s work called “Archivio Luigi Pericle.” An extensive project of study, restoration, conservation, and cataloguing of his artistic and documentary heritage is secured by the association, which coordinates a group of curators and technical experts specializing in the various disciplines taken on by Pericle. The association further promotes an agenda of rendezvous in museums and conferences to spread the knowledge of the artist on an international scale.

Luigi Pericle. Beyond the Visible, set up at the Area Scarpa of the Fondazione Querini Stampalia on the occasion of the 58th Venice Biennale, is the first retrospective exhibition devoted to Pericle after his death.

Our thanks go to the Fondazione Querini Stampalia onlus, its Management and Scientific Committee for selecting our project, to the institutions, foundations, supporters, collaborators and scholars, whose valuable contribution and key support gave life to this important exhibit. Among others, our thanks go to Dr. iur. Mirella Caroni, Associazione Culturale Sumito, the Republic and Canton of Ticino, the Consulate General of Switzerland in Milan, Ticino Turismo, the Fondazione Monte Verità di Ascona, the Fondazione Eranos of Ascona, the Town of Monterubbiano, the Ca’ Foscari University of Venice, the Theosophical Society, the Fondazione d’Arte e Mestieri. We are thankful for the support granted by the Swiss Confederation’s cultural promotion institution Pro Helvetia and by the Ciaccio Arte Broker Insurance Group. Our thanks go to scholars Marco Pasi, Michele Tavola, and Luca Bochicchio for their precious research, to Anna Maria Griseri, Marcello Barbieri and all collaborators. Our special thanks go to curator Chiara Gatti who, with great passion and uncommon sensitivity, has followed the project since its initial phases and brought it to sublime completion.

Thanks to all of them, our dream has become reality.

Andrea and Greta Biasca-Caroni

Associazione non profit “Archivio Luigi Pericle”

Si dice che temesse l’eventualità di diventare famoso. Le luci della ribalta non gli interessavano. Per questo, prima di morire, Franz Kafka chiese al suo amico più caro di bruciare tutte le sue opere rimaste inedite. Max Brod non assecondò questa volontà e portò alla luce i capolavori di quello che sarebbe diventato uno degli scrittori più importanti del XX secolo. La vicenda legata alla riscoperta dell’artista Luigi Pericle mi ha fatto ripensare alla vita dello scrittore ceco. La fama, il successo, non erano tra le sue priorità. Lui che, basilese trapiantato ad Ascona, a un certo punto della sua vita scelse di rinunciare a ogni mondanità per dedicarsi alla contemplazione della natura. Non di una natura qualsiasi. Quella impregnata dell’aura mistica del Monte Verità che per un ventennio ha ispirato un’importante schiera di intellettuali, studiosi e artisti provenienti soprattutto dall’Europa del Nord. Tra i tanti nomi basti ricordarne uno, Hermann Hesse, di cui proprio nel 2019 ricorrono i 100 anni dall’arrivo in Ticino. Quante voci, quanti esteti il nostro Cantone ha saputo ispirare. Andrea e Greta Biasca-Caroni hanno salvato una nuova figura dall’oblio. Hanno riportato alla luce una storia, un’intera esistenza. È dunque con grande piacere e gratitudine che Ticino Turismo offre il proprio patrocinio a questa mostra che, a quasi un ventennio dalla morte, rende giusto tributo all’artista. Avremo sempre Kafka, avremo sempre Luigi Pericle.

Aldo Rampazzi

Presidente di Ticino Turismo

It is said that he feared the possibility of becoming famous. The limelight held no interest for him. That is why, before he died, Franz Kafka asked his dearest friend to burn all of his unpublished works. Max Brod did not support this wish and brought to light the masterpieces of the man that would become one of the most important writers of the 20th century. The story linked to the rediscovery of the artist Luigi Pericle made me think of the life of the Czech writer. Fame, success were not among his priorities. He who, from Basel by birth transplanted in Ascona, at a certain point in his life chose to renounce all mundanity to dedicate himself to the contemplation of nature. Not just any nature, though. That nature impregnated with the mystical aura of Monte Verità that for twenty years had inspired an important group of intellectuals, scholars and artists coming mainly from Northern Europe. Among the many names, it is enough to remember one of them, Hermann Hesse; the year 2019 actually marks the 100th anniversary of his arrival in Ticino. So many voices, so many aesthetes our Canton has been able to inspire. Andrea and Greta Biasca-Caroni have saved a new figure from oblivion. They have brought to light a story, an entire existence. It is therefore with great pleasure and gratitude that Ticino Turismo offers its patronage to this exhibition that, almost twenty years after his death, pays tribute to the artist. We will always have Kafka, we will always have Luigi Pericle.

Aldo Rampazzi

Chair of Ticino Turismo

All’inizio del 1900 un piccolo gruppo di idealisti della *Lebensreform* fondò il Monte Verità, una comunità vegetariana lontana dalle città, dal capitalismo, dalla spersonalizzazione della vita moderna. Si praticavano il nudismo e l’elioterapia, si curava il benessere di corpo e mente con esercizi ginnici, meditazione, attività artistiche e vicine alla natura. Gli ospiti condividevano i principi cardine dei fondatori ed erano quindi vegetariani, teosofi, filosofi, oppure frequentavano il sanatorio per motivi di salute, per rilassarsi, per dedicarsi a un periodo di cura di sé. Con gli anni, la comunità divenne sempre più una meta di artisti, venne eletta sede della Scuola d’Arte di Rudolf von Laban, fino a costituirsi come luogo di richiamo per eclettici di tutto il mondo e approdo di illustri rappresentanti della controcultura europea, da Hermann Hesse a Paul Klee. In questo contesto Luigi Pericle arrivò ad Ascona, richiamato dalla fama del Monte e vi si stabilì poi per tutta la vita. Artista poliedrico, pittore, illustratore, scrittore e fumettista, Pericle raggiunse la fama internazionale con la marmotta Max; in seguito, dopo successi e riconoscimenti come artista e pittore astratto, decise di ritirarsi “dal palcoscenico” per dedicarsi ai suoi studi e alle sue ricerche nella tranquillità e serenità della collina asconese. La sua produzione artistica continuò nel silenzio e nel suo mondo privato. Oggi ritorna al pubblico grazie all’associazione Archivio Luigi Pericle e, in particolare, a Greta e Andrea Biasca-Caroni. La Fondazione Monte Verità offre con interesse ed entusiasmo il patrocinio alla mostra *Luigi Pericle. Beyond the Visible*, dedicata a un artista che allora ha raccolto lo spirito del Monte Verità nella sua essenza e che oggi porta il suo nome in un contesto artistico di primo piano.

Manuele Bertoli

Presidente della Fondazione Monte Verità

At the beginning of the 20th century, a small group of idealists engaged in the *Lebensreform* gave life to Monte Verità, a vegetarian community far from the city’s madding crowd, from capitalism, the alienation of modern life. They practiced nudism and heliotherapy, attending to the wellbeing of body and soul with physical exercise, meditation, artistic activities in close touch with nature. The community guests shared the key principles of the founders and, as such, they were vegetarians, theosophists, philosophers, or they frequented the sanatorium to recover from illnesses, to find relaxation, or to devote to a period of inner rehabilitation. Over the years, the community attracted an increasing number of artists and was chosen as the seat of the Art School of Rudolf von Laban, up to become a benchmark for eclectic personalities from all over the world and the landing place for illustrious representatives of the European counterculture of the time, from Hermann Hesse to Paul Klee. In this context, Luigi Pericle arrived in Ascona attracted by the fame of Monte Verità and here he settled for the rest of his life. As a multifaceted artist, a painter, an illustrator, a writer and a cartoonist, Pericle reached international renown with his Max the marmot. Later, after successes and acknowledgements as an artist and an abstract painter, he decided to retreat from ‘the stage’ to focus on his studies and research in the tranquil serenity of the Ascona hills. His artistic production continued in silence, in his private world. Today, he bows in front of the audience once again thanks to the Archivio Luigi Pericle association and, in particular, to Greta and Andrea Biasca-Caroni. It is with the utmost enthusiasm and interest that the Fondazione Monte Verità patrons the exhibition *Luigi Pericle. Beyond the Visible*, devoted to an artist that at his time seized the very essence of Monte Verità and that today brings its name to the forefront of the artistic scenario.

Manuele Bertoli

President of the Fondazione Monte Verità

Nell’anno in cui la Fondazione Eranos, nel solco degli storici convegni internazionali susseguitisi senza soluzione di continuità ad Ascona dal lontano 1933, dedicherà la sua *Tagung* annuale di settembre al tema dell’Assoluto e ai nomi che le diverse culture hanno assegnato a questa esperienza dell’incondizionato, è un vero piacere poter prendere la parola in un volume dedicato a Luigi Pericle. Il pittore che ha fatto proprio della ricerca sull’Assoluto il compito di una buona parte della sua vita, lontano da quella mondanità troppo spesso chiassosa che, oggi come ieri, organizza la scena artistica, e non solo. È una “coincidenza” che va ad aggiungersi alle molte altre grazie a cui, seppur solo indirettamente, la vita del pittore ha incrociato la Fondazione Eranos: quando, una volta assaggiate le lusinghe del successo, decise di ritirarsi ad Ascona. A pochi passi dal luogo in cui personalità del calibro di Jung, Scholem, Eliade, Schrödinger, Buber, Voegelin, Plessner, Kerényi, e molti altri straordinari esponenti delle scienze umane e naturali del Novecento, si davano appuntamento per dialogare tra di loro, cercando di ricomporre al di là degli steccati disciplinari, lo sguardo sull’uomo e sul mondo, con l’esplicita preoccupazione di ridare unità alla comprensione delle cose.

Fra gli ospiti di Eranos, tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta, va annoverato Herbert Read, l’eclettico uomo di cultura britannico anche lui animato da un’appassionata ricerca sull’Assoluto, che ha trovato espressione nella sua attività poetica, narrativa e saggistica nel campo della critica letteraria, della filosofia e dell’estetica. L’incontro tra i due, facilitato da una fortunata prossimità, fu inevitabile, come inevitabile fu la grandissima stima che l’uno nutrì per l’altro. Si conobbero ad Ascona a metà degli anni sessanta, proprio grazie alla partecipazione di Read ai convegni di Eranos. Così, grazie a quest’ultimo, il frutto del ritiro asconese del pittore, dopo il successo internazionale riscontrato nel campo del fumetto, poté essere riconosciuto, valorizzato e assaporato internazionalmente in alcune delle più prestigiose sedi espositive del mondo dell’arte.

Nel catalogo che l’editore De Agostini dedicò a Pericle nel 1979, possiamo leggere alcune preziosissime riflessioni su che cosa fosse per lui la ricerca artistica. Una esperienza che si spinge molto oltre la sola dimensione estetica. Ed è proprio qui che fa capolino il tema dell’Assoluto: come quando osserva, per esempio, che l’unilateralità di quello sguardo per cui la realtà vale solo quale quantità astratta, misurabile e calcolabile, potrebbe trovare nell’arte, se lo volesse, un suo contraltare capace di rimettere in moto il pensiero della totalità come “proprietà trascendentale dell’essere.” Qui l’Assoluto viene trovato nel suo “legame vitale” con il mondo. Un legame, dice Pericle, che ha un nome preciso: Bellezza. Sono parole su cui l’arte contemporanea dovrebbe tornare a riflettere, nel caso volesse provare a uscire dal *cattivo infinito* di una provocazione continua ormai fine a se stessa. Dove la ricerca ossessiva dell’originalità e della trasgressione *à tout prix* rischia, in non pochi casi, di risolversi in un gioco puerile senza sbocchi.

Fabio Merlini

Presidente della Fondazione Eranos

In the year in which the Fondazione Eranos, following the historic international conferences held in Ascona on a regular basis since 1933, will dedicate its annual *Tagung* in September to the theme of the Absolute and the names that different cultures have given to this experience of the unconditioned, it is a real pleasure to offer our contribution to a volume devoted to Luigi Pericle. The painter who put the search for the Absolute at the core of a good part of his life, far from the too often cacophonous mundanity that today, as yesterday, is on the forefront of the artistic scene. It is a ‘coincidence’ that is added to the many other coincidences thanks to which, even if only indirectly, the painter’s life has crossed paths with the Fondazione Eranos: when, once he had tasted the lure of success, he decided to retire to Ascona. A few steps from the place where personalities of the caliber of Jung, Scholem, Eliade, Schrödinger, Buber, Voegelin, Plessner, Kerényi, and many other extraordinary exponents of the human and natural sciences of the 20th century would meet to talk, trying to reconstruct the view on man and the world beyond academic fences, with the explicit purpose of restoring unity to the understanding of things.

Between the Fifties and Sixties, among the guests of Eranos was Herbert Read, the British eclectic scholar who was also animated by a passionate exploration on the Absolute that found expression in his poetry, narrative and non-fiction works in the field of literary criticism, philosophy and aesthetics. The encounter between the two, facilitated by a fortunate proximity, was inevitable, as was inevitable the great esteem that they held for one another. They met in Ascona in the mid-Sixties, thanks to Read’s participation in the Eranos conferences. Thus, thanks to the latter, the fruit of the painter’s retreat in Ascona, after his international success in the field of comics, could be recognized, valued and experienced internationally in some of the most prestigious exhibition venues in the art world.

In the catalog that De Agostini publishers dedicated to Pericles in 1979, we read some very precious reflections on what artistic research meant for him. An experience that goes far beyond the aesthetic dimension alone. And it is precisely here that the theme of the Absolute gleams: as when, for example, he observes that the one-sidedness of that view according to which reality is only valid as an abstract, measurable and calculable quantity, could find a counterpart in art, if one wanted to; and, thus, art would be capable of putting the thought of totality as a ‘transcendental property of being’ back into motion. Here the Absolute is found in its ‘vital link’ with the world. A bond, said Pericles, which has a specific name: Beauty.

These are words on which contemporary art ought to reflect upon once again, should it wish to try to emerge from the *bilious infinity* of a continuous provocation, which is now an end in itself. Where the obsessive search for originality and transgression *à tout prix* risks resulting, in not few cases, in a puerile dead-end game.

Fabio Merlini

President of the Fondazione Eranos

L’artista è un uomo di frontiera che, grazie alla sua sensibilità e alla tecnica, riesce a dar vita a un sogno che non è soltanto estetico, ma che ha a che fare con la vita e con l’esperienza esistenziale.

Per questo l’artista è un uomo “aperto” per definizione e un ricercatore di chiavi interpretative e quindi attento anche alle altrui visioni del mondo e alla possibilità di rappresentare realtà che siano oltre la realtà fissata nel “segno”. È questa anche la storia di Luigi Pericle pittore, illustratore e intellettuale svizzero insediatosi negli anni cinquanta nel particolare contesto di Monte Verità, ad Ascona, quasi una ricongiunzione simbolica con quell’esperienza – quella di Monte Verità appunto – che fra fine Ottocento e primi decenni del Novecento aveva portato sul Lago Maggiore un’élite intellettuale, con forti accenti di controcultura e capace di declinare il vivere e il sapere in termini di pace, di anarchia, di teosofia, di vegetarianismo, di antroposofia, di arte, femminismo ed esperienze esistenziali al limite.

Pericle ha non solo le caratteristiche dell’artista di grande valore e originalità, ma è anche un uomo che declina la ricerca in modo appassionato, scandagliando quantitativamente la possibilità espressiva in una variegata fusione di segno, simbolo e sfumatura cromatica.

Per la Società Teosofica Italiana la riscoperta di Luigi Pericle e l’organizzazione in Italia di una mostra delle sue opere è un fatto di grande rilievo e che segna un momento del tutto originale all’interno di un processo che vede una sempre maggior valorizzazione dell’influenza che la teosofia e la ricerca spirituale hanno avuto nella vita e nelle opere di grandi artisti dalla fine dell’Ottocento. Da Kandinskij a Mondrian, da Balla a Čiurlionis, da Skrjabin a Yeats ed Hesse, solo per citarne alcuni.

Antonio Girardi

Segretario Generale della Società Teosofica Italiana

Andrea Biasca-Caroni

Rappresentante presidenziale svizzero

Tim Boyd

Presidente Internazionale della Società Teosofica

An artist is a pioneer who, thanks to his sensitivity and technique, gives shape to a dream that is not only aesthetic, but is strictly connected with life and existential experience. That is why an artist is an ‘open’ individual by definition, a researcher of keys that may lead to interpretative solutions, a person attentive to the others’ vision of the world and the possibility of representing realities that are beyond the reality set in the ‘sign’.

This definition applies to Luigi Pericle, a Swiss painter, illustrator and scholar who settled in the peculiar framework of Monte Verità, in Ascona, as if symbolically joining that experience – the one of Monte Verità, I mean – that between the end of the 19th century and the first decades of the 20th century witnessed the gathering of an intellectual élite on Lake Maggiore, an élite distinguished by a strong counterculture accent and able to combine life and knowledge in terms of peace, anarchy, theosophy, vegetarianism, anthroposophy, art, feminism and borderline existential experiences.

Not only did Pericle have the characteristics of a highly valuable artist, but he was also a man that conceived research in a passionate way, sounding out a plethora of expressive solutions in an innumerable blend of signs, symbols and chromatic nuances.

For the Italian Theosophical Society, the rediscovery of Luigi Pericle and the organization in Italy of an exhibition of his works is an event of great importance that marks a very original moment in a process that sees an ever greater enhancement of the influence that theosophy and spiritual research have had on the life and works of great artists since the end of the 19th century. From Kandinsky to Mondrian, Balla, Čiurlionis, Skrjabin, Yeats and Hesse, just to cite a few.

Antonio Girardi

General Secretary of the Italian Theosophical Society

Andrea Biasca-Caroni

Swiss Presidential Representative

Tim Boyd

Chair of the International Theosophical Society



Sommario/Contents

- 16 **“La lunga ricerca di una bellezza assoluta”: la dimensione spirituale nell’arte di Luigi Pericle**
Marco Pasi
- 36 **La differenza di Luigi Pericle. Chiavi visive per stati di coscienza aumentati**
37 **The Difference in Luigi Pericle. Visual Keys for Augmented States of Consciousness**
Luca Bochicchio
- 52 **Luigi Pericle. L’estetica dell’astronautica e del varco stellare**
53 **Luigi Pericle. The Aesthetics of Astronautics and of the Stargate**
Chiara Gatti
- 68 **Luigi Pericle: i disegni**
69 **Luigi Pericle: Drawings**
Michele Tavola

- 78 **Lei è Luigi Pericle?**
79 **Are You Luigi Pericle?**
Andrea Biasca-Caroni
- 96 **Catalogo/Catalogue**
- 180 **Luigi Pericle: materiali e tecnica pittorica**
181 **Luigi Pericle: Materials and Painting Technique**
Valeria Malossa, Giovanni Cavallo
- 186 **Documenti/Documents**
- Apparati/Appendix
- 194 **Biografia**
195 **Biography**
- 198 **Bibliografia ed esposizioni/Bibliography and Exhibitions**

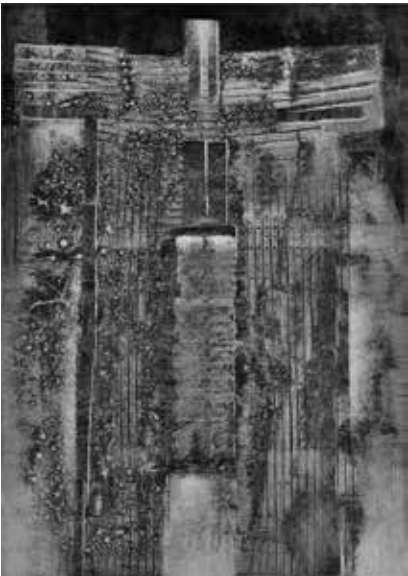
“La lunga ricerca di una bellezza assoluta”: la dimensione spirituale nell’arte di Luigi Pericle

Marco Pasi

Luigi Pericle appartiene alla composita famiglia di artisti e letterati del Novecento che hanno affidato la loro opera a quella che potremmo definire la “spinta postuma”.¹ La spinta postuma si presenta quando un autore non desidera o non è in grado di far sì che la sua opera venga conosciuta e apprezzata durante la sua vita. Ciò proietta l’opera in un limbo temporale di oscurità, nel quale essa può rimanere nascosta per decenni o potenzialmente anche per sempre. Tuttavia, la spinta postuma assume per noi il suo vero significato solo quando quest’opera possiede un’energia estetica tale da sfidare, e infine spezzare, la sua condizione di oblio. Questo può avvenire gradualmente e lentamente, oppure con una riscoperta improvvisa, a seconda delle condizioni materiali e del clima culturale in cui la spinta postuma si mette in moto e, infine, si arresta.

Il caso paradigmatico e macroscopico di spinta postuma nell’arte moderna è ovviamente quello di Vincent van Gogh (1853-1890), ma Luigi Pericle appartiene piuttosto a una categoria più ristretta, che è quella degli autori in cui la spinta postuma si coniuga con una ricerca di tipo spirituale ed esoterico. Per loro la creazione artistica o letteraria non si è potuta scindere dall’esplorazione di dimensioni poste al di là della materia e degli eventi contingenti. A questa categoria appartengono per esempio le pittrici Hilma af Klint (1862-1944) ed Emma Kunz (1892-1963), il pittore e

Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1974, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 x 21 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/ Biasca-Caroni collection



compositore Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), il compositore Giacinto Scelsi (1905-1988) e il poeta Fernando Pessoa (1888-1935). Tutti autori di opere che è stato possibile scoprire, e poi cominciare a capire nella loro importanza e complessità, solo dopo la loro morte, e per i quali dunque la spinta postuma non si è rivelata fatale. Autori che in virtù di ciò stanno acquisendo, o hanno già da tempo acquisito, un ruolo di rilievo nel panorama artistico e letterario del Novecento.



¹ Sul concetto di *posthumousness*, che rendo qui come “spinta postuma”, cfr. M. Pasi, *Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity*, in K. Almqvist e L. Belfrage (a cura di), *Hilma af Klint. The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015, pp. 101-116.

“The Long Pursuit of an Absolute Beauty”: The Spiritual Dimension in Luigi Pericle’s Art

Marco Pasi

Luigi Pericle belongs to that group of 20th century artists and writers who entrusted their work to what could be defined as “posthumousness.”¹ Posthumousness manifests itself when an author does not wish or is unable to have their work acknowledged and appreciated while still alive, thus projecting it into a temporal limbo of obscurity, where it can linger for decades or, potentially, forever. Posthumousness takes on its real meaning when a work is endowed with such an aesthetic energy as to challenge and ultimately break away from its state of oblivion. This might occur gradually and slowly, or with an unexpected sudden rediscovery, depending on the material conditions and the cultural context in which posthumousness is set in motion and is finally brought to an end.

We have a paradigmatic and macroscopic example of posthumousness in modern art with Vincent van Gogh (1853-1890). The case of Luigi Pericle, though, falls into a smaller category: that of authors whose posthumousness is tightly connected to a spiritual and esoteric pursuit. Their artistic or literary expression could not be separated from the exploration of dimensions lying beyond the confines of material reality and contingent events. This group includes for instance the painters Hilma af Klint (1862-1944) and Emma Kunz (1892-1963), the painter and composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), the composer

Giacinto Scelsi (1905-1988), and the poet Fernando Pessoa (1888-1935). They all shared the same destiny: their works were discovered and fully understood in their complexity and importance only after their death. For all of them, posthumousness was not fatal, but rather made it possible to acquire a prominent role in the artistic and literary landscape of the 20th century. It is difficult to generalize about the motivations and circumstances that lead an artist, despite the confidence in their own talent and artistic gifts, to accept or even seek a condition of relative obscurity. In the case of artists who are not particularly interested in metaphysical or spiritual dimensions, the reason may be found in a conscious ethical choice of rejecting the business side of the art system. A significant example is the American contemporary artist Cady Noland (b. 1956): after a period of significant international visibility between the Eighties and the early Nineties, when she even established a record for the highest price ever paid for a work by a female artist still in life, in 1995 she decided to completely withdraw from the artistic scene, declining from that moment on to display any of her works in public art exhibitions. Her choice was clearly driven by some form of social criticism, as witnessed by the fact that the alienating role of celebrity in contemporary American society had already been one of the main focuses of her work even before her radical decision.



¹ On the concept of posthumousness, see M. Pasi, “Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity”, in K. Almqvist and L. Belfrage (editors), *Hilma af Klint. The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015, pp. 101-116.

È difficile generalizzare sulle motivazioni e le circostanze che conducono un artista, nonostante la fiducia nel proprio talento e nei propri mezzi espressivi, ad accettare o addirittura cercare una condizione di relativa oscurità. Per artisti non particolarmente interessati a dimensioni metafisiche o spirituali, può trattarsi di una scelta di tipo etico, legata al rifiuto delle logiche mercantili del sistema dell'arte. Per portare solo un esempio significativo, questo sembra essere il caso dell'artista contemporanea americana Cady Noland (n. 1956), che, dopo un periodo di notevole visibilità internazionale tra gli anni ottanta e i primi anni novanta del secolo scorso, in cui stabilì addirittura un record per il prezzo più alto mai pagato per l'opera di un'artista donna vivente, decise nel 1995 di sparire completamente dalla scena artistica, rifiutandosi da quel momento in poi di partecipare a mostre di qualunque tipo. Nel suo caso, la scelta era sicuramente motivata da una forma di critica sociale, tanto più che il ruolo alienante della celebrità nella società americana contemporanea era già al centro dei suoi lavori prima che lei prendesse questa decisione così radicale.

Nel caso invece di artisti ispirati da tematiche esoteriche le motivazioni possono essere diverse. Vi può essere per esempio la convinzione che il mondo non sia ancora pronto per capire opere con un profondo significato spirituale, e che la loro presentazione al pubblico debba quindi essere rimandata a un'epoca futura. È questo il tema che troviamo nelle già citate Hilma af Klint ed Emma Kunz.² Nel caso della af Klint vi è altresì la convinzione di essere guidata nella sua creazione artistica da entità superiori. Queste la rassicurano sul fatto che la mancanza di un riconoscimento immediato non impedirà in futuro alle sue opere di avere un ruolo cruciale nel rinnovamento spirituale dell'umanità.

Nel caso di Luigi Pericle, non sappiamo con precisione quali siano stati i motivi che lo hanno spinto, dopo un periodo di improvviso e folgorante successo durante

gli anni sessanta, a tornare a una ricerca artistica appartata e ascetica. È probabile che questa scelta avesse a che fare in parte con circostanze esterne, cioè il venir meno di quella rete di importanti personalità del mondo dell'arte che l'avevano sostenuto nella sua fase emergente; e in parte con motivazioni più personali, legate alla difficoltà di trovare un compromesso tra una ricerca artistica svolta con estremo rigore all'interno di una dimensione spirituale, e le esigenze materiali e mondane del sistema dell'arte. Non vi è dubbio in ogni caso che per Pericle i suoi dipinti non dovevano solo offrire una semplice esperienza estetica, ma trasmettere anche dei messaggi provenienti da livelli superiori di realtà. E d'altra parte la creazione artistica, così come per tanti altri autori a lui simili, era essa stessa parte di un percorso di evoluzione spirituale personale. Si può quindi immaginare che il sacrificio della fama, e il conseguente venir meno dei guadagni materiali che essa poteva comportare, siano stati accolti da Pericle senza grande amarezza.

Comunque stiano le cose, ciò che più conta è che quest'opera di eccezionale valore artistico, così satura di energia estetica e al tempo stesso densa di significati, torni oggi finalmente alla luce per essere nuovamente apprezzata, studiata e capita. Una riscoperta che si colloca nel solco di casi analoghi, come quello della già citata af Klint, oppure, ancora più recentemente, della pittrice vittoriana Georgiana Houghton (1814-1884).³ Si tratta ovviamente di un percorso di ricerca che, nel caso di Pericle, è ancora agli inizi e, non potendo fondarsi su studi già consolidati, deve necessariamente procedere per ipotesi e approssimazioni, sulla base del materiale d'archivio sinora emerso.

Lascio ad altri l'analisi stilistica e formale delle opere dell'artista. Si tratta qui in particolare di offrire una prima disamina della visione spirituale di Pericle, che ha con tutta evidenza un posto centrale nella sua opera ed è ineludibile per comprendere il suo lavoro artistico in



² Cfr. il catalogo della recente mostra *Weltempfänger – World Receivers*, tenuta alla Lenbachhaus di Monaco di Baviera, che ha esposto opere di queste due artiste insieme a quelle di Georgiana Houghton: K. Althaus, M. Mühling e S. Schneider (a cura di), *World Receivers: Georgiana Houghton - Hilma af Klint - Emma Kunz*, Lenbachhaus - Hirmer Verlag, München 2018.

³ Cfr. S. Grant, L. Bang Larsen e M. Pasi, *Georgiana Houghton. Spirit Drawings*, London, The Courtauld Gallery, 2016.

In the case of artists inspired by esoteric themes, on the other hand, the motivations can vary. There might be for instance the conviction that the world is not yet ready to understand works with a profound spiritual meaning and that, therefore, their presentation to the public should be postponed to a future epoch. This is a recurring theme in the work of Hilma af Klint and Emma Kunz.² In the case of af Klint, there was also the conviction that her artistic creativity was guided by higher beings, which reassured her regarding the fact that, failing immediate recognition, her works would nonetheless play a key role in the future spiritual renewal of mankind.

In the case of Luigi Pericle, we do not know precisely what reasons lay behind his decision to turn to a solitary and ascetic life after a period of sudden and dazzling success in the 1960s. Probably his choice had in part to do with external circumstances, namely the gradual vanishing of that network of important personalities from the art world who had supported him in the earlier phase of his success; and partly with more personal reasons, related to the difficulty of finding a good compromise between an artistic research rigorously conducted within a spiritual dimension and the material, mundane obligations of the art system. In any case, there is no doubt that, for Pericle, his paintings were not only meant to provide a simple aesthetic experience, but also to convey messages from higher levels of reality. On the other hand, as was the case for many other authors like him, artistic production was also an integral part of a process of personal spiritual evolution. It is easy to imagine that the sacrifice of fame, and the consequent loss of material gains that this could entail, was welcomed by Pericle without much bitterness.

Whatever the case, what counts most is that such a work of exceptional artistic value, saturated with aesthetic energy and deep meaning, comes back to light

² See the catalogue of the recent exhibition “Weltempfänger – World Receivers”, held at Lenbachhaus in Munich, where works of these two artists were displayed along with works by Georgiana Houghton: K. Althaus, M. Mühling and S. Schneider (editors), *World Receivers: Georgiana Houghton - Hilma af Klint - Emma Kunz*, Lenbachhaus - Hirmer Verlag, München 2018.

³ See S. Grant, L. Bang L. and M. Pasi, *Georgiana Houghton. Spirit Drawings*, London, The Courtauld Gallery, 2016.

⁴ *Luigi Pericle, dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [1979]. A brief biography of the artist, which summarizes the information available at present, can be found in A. and G. Biasca-Caroni (editors), *Luigi Pericle*, Li.Ze.A, n.p. 2018, pp. 6-9.

today so that it can be appreciated, studied and understood. A rediscovery that follows similar cases in the past, as with af Klint, or, more recently, with the British painter from the Victorian period, Georgiana Houghton (1814-1884).³ In the case of Pericle, research is still at an initial phase and, lacking solid previous studies, we must necessarily proceed by hypotheses and approximations, based on the archival material that has emerged so far.

I leave a stylistic and formal analysis of Pericle's artistic work to others. This essay aims at giving a first look at Pericle's spiritual vision, which undoubtedly played a key role in his work and cannot be underestimated if we want to understand his artistic output in all its complexity. Besides providing the basis for a general understanding of this aspect, this essay will also try to place the latter in its cultural and artistic context.

We should start by saying that Pericle's biography is by itself dotted with areas of shade, on which further research will have to shed light. Many details are obtained from the scarce information provided by the artist himself for the catalogues of exhibitions in which he participated in the Sixties, or from his ample retrospective catalogue published in 1979.⁴ A systematic study of the artist's personal correspondence, preserved mainly at the Luigi Pericle Archive (Biasca-Caroni collection) in Ascona, and, to a lesser extent, at the Pericle collection of the Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona, will allow in the future to add important pieces to our knowledge of his life and possibly correct actual inexactitudes. The Biasca-Caroni collection also includes the vast library possessed by the artist, which is essential to understand his interests and readings. Pericle clearly had an eclectic approach toward the dimension of spirituality and esotericism. A first survey in his library shows the presence of quite an ample selection of authors and texts pertaining to this multiform area. Except for some classics (Meister Eckhart, Saint



tutta la sua complessità. Questa ricognizione, oltre a offrire gli elementi di base per una prima comprensione di questo aspetto, cercherà anche di considerarlo nel contesto culturale e artistico nel quale si trovò inserito. Cominciamo quindi col dire che la stessa biografia di Pericle presenta per il momento ancora molte zone d’ombra, che ricerche ulteriori dovranno chiarire. Numerosi dettagli sono ricavati dalle scarse informazioni fornite dallo stesso artista per i cataloghi di mostre cui ha partecipato negli anni sessanta o l’importante volume retrospettivo pubblicato nel 1979.⁴ Un’analisi sistematica delle carte personali dell’artista, conservate soprattutto presso l’Archivio Luigi Pericle (collezione Biasca-Caroni) ad Ascona, e in piccola parte anche nella Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d’Arte Moderna, permetteranno in futuro di aggiungere dei tasselli importanti alla nostra conoscenza della sua biografia e correggere eventualmente qualche errore di dettaglio o di prospettiva. Sempre della collezione Biasca-Caroni fa parte anche la vasta biblioteca dell’artista, essenziale per farsi un’idea dei suoi interessi e delle sue letture.

Pericle ha un approccio evidentemente eclettico nei confronti del mondo della spiritualità e dell’esoterismo. Una prima ricognizione nella sua biblioteca permette di constatare la presenza di una selezione abbastanza ampia di autori e di testi appartenenti a questa galassia multiforme. A parte qualche classico (Meister Eckhart, San Giovanni della Croce, Jacob Böhme, Paracelso), la maggior parte dei titoli sono di autori moderni, cioè del periodo tra Ottocento e Novecento. Molto rappresentate sono le correnti post-teosofiche (in particolare Alice Bailey e Rudolf Steiner) e la spiritualità orientale contemporanea (Sri Aurobindo, Paramahansa Yogananda, Sai Baba, D.T. Suzuki, senza tralasciare il *Segreto del Fiore d’Oro* nell’edizione curata da Carl Gustav Jung e Richard Wilhelm, e gli scritti sullo zen di Karlfried Graf

Dürckheim). Si nota poi un interesse per l’alchimia (Fulcanelli), per l’occultismo di fine Ottocento e prima metà del Novecento (Mabel Collins, Franz Hartmann, Dion Fortune, Gregor A. Gregorius), e per il rapporto tra fisica moderna e spiritualità (Fritjof Capra). A questa letteratura si aggiunge una notevole mole di testi di ufologia, piramidologia, astrologia, e medicine alternative e orientali (omeopatia, fitoterapia, ayurveda, Qi Gong), di cui Pericle, come sappiamo anche da vari documenti dell’archivio, fu un appassionato cultore. Nell’ambito di questo materiale bisogna mettere in rilievo la letteratura relativa a Sri Aurobindo (1872-1950), non solo perché è particolarmente cospicua ma anche perché è evidente che Pericle ebbe con il movimento fondato dall’autore indiano un rapporto diretto e che fu profondamente influenzato dalle sue dottrine.⁵ Non è un caso che, nella versione del giudizio dato dal noto critico d’arte inglese Sir Herbert Read (1893-1968) sulle opere di Pericle riportata nel già citato volume retrospettivo del 1979, lo Yoga Integrale di Aurobindo venga citato come oggetto di studi approfonditi da parte dell’artista.⁶

Pericle fu in contatto con l’ashram di Aurobindo a Pondicherry, in India, come attestano alcune missive presenti nella collezione Biasca-Caroni, risalenti perlomeno agli anni sessanta. Aurobindo era morto nel 1950 e da allora il movimento da lui creato, divenuto ormai internazionale, era diretto dalla “Mère,” ovvero Mirra Alfassa (1878-1973). Sin dal 1920 la Mère, aveva aiutato Aurobindo a costituire il suo ashram e a sviluppare il suo sistema di Yoga Integrale. Aveva col tempo acquisito nel movimento un’autorità pari a quella del maestro, che vedeva in lei la manifestazione di una figura divina di tipo materno. Nel fondo vi sono anche diverse immagini di lei e di Aurobindo.⁷ Tra i documenti presenti nella collezione Biasca-Caroni vi sono in particolare delle lettere inviate a Pericle da Philippe Barbier-Saint-Hilaire (1894-1969), uno dei principali collaboratori di



⁴ *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [1979]. Una biografia sommaria dell’artista, in cui vengono riassunte le informazioni attualmente disponibili, si trova in A. e G. Biasca-Caroni (a cura di), *Luigi Pericle*, Li.Ze.A, s.l. 2018, pp. 6-9.

⁵ Su Aurobindo, vedi la biografia di P. Heehs, *The Lives of Sri Aurobindo*, Columbia University Press, New York 2008, e lo studio di B. Bruteau, *Worthy Is the World: The Hindu Philosophy of Sri Aurobindo*, Fairleigh Dickinson University Press, 1972.

⁶ Cfr. H. Read, *Foreword*, in *Luigi Pericle. Dipinti e*

disegni, cit., p. 6 (“I learned that Pericle had made a profound study of Sri Aurobindo’s Integral Yoga”). Vi è però qui un fatto curioso. Nella versione dello stesso giudizio riportata nel catalogo della mostra itinerante che Pericle fece in diverse città britanniche nel 1965 (su cui torneremo) questo passo è diverso. Qui infatti il testo dice: “I learned that Pericle had made a profound study of philosophy, and particularly of Zen Buddhism” (H. Read, *Postscript*, in *Luigi Pericle*, catalogo della mostra in diverse città britanniche, Ben Johnson & Co., York 1965, p. 18). Poiché Read era

morto nel 1968 e non poteva certo correggere il suo testo dopo quella data, si deve concludere che nel 1979 Pericle lo ritoccò per fargli rispecchiare una mutata scala di interessi.

⁷ Non sono le sole: nella piccola collezione di fotografie di personalità che Pericle senza dubbio considerava ispiratrici troviamo anche Rudolf Steiner insieme alla moglie Marie von Sivers, Sai Baba e, curiosamente, Padre Pio, che, stando a una sinossi autobiografica conservata nel fondo Biasca-Caroni, Pericle potrebbe aver incontrato nel 1964.



Foto della Mère posseduta da Luigi Pericle/Photograph of the Mother owned by Luigi Pericle. Ascona, Archivio Luigi Pericle

John of the Cross, Jacob Böhme, Paracelsus), most of the books are from modern authors, mostly from the 19th and 20th centuries. We find a good presence of post-theosophical currents (Alice Bailey and Rudolf Steiner in particular) and modern Eastern spirituality (Sri Aurobindo, Paramahansa Yogananda, Sai Baba, D.T. Suzuki, and, last but not least, *The Secret of the Golden Flower* edited by Carl Gustav Jung and Richard Wilhelm, and Karlfried Graf Dürckheim’s writings on Zen). We see an interest for alchemy (Fulcanelli), for late 19th century and early 20th century occultism (Mabel Collins, Franz Hartmann, Dion Fortune, Gregor A. Gregorius), and for the relationship between modern physics and spirituality (Fritjof Capra). To this, we should add a significant number of texts on ufology, pyramidology, astrology, and alternative and Eastern medicines (homeopathy, phytotherapy, Ayurveda, Qi

⁵ On Aurobindo, see the biography by P. Heehs, *The Lives of Sri Aurobindo*, Columbia University Press, New York 2008, and the essay by B. Bruteau, *Worthy Is the World: The Hindu Philosophy of Sri Aurobindo*, Fairleigh Dickinson University Press, 1972.

⁶ See H. Read, “Foreword,” in *Luigi Pericle, dipinti e disegni*, cit., p. 6 (“I learned that Pericle had made a profound study of Sri Aurobindo’s Integral Yoga”). We should notice something curious here, though. In the

version of this same statement printed in the catalogue of the 1965 itinerant exhibition in Great Britain (to which I will return), this passage is different. This is what the text says there: “I learned that Pericle had made a profound study of philosophy, and particularly of Zen Buddhism” (H. Read, “Postscript,” in *Luigi Pericle*, catalogue of the exhibition across several British museums, Ben Johnson & Co., York 1965, p. 18). Since Read died in 1968 and could obviously not amend his text after that date, we must assume

that, in 1979, Pericle changed it in order to have it reflect a different scale of interests.

⁷ Not only images of them: in the small collection of photographs of personalities whom Pericle undoubtedly considered inspirational figures, we also find Rudolf Steiner with his wife Marie von Sivers, Sai Baba and, intriguingly, Padre Pio, whom Pericle may have met in 1964, if we interpret correctly an autobiographic synopsis preserved in the Biasca-Caroni collection.





Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1966, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 x 42 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/ Biasca-Caroni collection

Aurobindo e della Mère. Da questa corrispondenza apprendiamo che Pericle mandava alla Mère descrizioni dei suoi sogni, domande legate alla sua situazione personale e richieste di consigli per la sua evoluzione spirituale, alle quali Saint-Hilaire rispondeva per conto della Mère.

Il rapporto di Pericle con la Mère è senza dubbio interessante, perché potrebbe spiegare tra l'altro la presenza costante di una dedica alla "Madre di Dio" nei suoi dipinti, molti dei quali riportano la formula latina "Matri Dei d.d.d."⁸ Ora, in un contesto cristiano questo sarebbe un ovvio riferimento alla Madonna, ma è chiaro che per Pericle la formula non era necessariamente legata in modo esclusivo a questa tradizione religiosa. Si può pensare infatti che fosse anche – se non particolarmente – rivolta alla "Madre divina" del movimento di Aurobindo. Il rapporto con la Mère assume poi un ulteriore significato se si riflette sul fatto che la Alfassa

era stata a sua volta un'artista molto attiva prima di incontrare Aurobindo e aveva a lungo frequentato gli ambienti del postimpressionismo e del simbolismo parigino prima della Prima Guerra Mondiale.⁹ Poteva quindi avere una sensibilità particolare nei confronti di un artista come Pericle.

Altre fonti importanti per comprendere la visione spirituale di Pericle sono i suoi scritti, tra cui in particolare il lungo romanzo in tedesco *Bis ans Ende der Zeiten* (Sino alla fine dei tempi), ultimato nel 1996 e in gran parte ancora inedito. Un estratto venne fatto stampare dallo stesso Pericle nel 1995 con il titolo *Amduat*, anche se non è chiaro quale diffusione egli intendesse dare a questa pubblicazione.¹⁰ Da quest'opera emergono idee che erano largamente diffuse nel sostrato culturale della spiritualità alternativa allora in piena espansione; idee del resto in gran parte derivate da tradizioni esoteriche precedenti. Vi è la convinzione che il mondo sia vicino a una catastrofe. Ma la distruzione che lo annienterà non sarà un fatto negativo: permetterà infatti al pianeta di rigenerarsi e di procedere verso l'inizio di una nuova era. Questo processo viene in realtà provocato e controllato da un gruppo di esseri superiori, che vegliano sui destini dell'umanità e ne seguono l'evoluzione sin dalla più remota antichità, anche se sembrano essere soprattutto legati all'antico Egitto.¹¹ Sono esseri altamente evoluti, anche da un punto di vista tecnologico, e si muovono su navi spaziali. Il protagonista del racconto, che in *Amduat* si chiama Michael, riceve l'incarico di costruire un'arca, che gli permetterà di attraversare senza danni il periodo di sconvolgimenti che sta per iniziare. Siamo qui in una prospettiva millenarista che caratterizza buona parte del pensiero New Age in senso stretto.¹² D'altra parte, alcuni studiosi hanno visto le origini più immediate del fenomeno New Age negli anni cinquanta del Novecento nell'incontro tra i cosiddetti "movimenti dei dischi volanti" emersi in quel periodo e alcune correnti

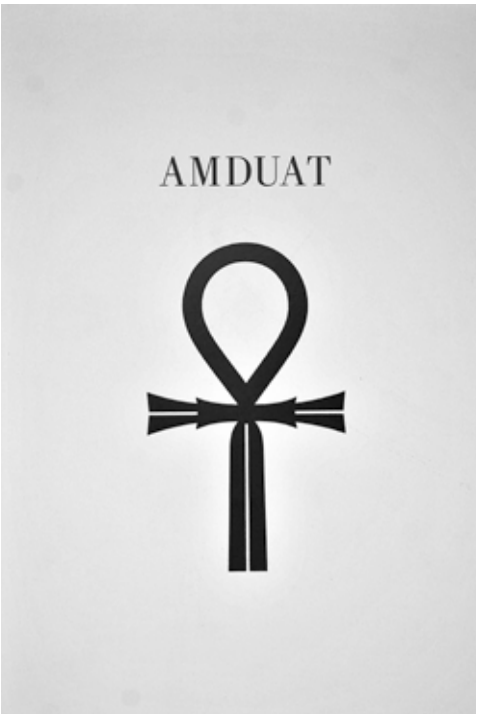


the constant presence of a dedication to the "Mother of God" on his paintings (many of these have the Latin acronym "Matri Dei d.d.d.").⁸ In a Christian context, this would obviously refer to the Holy Virgin, but it is clear that, to Pericle, this formula was not necessarily linked to a Christian tradition. There are good reasons to think that it also referred, probably quite specifically, to the "divine Mother" of Aurobindo's movement. His relationship with the Mother takes on even a further meaning if we consider that Alfassa had also been an active artist before meeting Aurobindo and had long frequented post-Impressionism and Symbolism circles in Paris before World War I.⁹ Therefore, she may have had a peculiar sensitivity toward an artist such as Pericle.

Other important sources in understanding Pericle's spiritual vision are his works in prose, particularly his novel *Bis ans Ende der Zeiten* (Until the End of Times), written in German and completed in 1996, in most part still unpublished. Pericle had an excerpt of this novel published in 1995 with the title *Amduat*, even if it is not clear how he had intended to spread the publication.¹⁰ This work is imbued with ideas that were largely diffused in the cultural substrate of the alternative spirituality then quickly expanding; ideas that derive for the most part from earlier esoteric traditions. The world appears to be close to a catastrophe. But the destruction that will annihilate it is not completely negative: on the contrary, it will allow the planet to regenerate itself and to move forward to the beginning of a new era. This process is actually provoked and controlled by a group of higher beings, who watch over the destiny of mankind and follow its evolution since primordial times, although they seem to be especially connected to ancient Egypt.¹¹ They are highly evolved beings, also from a technological point of view, and move around aboard spaceships. In *Amduat*, the protagonist, named Michael, is entrusted with the task of building an ark,



Frontespizio del romanzo di Luigi Pericle *Bis ans Ende der Zeiten*, parzialmente inedito/ Frontispiece of the novel by Luigi Pericle *Bis ans Ende der Zeiten*, in part unpublished



Copertina di/Cover of *Amduat*



⁸ Su questo punto vedi anche i saggi di Michele Tavola e di Andrea Biasca-Caroni in questo stesso catalogo.

⁹ Sulla vita della Alfassa vedi la biografia scritta da un membro della comunità di Auroville: Georges van Vrekhem, *The Mother. The Story of Her Life*, disponibile online presso https://www.aurobindo.ru/workings/other/van_vrekhem-mother.htm (consultata il 13.3.2019). Sempre di G. van Vrekhem, cfr.

anche *Oltre la specie umana. La vita e l'opera di Sri Aurobindo e della Madre*, Irradiazioni, Roma 2007.

¹⁰ L. Pericle, *Amduat. Abschnitt aus dem Band: "Bis ans Ende der Zeiten" Neuanfang statt Weltuntergang*, stampato privatamente, s.l. 1995.

¹¹ Un *ankh*, cioè la croce ansata simbolo della vita nell'antico Egitto, campeggia del resto al centro della copertina di *Amduat*.

¹² Sul rapporto tra millenarismo e New Age, cfr.

G. Filoramo, *Millenarismo e New Age. Apocalisse e religiosità alternativa*, Edizioni Dedalo, Bari 1999. Sull'importante distinzione tra New Age in senso stretto e New Age in senso lato (in cui si riscontra un fenomeno di crescente commercializzazione e banalizzazione), cfr. W.J. Hanegraaff, *New Age Religion and Western Culture. Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Brill, Leiden - Boston 1996, pp. 94-105.

⁸ About this dedication, see also the essays by Michele Tavola and by Andrea Biasca-Caroni in the present catalogue.

⁹ On Alfassa see the biography written by a member of the Auroville community: G. van Vrekhem, *The Mother. The Story of Her Life*,

online at https://www.aurobindo.ru/workings/other/van_vrekhem-mother.htm (consulted on 13.3.2019). By van Vrekhem see also his earlier book *Beyond the Human Species. The Life and Work of Sri Aurobindo and the Mother*, Paragon House, Saint Paul 1998.

¹⁰ L. Pericle, *Amduat. Abschnittaus dem Band: "Bis ans Ende der Zeiten" Neuanfang statt Weltuntergang*, printed privately, n.p. 1995.

¹¹ An *ankh*, the ancient cross-shaped symbol that represented life in ancient Egypt, is in the forefront of the cover of *Amduat*.

post-teosofiche, in particolare le opere di Alice Bailey, in una prospettiva quindi non lontana da quella dello stesso Pericle.¹³ E si può notare come uno degli elementi caratterizzanti del romanzo di Pericle, ovvero la presenza di navi spaziali extraterrestri in un contesto ispirato alla mitologia dell’antico Egitto, appaia spesso nell’immaginario “occulturale” della seconda metà del Novecento. Basti pensare ai libri dello svizzero Erich von Däniken (n. 1935), in particolare il suo best-seller *Chariots of the Gods* (1969), alla mitologia personale creata dal musicista afroamericano Sun Ra (pseud. di Herman Poole Blount, 1914-1993), o alle immagini finali del film *Lucifer Rising* (1980), del regista sperimentale americano Kenneth Anger (n. 1927), in cui alcuni dischi volanti compaiono sopra monumenti e templi dell’antico Egitto.

Il romanzo di Pericle appartiene alla fase finale della sua vita. Ma è evidente che il suo interesse per il mondo dell’esoterismo e della spiritualità era già profondo negli anni giovanili, prima ancora del periodo di successo come pittore. Tracce di questo interesse si trovano per esempio nella corrispondenza con A.L. Hart, jr., redattore della casa editrice americana Macmillan, con cui Pericle aveva un contratto per la pubblicazione dei suoi libri di storie illustrate.¹⁴ Con la sua attività di disegnatore, e in particolare grazie al personaggio di Max la marmotta, Pericle, che usava allora il suo cognome Giovannetti, aveva ottenuto negli anni cinquanta un notevole successo internazionale. Intorno al 1959 egli comunica a Hart la sua intenzione di mettere da parte l’attività di illustratore per dedicarsi completamente all’arte.¹⁵ Il periodo d’oro della collaborazione con la casa editrice volge dunque alla fine, ma tra il redattore e l’artista si è ormai creato un rapporto amichevole che va oltre le semplici questioni editoriali e commerciali. Pericle si lascia quindi andare a qualche confidenza. Nel novembre 1960 Hart si stupisce di apprendere che Pericle è “seriamente interessato all’occulto” e di

ricevere da lui una profezia su una guerra che sarebbe scoppiata nel 1965.¹⁶ Nel maggio del 1961 Hart va a trovare Pericle ad Ascona e questi lo intrattiene con “uno splendido corso di introduzione all’astrologia”.¹⁷ In quel periodo egli è ormai già avviato verso la sua nuova carriera come artista e lascia da parte, almeno per il momento, la sua precedente identità legata al nome di Giovannetti.

La presenza di un dualismo tra queste due identità, l’artista Pericle e l’illustratore Giovannetti, merita qui qualche breve considerazione. Agli inizi della sua carriera come artista, Pericle si dimostra particolarmente sensibile su questo punto. Quando infatti alla fine del 1961, in vista della sua prima mostra personale presso la prestigiosa galleria d’arte di Londra Arthur Tooth & Sons, il giovane curatore Martin Summers fa sapere alla stampa che l’artista Pericle e il noto illustratore Giovannetti sono la stessa persona, egli reagisce con disappunto.¹⁸ È probabile che Pericle, il quale giungeva alla sua prima mostra personale a un’età non più giovane, fosse preoccupato per i possibili riflessi negativi del suo passato di illustratore sulla sua immagine di artista. In un senso più profondo, si potrebbe anche pensare che per Pericle l’identità di Giovannetti fosse associata al lato più commerciale della sua attività creativa, che egli voleva ormai lasciarsi definitivamente alle spalle.

C’è da dire però che, se questo fu l’atteggiamento agli inizi della sua nuova carriera, in seguito le cose divennero senza dubbio più sfumate e, dopo il suo ritiro dal mondo dell’arte, Pericle fu in grado di far coesistere queste due identità senza grandi tensioni. Del resto i suoi libri come illustratore continuarono a essere ristampati e venduti con il nome di Giovannetti anche durante il periodo del suo successo artistico. E non è nemmeno vero che l’illustratore Giovannetti abbia cessato del tutto la sua attività alla fine degli anni cinquanta. Negli anni settanta infatti Pericle, quando ormai aveva

which will enable him to safely overcome the period of turmoil that is about to begin. In the novel, we find a millenarian perspective that heavily characterizes New Age thought in a strict sense.¹² On the other hand, some scholars have seen the very origins of the New Age movement in the encounter, around the Fifties, between so-called “UFO cults” that were emerging in that period and some post-theosophical currents, particularly influenced by Alice Bailey’s works, in a perspective that was not far from Pericle’s.¹³ It can be further noticed that one of the distinctive elements in Pericle’s novel, namely the presence of extraterrestrial spaceships in a context inspired by ancient Egyptian mythology, is recurrent in the “occultural” imagination of the second half of the 20th century. Suffice it to think of the novels by Swiss writer Erich von Däniken (b. 1935), in particular his best-seller *Chariots of the Gods* (1969), or of the personal mythology devised by Afro-American musician Sun Ra (pseudonym of Herman Poole Blount, 1914-1993), or of the final scene of the film *Lucifer Rising* (1980), by American experimental filmmaker Kenneth Anger (b. 1927), where flying saucers appear above monuments and temples of ancient Egypt.

Pericle wrote his novel in the last period of his life, but his interest for the world of esotericism and spirituality was already deep in his youth, even before his successful years as a painter. Traces of his interest are found, for instance, in his correspondence with A.L. Hart, Jr., the editor of the US publishing house Macmillan, with which Pericle had entered into an agreement for the publication of his comic strips in book format.¹⁴ Thanks to his activity as an illustrator of comics, and in particular thanks to his character Max (a marmot), Pericle, who at the time signed his work with his last name Giovannetti, had gained considerable international success in the Fifties. Around 1959, Pericle informed Hart of his intention to put aside his activity as an illustrator

to dedicate himself entirely to art.¹⁵ The golden period of his collaboration with the publishing house came to an end, but the editor and the artist had created a relationship that went beyond mere business. Because of that friendship, Pericle felt free to confide in Hart. In November 1960, Hart was surprised to learn that Pericle was “seriously interested in the occult” and had made a prophecy about a war that would break out in 1965.¹⁶ In May 1961, Hart paid a visit to Pericle in Ascona and the latter entertained him with a “splendid introductory course on astrology”.¹⁷ In that period, Pericle had already undertaken his new career as an artist and had left aside, at least momentarily, his previous identity going by the name of Giovannetti.

The existence of a dualism between these two identities – artist Pericle and illustrator Giovannetti – deserves some consideration. At the beginning of his career as an artist, Pericle was particularly sensitive about this point. When, at the end of 1961, on the occasion of his upcoming solo show at the prestigious Arthur Tooth & Sons art gallery in London, the young curator Martin Summers informed the press that the artist Pericle and the famous illustrator Giovannetti were the same person, Pericle was annoyed.¹⁸ It is likely that Pericle, who was about to hold his first solo show at a not so young age, was worried about the possible negative impact of his past as an illustrator on his emerging image as an artist. In a deeper sense, we might also imagine that, for Pericle, Giovannetti’s identity was connected to the commercial side of his creative activity, something he now definitely wanted to leave behind.

It must be said, though, that while this was his attitude at the beginning of his new career, this dualism became more blurred at a later stage and, after he withdrew from the art world, he got to a point where these two identities could coexist with no great distress. Moreover, his books as an illustrator continued

¹³ Cfr. Hanegraaff, *New Age Religion*, cit., pp. 95-96. Per una storia e una tipologia sommaria dei movimenti dei dischi volanti, con uno sguardo particolare al caso italiano, cfr. M. Introvigne e P.L. Zoccatelli, *Enciclopedia delle religioni in Italia*, Elledici, Torino 2013, p. 1072 e ss.

¹⁴ Le lettere di Hart a Pericle sono conservate presso l’Archivio Luigi Pericle, così come tutti gli altri documenti inediti qui citati. Pericle non sembra avere avuto l’abitudine di fare delle copie delle lettere inviate ai

suoi corrispondenti, per cui nell’Archivio vi sono solo le lettere da lui ricevute.

¹⁵ Cfr. la lettera di Hart a Pericle del 10 settembre 1959.

¹⁶ Cfr. le lettere di Hart a Pericle del 16 e 30 novembre 1960. Si noterà come semplice coincidenza che nel 1965 iniziò il coinvolgimento ufficiale degli Stati Uniti nella guerra del Vietnam.

¹⁷ Lettera di Hart a Pericle del 19 maggio 1961.

¹⁸ Lettera di Summers a Pericle del 10 gennaio 1962.

¹² On the relationship between millenarianism and New Age, see G. Filoramo, *Millenarismo e New Age. Apocalisse e religiosità alternativa*, Dedalo Publishers, Bari 1999. On the important distinction between New Age in a strict sense and New Age in a broad sense (the latter being particularly exposed to a phenomenon of growing commercialization and trivialization), see W.J. Hanegraaff, *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Brill, Leiden - Boston 1996, pp. 94-105.

¹³ See Hanegraaff, *New Age Religion*, cit., pp. 95-96. For a history and generic typology of UFO cults, with a specific focus on Italian cases, see M. Introvigne and P.L. Zoccatelli, *Enciclopedia delle religioni in Italia*, Elledici, Turin 2013, p. 1072 and following.

¹⁴ The letters sent by Hart to Pericle are preserved in the Archivio Luigi Pericle, as well as all other unpublished document mentioned in this essay. Pericle does not seem to have had the habit of making carbon copies of the letters he sent to his correspondents,

therefore the archives only include the letters he received from them.

¹⁵ See the letter sent by Hart to Pericle on September 10, 1959.

¹⁶ Hart to Pericle, two letters dated November 16 and November 30, 1960. It is intriguing to note, even as a mere coincidence, that 1965 marked the official beginning of US involvement in the war in Vietnam.

¹⁷ Hart to Pericle, May 19, 1961.

¹⁸ Summers to Pericle, January 10, 1962.

deciso di non voler più sottostare alle regole del mercato dell'arte, cominciò a produrre nuovi lavori con il nome di Giovannetti, pubblicati dalla casa editrice svizzera Nebelspalter-Verlag.¹⁹ In alcuni di questi libri è evidente l'intento di trasmettere un messaggio spirituale sottilmente velato dalla forma umoristica o fiabesca. È il caso per esempio di *Pablo*, un piccolo libro illustrato in cui il protagonista, un buffo omino sovrappeso vestito con abiti clowneschi, attraversa una crisi d'identità finché non si rende conto di poter veramente cambiare la sua vita stabilendo un contatto con il suo "sé superiore" (*höheres Ich*) e lasciandosi guidare da esso. Il libro si conclude poi con un'interessante autointervista in cui Pericle precisa il suo pensiero sul ruolo del sé superiore nell'evoluzione personale. È probabile che la maggior parte dei lettori di questa pubblicazione non abbia colto il riferimento, ma il concetto deriva dalla letteratura teosofica di fine Ottocento e lo si ritrova in seguito in vari movimenti di spiritualità alternativa sviluppatasi nel Novecento. Questo indica che una distinzione troppo netta tra il Pericle artista legato senza compromessi al mondo della spiritualità e il Giovannetti illustratore mondano e commerciale non è davvero convincente. È opportuno fare ora qualche considerazione sul posto di Pericle nel contesto del rapporto tra arte – e in particolare la pittura astratta – e spiritualità nel secondo dopoguerra. Innanzitutto bisogna dire che il panorama internazionale dell'arte dopo la Seconda Guerra Mondiale si presta meno allo sviluppo di tematiche esplicitamente spirituali o esoteriche rispetto alla stagione di grande fermento creativo delle avanguardie nei primi decenni del Novecento. Non è difficile capire il perché. Negli anni immediatamente successivi alla guerra, allorché le ferite dell'immane catastrofe sono ancora aperte e ci s'interroga sulle cause del disastro, il clima culturale è tutt'altro che favorevole alla diffusione di queste idee. In quel contesto, segnato del resto anche dalle tensioni della Guerra Fredda, per molti sembra naturale

fare un'equazione, senza dubbio troppo veloce e semplicistica, tra correnti di spiritualità alternativa da una parte, e irrazionalismo e fascismo dall'altra. Non deve sorprendere quindi il fatto che i lieviti esoterici che avevano stimolato l'erompere di nuove forme estetiche agli inizi del Novecento sembrino perdere, almeno per il momento, la loro vitalità ispiratrice. O così almeno si direbbe a un primo colpo d'occhio. Bisogna però aggiungere che vi è ancora molto da esplorare su questi aspetti nell'arte degli anni cinquanta e sessanta.²⁰ A fronte di una diminuita visibilità, nell'arte di quel periodo, di correnti esoteriche consolidate come la teosofia e l'occultismo, altre influenze assumono nuova importanza, come quelle delle dottrine orientali, e in particolare dello Zen. È il caso per esempio dei pittori americani della costa nord-occidentale Mark Tobey (1890-1976) e Morris Graves (1910-2001), la cui sensibilità sembra presentare più di un'affinità con quella di Pericle, che fu altrettanto interessato allo Zen e (come nel caso di Tobey) alle variazioni pittoriche basate sul segno calligrafico. Non c'è quindi da stupirsi che Martin Summers, il giovane curatore della Tooth Gallery che aveva stabilito un rapporto confidenziale con Pericle, abbia notato questa consonanza e abbia consigliato all'artista di Ascona di mettersi in contatto con Tobey, ed eventualmente di andare anche a trovarlo, visto che si era ormai trasferito a Basilea.²¹ D'altra parte alcune suggestioni derivate dal surrealismo vengono sviluppate nella direzione di un'esplorazione di forme di coscienza modificate, anche con l'uso di sostanze psicotrope, come è il caso di Henri Michaux (1899-1984), che viene esposto insieme a Pericle in una delle mostre collettive della Tooth Gallery.²² Siamo però qui più lontani da Pericle, dato che per lui l'esplorazione del sé e degli stati meditativi non avviene tramite l'uso di droghe e si struttura in modi più precisi e definiti, quindi anche meno spontanei, rispetto a quelli di Michaux.

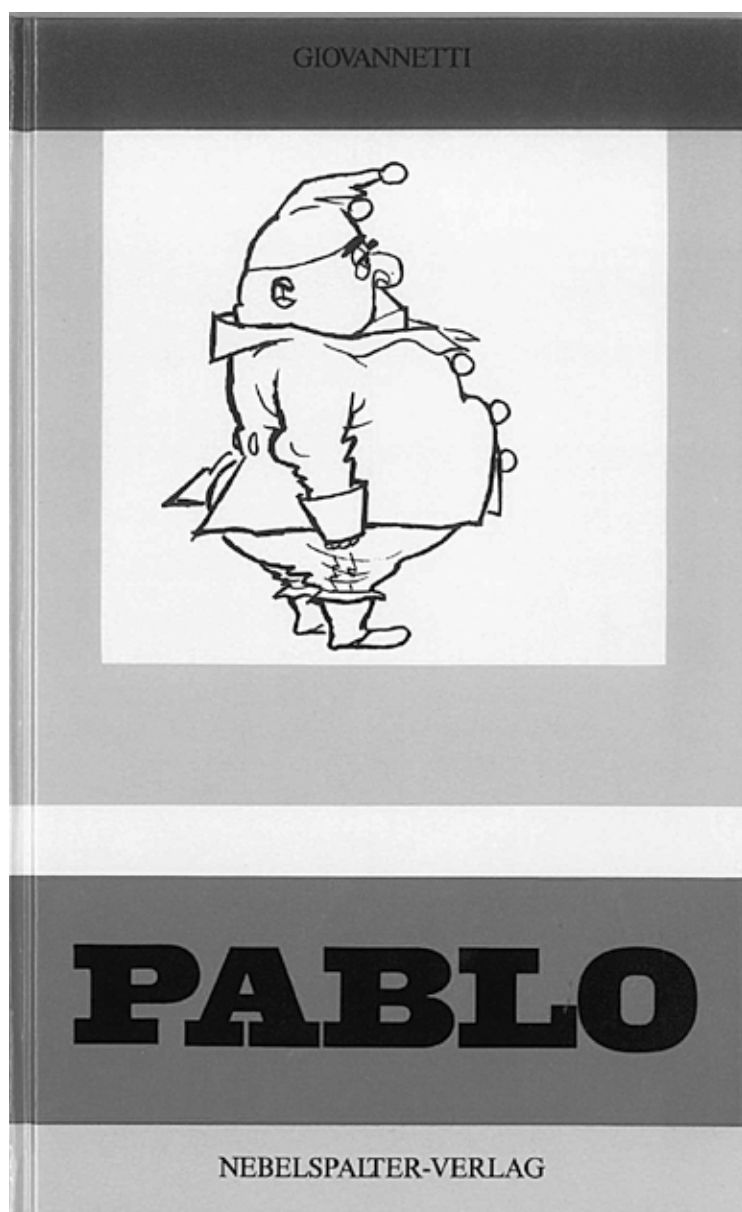


¹⁹ Cfr. in part. il libro di brevi storie *Kaminfeuer-geschichten* (1973), cui seguono *111 neue Kaminfeuer-geschichten* (1975), e il libro illustrato *Pablo* (1976). Tutti pubblicati da Nebelspalter-Verlag, Rorschach.
²⁰ Per una panoramica sul rapporto tra spiritualità e pittura astratta nel secondo dopoguerra rimane indispensabile, anche se inevitabilmente ormai un po' datato, il catalogo della famosa mostra del 1986 *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art - Abbeville Press Publishers, Los Angeles-New York 1986, in particolare

i contributi di Maurice Tuchman, W. Jackson Rushing e Donald Kuspit.
²¹ Cfr. la lettera di Summers a Pericle, marzo 1962. È interessante notare che una mostra personale di Tobey era stata allestita alla Whitechapel Gallery di Londra proprio nello stesso periodo in cui Pericle aveva la sua prima personale alla Tooth Gallery (febbraio-marzo 1962). Non sappiamo se Pericle seguì effettivamente il consiglio di Summers e prese contatto con Tobey. Di ciò in ogni caso non resta traccia.
²² *Contrasts in taste II* (agosto-settembre 1964).

to be reprinted and sold under the name of Giovannetti even during the period of his success as a painter. And it is not true either that illustrator Giovannetti ceased all his activity at the end of the Fifties. In fact, in the Seventies, after deciding he no longer wanted to be subjected to the rules of the art market, Pericle began new comic works signed as Giovannetti, which were published by the Swiss publishing house Nebelspalter-Verlag.¹⁹ In some of these books, we clearly see an intent to convey a spiritual message subtly veiled by a humoristic or fairytale form. This applies, for example, to *Pablo*, an illustrated short book whose protagonist, a funny overweight little man dressed in clownish clothes, experiences an identity crisis until he realizes that he can truly change his life by establishing contact with his "higher self" (*höheres Ich*) and letting him guide his life. The book ends with an interesting self-interview in which Pericle elucidates his thoughts about the role of the higher self in personal evolution. It is likely that most readers of this book did not pick up the reference, but it is important to remember that the concept derives from the theosophical literature of late 19th century and is then found in a large number of movements of alternative spirituality in the 20th century. This indicates that too sharp a distinction between Pericle, the artist attached without compromises to the world of spirituality, and Giovannetti, the worldly and commercial illustrator, is not truly convincing. It is useful now to reflect on Pericle's place in the broader context of the relationship between art – particularly abstract painting – and spirituality in the post-war era. First of all, we should note that the international art landscape after World War II was not leaning toward the expression of explicitly spiritual or esoteric themes, at least compared to the great creative ferment of the avant-gardes in the early decades of the 20th century. It is not difficult to understand why. In the years immediately following the war, when the wounds of the

¹⁹ See in particular the book of short stories *Kaminfeuer-geschichten* (1973), followed by *111 neue Kaminfeuer-geschichten* (1975), and the illustrated book *Pablo* (1976). All published by Nebelspalter-Verlag, Rorschach.



Copertina di/Cover of *Pablo*.
 Courtesy Nebelspalter-Verlag



Per il pubblico dell’arte degli anni sessanta era ovvio che i punti di riferimento per inquadrare le opere astratte di Pericle fossero quelli dell’arte informale europea e dell’espressionismo astratto, che allora dominavano la scena. E non è quindi sorprendente che, nelle due mostre collettive della Tooth Gallery cui Pericle partecipa nel 1964, egli si ritrovi inserito soprattutto in quel contesto, in cui predomina l’influenza dell’esistenzialismo o l’idea di una riscoperta dell’espressione creativa primitiva e infantile, nel senso soprattutto di una liberazione radicale dalle rigidità e dalle incrostazioni dell’arte accademica. Siamo qui però nell’ambito di una ricerca del grado zero dell’ispirazione creativa, influenzata tra l’altro dalle nuove forme di psicologia dinamica e del profondo, più che in quello di una ricerca spirituale tradizionale o di un’apertura verso una dimensione cosmica, come nel caso di Pericle. Diverse appaiono quindi la sensibilità e la visione metafisica che caratterizzano la ricerca artistica di Pericle, che sembra essere idealmente più vicina a quelle correnti della pittura astratta che si erano sviluppate tra gli anni quaranta e cinquanta sul lato occidentale degli Stati Uniti, in modo diverso e in certi casi in contrasto esplicito con le forme più “fredde” della costa orientale, rappresentate soprattutto dall’espressionismo astratto di un Jackson Pollock (1912-1956) o di un Barnett Newman (1905-1970). Queste correnti portavano avanti un’apertura verso la dimensione spirituale che era stata una delle cifre dell’astrazione ai suoi esordi. Abbiamo già ricordato l’affinità ideale di Pericle con un Mark Tobey. Più a sud, a Taos, nel Nuovo Messico, era stato attivo tra gli anni trenta e gli anni quaranta il Gruppo di Pittura Trascendentale, raccolto intorno alle figure di Emil Bisttram (1895-1976) e Raymond Jonson (1891-1982), che contava tra le sue file artisti come Lawren Harris (1885-1970), Agnes Pelton (1881-1961) e Dane Rudhyar (1895-1985). In California invece, negli anni dopo la guerra, si era formato il gruppo Dynaton

con Wolfgang Paalen (1905-1959), Lee Mullican (1919-1998) e Gordon Onslow-Ford (1912-2003). Pure Onslow-Ford, come Tobey e Graves, era particolarmente interessato allo Zen e all’arte calligrafica cinese e giapponese. Anche se questi gruppi avevano avuto una vita relativamente breve, la maggior parte degli artisti coinvolti era ancora attiva negli anni sessanta, cioè quando Pericle vive il suo momento di visibilità internazionale. È in quel contesto, molto più che nell’arte informale europea o nell’espressionismo astratto della costa orientale americana, che troviamo degli esempi ideali per situare l’arte di Pericle, a prima vista così diversa rispetto a quanto stava accadendo intorno a lui. Del resto non si trattava di artisti semplicemente relegati all’ambito americano. Abbiamo visto il caso di Tobey, che espone spesso in Europa e si trasferisce a vivere in Svizzera nei primi anni sessanta. Ma interessante è anche il caso di Lee Mullican, che, dopo l’esperienza di Dynaton e la tragica morte del suo amico Paalen, passa un anno a Roma con una borsa del Guggenheim tra il 1959 e il 1960. Ed è in questo periodo che egli espone presso la New York - Rome Art Foundation, la galleria-fondazione creata nel 1957 dalla ricca ereditiera americana Frances McCann (1919-2008) sull’Isola Tiberina a Roma.²³ L’esperienza di questa galleria, che portò in Italia tra il 1957 e il 1961 alcuni dei più importanti rappresentanti (soprattutto americani e inglesi) delle nuove correnti artistiche dell’epoca, è qui estremamente significativa, perché si nota nel programma delle sue mostre un’evidente apertura verso quelle forme di ricerca spirituale applicata all’espressione artistica che abbiamo visto in particolare negli artisti americani menzionati sopra. Un’apertura anzi che si accentua sempre più durante i quattro anni di vita della galleria e che porta a includere nelle sue mostre lavori non solo di Mullican, ma anche di Tobey, Graves e vari altri, tra cui Rollin Crampton (1886-1970), pittore astratto americano tra i pochi in quel periodo



²³ Sulla New York - Rome Art Foundation e Frances McCann, cfr. B.Drudi, *Breve ma veridica storia della New York - Rome Art Foundation 1957-1961*, in E. Anzellotti, C. Rapone e L. Salvatelli (a cura di), *Memoria e materia dell’opera d’arte. Proposte e riflessioni*, Gangemi, Roma 2015, pp. 99-110. La mostra cui partecipa Mullican è *Ciphers*, tenutasi dal giugno al settembre 1960. Come per le altre mostre della galleria venne prodotto un catalogo, in questo caso con

una presentazione di John L. Brown. Sulla partecipazione di Mullican alla mostra, e più in generale sul suo periodo passato a Roma, cfr. anche i ricordi del figlio, il noto artista contemporaneo Matt Mullican, da me raccolti in un’intervista: M. Pasi, *An Interview with Matt Mullican on Lee Mullican*, in C.M. Scheer, S.V. Turner, e J.G. Mansell (a cura di), *Enchanted Modernities. Theosophy, the Arts and the American West*, Fulgur Press, s.l. 2019, pp. 129-139.

immense catastrophe were still open and the world was still wondering about the causes of the disaster, the cultural climate was anything but favorable to the spread of these ideas. In that context, also marked by the tensions of Cold War, many saw it logical to make an equation, however quick and simplistic, between alternative spirituality on one side, and irrationalism and fascism on the other. Not surprisingly, then, the esoteric enzyme that had stimulated the rise of new aesthetic forms at the beginning of the 20th century seemed to lose, at least at the time, its inspirational vitality. Or, at least, that is what one would be tempted to think at first glance. It must also be added, though, that these aspects of the art world in the Fifties and Sixties are still unexplored to a large extent.²⁰ Whereas consolidated esoteric currents, such as theosophy and occultism, saw their visibility diminishing in the world of art in that period, other influences, particularly of Eastern doctrines such as Zen, gained terrain. This applies, for instance, to painters from the North Western coast of the US such as Mark Tobey (1890-1976) and Morris Graves (1910-2001). Their interests and concerns are similar enough to those of Pericle, who was interested in Zen and (especially like Tobey) also in pictorial variations based on calligraphic signs. Unsurprisingly, the young curator of the Tooth Gallery who had established a confidential relationship with Pericle, Martin Summers, noticed this affinity and suggested to Pericle that he get in touch with Tobey, and possibly pay him a visit, since the latter had moved to Basel.²¹ It is also true that some ideas coming from surrealism were developed at that time toward the exploration of altered states of consciousness, also via the use of psychotropic substances, as was the case for Henri Michaux (1899-1984), whose works were displayed along with Pericle’s in one of the collective exhibitions

²⁰ For a panorama on the relationship between spirituality and abstract painting in the post-war era, reference must be made to the catalogue – now a bit outdated of course – of the famous 1986 exhibition *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art - Abbeville Press Publishers, Los Angeles - New York 1986, more particularly to the contributions by Maurice Tuchman, W. Jackson Rushing, and Donald Kuspit.

²¹ Summers to Pericle, March 1962. It is interesting to note that Tobey had a solo show at the Whitechapel Gallery in London exactly in the same period when Pericle had his first solo exhibition at the Tooth Gallery (February-March 1962). It is not known whether Pericle did follow Summers’ advice and contacted Tobey. We have no evidence of this, in any case.
²² “Contrasts in taste II” (August-September 1964).





Da sinistra, il poeta e critico letterario, Sir Herbert Edward Read, lo storico delle religioni, Mircea Eliade, lo studioso di Buddhismo Zen, Daisetsu Teitarō Suzuki, e il filosofo e studioso dell'Islam, Henry Corbin, a Eranos nell'agosto 1953. Fotografia di Margarethe Fellerer, Ascona, Archivio della Fondazione Eranos /From the left, the poet and literary critic, Sir Herbert Edward Read, the historian of religions, Mircea Eliade, the scholar of Zen Buddhism, Daisetsu Teitarō Suzuki, and the philosopher and scholar of Islam, Henry Corbin, at Eranos in August 1953. Photo by Margarethe Fellerer, Ascona, Archivio della Fondazione Eranos

a richiamarsi in modo esplicito e convinto alle dottrine teosofiche di Madame Blavatsky. Non ci si stupirà quindi di trovare, tra i consulenti della Fondazione, il già ricordato Sir Herbert Read. Read del resto curò anche alcune delle mostre della galleria, tra cui l'importante *The Quest and the Quarry*, che fu l'ultima prima della sua chiusura nel 1961.²⁴ Mi sembra del tutto probabile che, se la galleria avesse continuato le sue attività, Pericle sarebbe prima o poi entrato nella sua orbita e vi avrebbe trovato un contesto più che congeniale per le sue opere.

Vi è da poi ricordare che Frances McCann era all'epoca la compagna del compositore Giacinto Scelsi, di cui abbiamo già ricordato l'interesse per l'esoterismo abbinato a una spinta postuma simile a quella di Pericle.²⁵ In

effetti, se volessimo ampliare la prospettiva verso altre forme di creazione artistica, sarebbe interessante fare un confronto tra Pericle e Scelsi, viste le non poche analogie tra i due autori e nonostante la diversità dei loro mezzi espressivi. Come Pericle, anche Scelsi era un esoterista eclettico e aveva un interesse particolare per le dottrine di Aurobindo, che condivideva del resto con la McCann. Insieme alla sua compagna, frequentò Herbert Read, con cui stabilì un caloroso rapporto di amicizia, e passò dei periodi ad Ascona, probabilmente anche in occasione di qualche incontro di Eranos cui partecipava Read.

Poiché lo abbiamo evocato in diverse occasioni, vale la pena concludere questa panoramica con qualche osservazione proprio su Herbert Read, il cui giudizio su



²⁴ Cfr. il catalogo della mostra: *The Quest and the Quarry*, Rome - New York Art Foundation Inc., Roma 1961, con una presentazione di Herbert Read.

²⁵ Si trovano in effetti molte informazioni interessanti sulle vicende della galleria nell'autobiografia del compositore: G. Scelsi, *Il sogno 101*, Quodlibet, Macerata 2010, in part. pp. 295-330.

(1895-1976) and Raymond Jonson (1891-1982) and included artists such as Lawren Harris (1885-1970), Agnes Pelton (1881-1961), and Dane Rudhyar (1895-1985). In California, on the other hand, in the years immediately following the war, there was the Dynaton Group, which included Wolfgang Paalen (1905-1959), Lee Mullican (1919-1998) and Gordon Onslow-Ford (1912-2003). Onslow Ford, like Tobey and Graves, was also particularly interested in Zen and in the art of Chinese and Japanese calligraphy.

Despite the relatively brief life of these groups, most of the artists involved were still active in the Sixties, the period when Pericle experienced his sudden moment of international visibility. It is in this context, more than in the European Art Informel or the Abstract Expressionism of the US East Coast, that we find ideal examples to situate Pericle's art in its proper context, an art that is so different at a first glance from what was going on at the time around him.

The artists I have referred to were not simply relegated to the American sphere after all. An emblematic case is the one of Tobey, who often exhibited in Europe and moved to Switzerland in the early Sixties. Another interesting example is Lee Mullican. After his experience with the Dynaton Group and the tragic death of his friend Paalen, he spent one year in Rome with a Guggenheim grant between 1959 and 1960. In this period, he exhibited his works at the New York - Rome Art Foundation, the gallery-foundation established in 1957 by the rich American heiress Frances McCann (1919-2008) on the Tiber Island in Rome.²³ The experience of this gallery, which brought to Italy some of the most outstanding representatives (mostly British and American) of new artistic trends between 1957 and 1961, is extremely significant in this context, because its exhibition program showed an obvious interest in those forms of spiritual exploration applied to artistic expression that characterised the American artists I

have just mentioned. This interest gradually increased during the four years of life of the gallery, which explains why we find exhibited there artists such as Mullican, Tobey, Graves, and also the American abstract painter Rollin Crampton (1886-1970), one of the few at the time to explicitly and approvingly refer to Madame Blavatsky's theosophical doctrines. It is not surprising, therefore, to find Sir Herbert Read among the consultants of the foundation. Read also curated some of the exhibitions held at the gallery, such as the important *The Quest and the Quarry*, which was to be the last before the closure of the gallery in 1961.²⁴ It seems quite probable that if the gallery had not discontinued its activity, sooner or later Pericle would have entered its orbit and would have found there a more than ideal context for his works.

It should also be remembered that Frances McCann was at the time the partner of the composer Giacinto Scelsi, whose interest in esotericism was mentioned earlier in this essay as having a similar quality of "post-humousness" as that of Pericle.²⁵ In fact, if we wanted to broaden the perspective toward other forms of artistic creation, it would be interesting to make a comparison between Pericle and Scelsi, given the many analogies between the two, and despite the diversity of their means of artistic expression. Like Pericle, Scelsi was an eclectic esotericist and had a particular interest in Aurobindo's doctrines, shared by McCann as well. Together with McCann, Scelsi frequented Herbert Read, with whom he established a deep friendship and spent some periods in Ascona, maybe also on the occasion of some of the Eranos meetings attended by Read.

Since we have mentioned him on several occasions in this essay, it is worthwhile to conclude this overview with some observations on Herbert Read, whose assessment of Pericle is so significant. Hans Hess (1907-1975), curator of the City of York Art Gallery and



²³ On the New York - Rome Art Foundation and Frances McCann, see B. Drudi, "Breve ma veridica storia della New York - Rome Art Foundation 1957-1961", in E. Anzellotti, C. Rapone and L. Salvatelli (editors), *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, Gangemi, Rome 2015, pp. 99-110. The exhibition that included Mullican's paintings was *Ciphers*, held from June through September 1960. Accompanying the exhibition was a catalogue with a preface by John L. Brown. On Mullican's participation in the show, and more generally on his period in Rome, see also the memories of his son, noted contemporary artist Matt

Mullican, which I have collected in an interview with him: M. Pasi, "An Interview with Matt Mullican on Lee Mullican", in C.M. Scheer, S.V. Turner and J.G. Mansell (editors), *Enchanted Modernities. Theosophy, the Arts and the American West*, Fulgur Press, n.p. 2019, pp. 129-139.

²⁴ See the exhibition catalogue: *The Quest and the Quarry*, Rome-New York Art Foundation Inc., Rome 1961, with a preface by Herbert Read.

²⁵ There is indeed much interesting information on the history of the gallery in Giacinto Scelsi's autobiography: *Il sogno 101*, Quodlibet, Macerata 2010, particularly pp. 295-330.

Pericle è così significativo. È Hans Hess (1907-1975), il curatore della City of York Art Gallery e profondo conoscitore dell’arte moderna, ad avere l’idea di interessare Read all’arte di Pericle. Hess, insieme a Martin Summers della Tooth Gallery, è la persona che fa di più per promuovere Pericle come artista in Inghilterra.²⁶ Mentre Summers organizza mostre con un carattere più commerciale nella galleria di Londra, Hess prepara nel 1965 un’importante mostra personale di opere di Pericle al museo civico di York e fa sì che alcuni dipinti vengano acquisiti per la collezione permanente. La mostra poi viaggia nei musei di varie altre cittadine britanniche (Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff e Leicester). L’arte di Pericle riceve così un’investitura istituzionale notevole per un artista che, pur essendo già di mezza età, aveva esordito con la sua prima mostra personale solo tre anni prima. Il coinvolgimento di Read da parte di Hess rientra sicuramente in una strategia di promozione, dato che da anni Read era uno dei critici d’arte britannici più noti e apprezzati a livello internazionale. Come tutti i critici di successo, era molto sollecitato: un suo giudizio positivo su un artista ancora poco noto poteva far crescere immediatamente la sua visibilità e la sua reputazione.²⁷ C’è da immaginare che Read non potesse sempre accogliere il gran numero di richieste che gli dovevano pervenire. Ma nel caso di Pericle vi era una congiuntura favorevole: Read partecipava abitualmente agli incontri di Eranos ad Ascona, organizzati inizialmente da Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) e Carl Gustav Jung (1875-1961) e proseguiti anche dopo la loro morte. Era quindi facile organizzare una visita e far sì che Read vedesse i lavori di Pericle nell’ambiente stesso in cui venivano prodotti. Nell’agosto del 1964 Hess scrive a Pericle che Read sarà tra pochi giorni ad Ascona per partecipare al seminario di quell’anno.²⁸ Non abbiamo dettagli precisi su ciò che avvenne in seguito, ma è chiaro che l’incontro tra i due ci fu, dato che Read descrisse poi la sua visita a Pericle e la

scoperta dei suoi dipinti in modo decisamente elogiativo. Ovviamente, il giudizio venne in seguito incluso da Hess nel catalogo della mostra itinerante da lui curata nel 1965 e fu poi inserito in tutte le pubblicazioni successive dedicate all’opera di Pericle, compreso naturalmente l’importante catalogo retrospettivo del 1979.²⁹ Nel suo breve testo Read sostiene di essere andato a casa di Pericle senza grandi aspettative, non pensando che un artista a lui del tutto sconosciuto, magari un autodidatta, potesse riservargli qualche sorpresa, ma di essere rimasto colpito dalla qualità e dalla “strana bellezza” delle opere viste:

Qua e là vi era qualche vaga allusione a delle forme naturalistiche, ma la forma stessa era posta al di là delle apparenze fenomeniche, al fine di rappresentare una qualche essenza interiore, una condizione spirituale che può essere rappresentata solo attraverso le armonie astratte di linee e colori. Un’arte metafisica quindi, ma che rimane fedele alle qualità sensuali del materiale adoperato dal pittore nel suo mestiere. Luigi Pericle è un artista maturo [...], il fatto che non sia meglio conosciuto in altri paesi può solo essere attribuito alla sua estrema modestia e alla sua lunga ricerca di una bellezza assoluta.³⁰

Read, che già prima della guerra era stato uno dei critici britannici più impegnati nella valorizzazione dell’arte astratta e delle nuove forme estetiche delle avanguardie, era la persona giusta per apprezzare l’arte di Pericle. Non perché fosse necessariamente appassionato di arte spiritualista, ma perché il suo approccio alla critica, influenzato in particolare in quegli anni dalla psicologia analitica di Jung, gli offriva le chiavi per capire un’arte come quella di Pericle, così piena di rimandi a possibili forme archetipe.³¹ Un’arte quindi non ripiegata su se stessa e slegata dalla realtà, ma al contrario in grado di penetrare gli aspetti più profondi dell’anima umana, sino a scandagliare i recessi di quello che per Jung era l’inconscio collettivo. I vari interventi che Read fece agli incontri di Eranos nel corso degli anni



²⁶ Molto probabilmente era stato a sua volta Summers a far conoscere a Hess i lavori di Pericle e a mettere i due in contatto nel 1963.

²⁷ Su questo cfr. la testimonianza di suo figlio, Piers Paul Read, oggi a sua volta scrittore apprezzato: “Father and son: the Herbert Read I knew”, *Standpoint*, dic. 2014, disponibile online: <http://standpointmag.co.uk/node/5831/full> (consultato il 13.3.2019).

²⁸ Lettera di Hess a Pericle, 6 agosto 1964.

²⁹ Vedi sopra, n. 6.

³⁰ Read, *Postscript*, cit., p. 18.

³¹ Su Read come critico d’arte cfr. A. Causey, *Herbert Read and Contemporary Art*, in D. Goodway (a cura di), *Herbert Read Reassessed*, Liverpool University Press, Liverpool 1998, pp. 123-144. Per l’influenza crescente delle idee di Jung sul suo metodo critico dopo la Seconda Guerra Mondiale, cfr. D. Thistlewood, *Herbert Read’s Organic Aesthetic: [III] 1950-1968*, in *ibid.*, pp. 123-144.

profound connoisseur of modern art, had the idea of introducing Read to Pericle’s work. Together with Martin Summers from the Tooth Gallery, Hess was the person who made the greatest effort to promote Pericle’s art in England.²⁶ While Summers was busy organizing exhibitions of a more commercial kind in the London gallery, in 1965 Hess curated an important solo show for Pericle at the City of York Museum and facilitated the purchase of a few of Pericle’s paintings for its permanent collection. The solo show was conceived as an itinerant exhibition across several museums in England (Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff, and Leicester). Pericle’s art thus received remarkable recognition from an important institution. It was quite an achievement for an artist who, despite being middle-aged, had made his debut only three years earlier with his first solo show. Read’s involvement, prompted by Hess, was certainly part of a promotion strategy, since Read had long been one of the most renowned and internationally acclaimed British art critics. Like all successful critics, his judgment was highly influential: a positive assessment or a favorable mention by him could immediately increase the visibility and reputation of a still relatively obscure artist.²⁷

Read could hardly take up the many requests and invitations he received all the time. But, in the case of Pericle, there were favorable circumstances: Read regularly attended the Eranos meetings in Ascona, organized initially by Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) and Carl Gustav Jung (1875-1961), and continued to do so also after their death. It was therefore simple to arrange an encounter with Pericle, so that Read could view his works in the same environment in which they were produced. In August 1964, Hess wrote to Pericle that Read would be in Ascona a few days later to attend that year’s seminar.²⁸ We do not know exactly what happened next, but Read and Pericle definitely met, since Read then described his visit to Pericle’s studio,

expressing words of high appraisal for his paintings. Read’s favorable assessment was included by Hess in the catalogue of the itinerant exhibition that he curated in 1965 and was then added to all successive publications devoted to Pericle’s works, including of course the important retrospective catalogue published in 1979.²⁹ In his short assessment, Read says that he went to see Pericle and his work without great expectations, since he did not think that an artist completely unknown to him, and whom he probably suspected of being an amateur, could hold some surprises for him. But then, he had been struck by the quality and ‘strange beauty’ of the works he saw:

Sometimes there was a vague suggestion of naturalistic forms, but form itself was established beyond phenomenal appearances, to represent some inner essence, some spiritual condition that can be represented only in the abstract harmony of lines and colour. A metaphysical art, therefore, but one that remains faithful to the sensuous qualities of the material of the painter’s craft. Luigi Pericle is a mature artist [...], the fact that he is not better known in other countries can only be attributed to the artist’s extreme modesty and long pursuit of an absolute beauty.³⁰

Read, who even before the war had been one of the British critics most committed in promoting abstract art and the new esthetic of the avant-gardes, was the right person to appreciate Pericle’s art. Not necessarily because he was fond of spiritual art, but because his approach to criticism, particularly inspired in those years by Jung’s analytical psychology, could give him the key to understand an art such as Pericle’s, so full of references to possible archetypal forms.³¹ An art that was not an end to itself and alien from reality, but which was rather able to penetrate the deepest layers of the human soul and explore the recesses of what Jung defined as the collective unconscious. Read’s assiduous



²⁶ Most probably, Summers had introduced Pericle’s works to Hess and put them in contact in 1963.

²⁷ On this point, see the memories of Read’s son, Piers Paul Read, today a widely acclaimed author in his own right: “Father and son: the Herbert Read I knew”, *Standpoint*, Dec. 2014, online at: <http://standpointmag.co.uk/node/5831/full> (consulted on March 13, 2019).

²⁸ Hess to Pericle, August 6, 1964.

²⁹ *Ibid.*, note 6.

³⁰ Read, “Postscript”, cit., p. 18.

³¹ On Read as art critic, see A. Causey, “Herbert Read and Contemporary Art”, in D. Goodway (editor), *Herbert Read Reassessed*, Liverpool University Press, Liverpool 1998, pp. 123-144. With regard to the growing influence of Jung’s ideas on his critical method after World War II, see D. Thistlewood, “Herbert Read’s Organic Aesthetic: [III] 1950-1968”, in *ibid.*, pp. 123-144.

testimoniano dei suoi sforzi per estendere questa prospettiva alle forme più diverse dell’arte moderna. A volte in disaccordo anche con lo stesso Jung, come accadde in un’occasione memorabile, proprio durante la prima partecipazione di Read come relatore a uno degli incontri, nel 1952. Mentre quest’ultimo presentava la sua relazione, lo psicologo svizzero si alzò e se ne andò contestandolo polemicamente, perché in disaccordo sulla sua interpretazione di Picasso.³² Vi è da aggiungere che la storia personale di Read lo rendeva particolarmente recettivo a un tipo di arte come quella di Pericle. Non bisogna dimenticare infatti che le sue prime esperienze nel mondo della critica d’arte erano state fatte negli anni precedenti alla Prima Guerra Mondiale in quella straordinaria fucina artistica e intellettuale che fu il Leeds Arts Club, fondato nel 1903 da Alfred R. Orage (1873-1934), ed erano proseguite poi nella sua attività di collaboratore della famosa rivista “The New Age”, sempre diretta da Orage.³³ È in questo contesto, largamente ispirato da interessi

teosofici e spiritualistici, che il modernismo continentale delle avanguardie aveva cominciato a farsi conoscere sul suolo britannico, mescolandosi alla filosofia di Nietzsche e a progetti più o meno radicali di riforma sociale. Non è quindi un caso se, ancora nel secondo dopoguerra, Read veniva visto da coloro che si consideravano gli eredi di quel modernismo spiritualista (e tra loro potremmo includere anche Pericle) come uno spirito affine, una mente in grado di capire e di apprezzare non solo le evoluzioni formali dell’arte moderna, ma anche la sua capacità di raggiungere uno strato profondo della coscienza umana.³⁴ A noi oggi, che viviamo in un’epoca non meno piena di contraddizioni, di ansia e di paure, non rimane che fare nostra la lezione di Read – nello spirito se non nel metodo – e apprezzare quanto di nuovo vi può essere in un’arte come quella di Pericle, che, al pari del *Libro Rosso* di Jung, ha viaggiato dal passato in un tunnel temporale per raggiungerci e finalmente sorprenderci.

presence at the Eranos meetings over the years testifies to his efforts to extend this perspective to the most diverse forms of modern art. Read was occasionally in contrast with Jung, as occurred on a memorable occasion in 1952, when Read participated for the first time as a lecturer at one of the Eranos meetings. As Read was delivering his speech, the Swiss psychologist stood up and left the audience, contesting him openly and challenging his interpretation of Picasso’s art.³² It should be added that Read’s personal history made him particularly receptive to a form of art such as Pericle’s. In fact, we should remember that he entered the world of art criticism in the years preceding World War I, through the extraordinary artistic and intellectual hotbed of the Leeds Arts Club, founded in 1903 by Alfred R. Orage (1873-1934). His experiences there were followed by his collaboration with the famous review *The New Age*, also edited by Orage.³³ This milieu, largely inspired by theosophical

and spiritual ideas, paved the way to the continental modernism of the avant-gardes in Great Britain, mixing it up with Nietzsche’s philosophy and more or less radical projects of social reform. It is therefore not by chance that, in the years following World War II, Read was still perceived as a kindred spirit by those who considered themselves the heirs of the spiritual modernism of the avant-gardes (and Pericle could be included in this group). They saw in him a mind capable of understanding and appreciating not only the formal evolution of modern art, but also the ability of the latter to reach the deepest layers of human consciousness.³⁴ In today’s world, which is marked by no less contradictions, anxieties and fears, we cannot but learn from Read’s lesson – in spirit if not in method – and appreciate all the new that stems from Pericle’s art. An art that, like Jung’s *Red Book*, has travelled in a temporal tunnel from the past to reach us and finally surprise us.

³² Su questo episodio, cfr. H.T. Hakl, *Eranos. An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century*, Equinox, Sheffield 2013, p. 193. Cfr. anche R. Bernardini, *Jung a Eranos. Il progetto della psicologia complessa*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 245. È noto che Jung aveva un’opinione negativa dell’arte di Picasso, che contrastava inevitabilmente con quella più sfumata di Read. Considerando il significato attribuito all’arte di Picasso in questo contesto, ci sarebbe da chiedersi se Pericle non prenda il nome del curioso e buffo personaggio del suo libretto *Pablo*, di cui ho già parlato sopra, proprio da Picasso. Il personaggio

disegnato da Pericle sembra del resto presentare anche una certa somiglianza fisica con l’artista spagnolo. ³³ Sul Leeds Arts Club, cfr. T. Steele, *Alfred Orage and the Leeds Arts Club 1893–1923*, Orage Press, Mitcham 2009. Su *The New Age*, cfr. G. Taylor, *Orage and The New Age*, Sheffield Hallam University Press, Sheffield 2000. ³⁴ Per dare solo un esempio, troviamo dei lettori appassionati di Read, e in particolare dal suo romanzo fantastico *The Green Child*, nel Gruppo Dynaton di Lee Mullican, cui ho già fatto riferimento. Cfr. R. Tuchman, *Hidden Meanings in Abstract Art*, in *The Spiritual in Art*, cit., p. 48.

³² On this episode, see H.T. Hakl, *Eranos. An Alternative Intellectual History of the Twentieth Century*, Equinox, Sheffield 2013, p. 193. See also R. Bernardini, *Jung a Eranos. Il progetto della psicologia complessa*, FrancoAngeli, Milan 2011, p. 245. It is known that Jung had a negative opinion of Picasso’s art, which inevitably clashed with Read’s more nuanced assessment. Considering the significance attributed to Picasso’s art in this context,

we might wonder whether Pericle was thinking of Picasso when he chose the name of the funny character of his illustrated book *Pablo*, mentioned above. The character created by Pericle also seems to have physical features similar to those of the Spanish artist. ³³ On the Leeds Arts Club, see: T. Steele, *Alfred Orage and the Leeds Arts Club 1893 – 1923*, Orage Press, Mitcham 2009. On *The New Age*, see G. Taylor,

Orage and The New Age, Sheffield Hallam University Press, Sheffield 2000. ³⁴ To give just an example, among the passionate readers of Read’s writings, and in particular of his fantasy novel *The Green Child*, we find the members of the aforementioned Dynaton Group of which Lee Mullican was a member. See R. Tuchman, “Hidden Meanings in Abstract Art”, in *The Spiritual in Art*, cit., p. 48.

La differenza di Luigi Pericle.
Chiavi visive per stati di coscienza aumentati

The Difference in Luigi Pericle.
Visual Keys for Augmented States of Consciousness

Luca Bochicchio

Luca Bochicchio

Ascona, Monte Verità: sull’antropologia dei luoghi nel processo di formazione delle immagini

Ci sono luoghi in cui la cultura moderna *europaea* si è espressa nelle sue migliori qualità visionarie, e non mi riferisco, in questa sede, alle straordinarie congiunture sociali che, in diverse epoche, hanno reso attrattivi, fecondi ed eccitanti molti fra i capoluoghi e le capitali del Vecchio Continente; penso, al contrario, ai quei meravigliosi luoghi defilati, mistici e mitici, brandelli di terra dove proprio la differenza rispetto alla grande città, ovvero la quiete e la semplicità, la natura e la cultura popolare, hanno attirato e mosso migrazioni intellettuali individuali e collettive. Nelle diverse fasi storiche si sono di volta in volta affermati appartati paradisi naturali, piuttosto che piccoli centri di villeggiatura, consacrati a cenacolo letterario, artistico e conviviale. Nel primo caso, per gli artisti di stanza a Parigi nel XIX secolo funzionavano, per esempio, i ritiri in Bretagna o nei paesi della Costa Azzurra (con sconfinamenti fino al Ponente ligure, come nel caso di Bordighera),¹ ma si pensi soprattutto all’isola di Capri, che tra XIX e XX secolo è diventata crocevia fondamentale per poeti, artisti, mistici e pensatori non allineati,² con forti affinità e collegamenti con il Monte Verità.³ Nel secondo caso, centri balneari più o meno mondani, come Forte dei Marmi, Albisola⁴ o Vietri sul Mare, divennero in alcune fasi storiche del

Novecento rifugio o punto di ritrovo per artisti italiani ed europei. Ascona non soltanto rientra a tutti gli effetti nell’insieme ideale di questi luoghi, con caratteristiche dell’una e dell’altra specie, ma rappresenta forse la culla e lo snodo (seppure defilato) di buona parte delle storie dell’arte europea del XX secolo, con interessantissime ricadute sulle vicende internazionali globali. A monte della “centralità decentrata” di questo paese di villeggiatura sul versante svizzero del Lago Maggiore vi sono, come è noto, ragioni storiche e sociali, che si intrecciano a un ambiente naturale dal ben noto fascino. La neutralità della Svizzera nei principali conflitti europei e la confluenza della cultura tedesca, italiana e francese in un singolo territorio (per non citare che alcune influenze relative, tra le molte anche più lontane che si potrebbero ricordare) si sommano alla circolazione dei capitali finanziari che, secondo i più elementari fondamenti di storia sociale dell’arte, foraggiano e incentivano la proliferazione delle arti attraverso collezionismo e mecenatismo. In virtù della neutralità più generale del contesto d’appartenenza, e della sua collocazione geografica e ambientale strategica e accattivante, Ascona attrae e amplifica interessi ed energie culturali e intellettuali non soltanto dall’Europa, ma anche dall’Oriente e soprattutto dagli Stati Uniti. È in tale contesto che si compie la vicenda di Luigi Pericle “pittore”



¹ Sulle presenze di artisti internazionali a Bordighera tra XIX e XX secolo rimando al testo, e relativa bibliografia citata, di P.Valenti, *Dalle diafane brume del nord all’abbacinante luce del Mediterraneo: Lovis Corinth e Alexej von Jawlensky a Bordighera*, in A. Carassale, D. Gandolf, A. Guglielmi Manzoni (a cura di), *Il Viaggio in Riviera. Presenze straniere nel ponente ligure dal XVI al XX secolo*, Philobiblon Edizioni, Bordighera 2015, pp. 205-220. Sulle vicende internazionali di Bordighera

negli anni cinquanta, che hanno coinvolto in particolare gli artisti nordamericani, si veda L. Lecci, *Jean Cocteau, Peggy Guggenheim e le mostre d’arte americana a Bordighera 1952-1957*, De Ferrari, Genova 2004.

² Penso in particolare alla vicenda dell’artista e mistico tedesco Karl Wilhelm Diefenbach (Hadamar 1851 – Capri 1913).

³ Si veda R. Carazzetti e M. Folini (a cura di), *L’energia del luogo. Alla ricerca del genius loci Ascona-Locarno*,

Città di Locarno, Servizi Culturali, Locarno 2009.

⁴ Per una panoramica generale delle vicende artistiche del Novecento ad Albisola si veda L. Bochicchio, *Il Lungomare degli Artisti di Albissola Marina (1963-2013). La nascita dell’arte pubblica in Italia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013; L. e M. Gallo Pecca, *L’avventura artistica di Albisola 1920-1990*, Editrice Liguria, Savona 1993. Si veda inoltre F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milano 2013.

Ascona, Monte Verità: on the anthropology of places in the process of image creation

There are places in which modern *European* culture has expressed its best visionary qualities, and I am not referring here specifically to the extraordinary social conjunctures that, in different periods, have made attractive, fruitful and exciting many among the European landmark cities. I am thinking, instead, of those marvelous secluded places, mystical and mythical locations where it is exactly their difference from the big city, notably quiet and simplicity, nature and local folklore, that have attracted and moved individual and collective migrations of intellectuals. Over the course of history, paradisiacal retreats or small vacation resorts have been from time to time consecrated to literary, artistic and convivial circles. As a first example, the artists based in Paris in the 19th century chose the retreats in Brittany or the small villages along the French Riviera (down beyond the Italian borders, along the Ligurian western coast, in Bordighera).¹ And, then, the Island of Capri which, between the 19th and 20th centuries, was a key crossroads for non-aligned poets, artists, mystics and intellectuals,² who shared strong affinity and bonds with Monte Verità.³ More or less fashionable seaside resorts, such as Forte dei Marmi, Albisola⁴ or Vietri sul Mare, became in some historical phases of the 20th century a refuge or place



¹ As regards the presence of international artists in Bordighera between the 19th and 20th centuries, see the essay and attached bibliography of P.Valenti, “Dalle diafane brume del nord all’abbacinante luce del Mediterraneo: Lovis Corinth e Alexej von Jawlensky a Bordighera”, in A. Carassale, D. Gandolf, A. Guglielmi Manzoni (editors), *Il Viaggio in Riviera. Presenze straniere nel ponente ligure dal XVI al XX secolo*, Philobiblon Edizioni, Bordighera 2015, pp. 205-220. As regards the international vicissitudes

of Bordighera in the Fifties, which interested in particular North American artists, see L. Lecci, *Jean Cocteau, Peggy Guggenheim e le mostre d’arte americana a Bordighera 1952-1957*, De Ferrari, Genoa 2004.

² I refer, in particular, to the history of German artist and mystic Karl Wilhelm Diefenbach (Hadamar 1851 – Capri 1913).

³ See R. Carazzetti and M. Folini (editors), *L’energia del luogo. Alla ricerca del genius loci Ascona-Locarno*,

City of Locarno, Cultural Services, Locarno 2009.

⁴ For a general overview on the artistic vicissitudes in the 20th century in Albisola, see L. Bochicchio, *Il Lungomare degli Artisti di Albissola Marina (1963-2013). La nascita dell’arte pubblica in Italia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013; L. and M. Gallo Pecca, *L’avventura artistica di Albisola 1920-1990*, Editrice Liguria, Savona 1993. See also F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milan 2013.



Ingresso “teosofico” del Sanatorio Monte Verità/
“Theosophical” entrance to the Monte Verità
Sanatorium, 1907. Courtesy Fondazione Monte Verità
- Fondo Harald Szeemann, Archivio di Stato
del Cantone Ticino, Bellinzona

Ammettiamo subito che Pericle non avrebbe avuto bisogno, per la propria realizzazione professionale, di dipingere. Va innanzitutto considerato come egli otten- ga fama e successo internazionali grazie alla brillante invenzione del celebre personaggio che aveva disegna- to Max: una buffa e fiera marmotta le cui vicissitudini comiche venivano raccontate senza l’uso della parola (e che quindi poterono facilmente conquistare Stati Uniti e Giappone, senza dover incorrere nelle proble- matiche legate alla traduzione della lingua). In secondo luogo, bisogna ricordare che la visibilità pubblica della vera e propria opera pittorica di Pericle si è concen- trata e limitata a pochi anni fra il 1962 e il 1965. Alla luce di questi due dettagli si comprende come egli non fosse orientato alla ricerca di una sorta di “carriera” da artista, con tutto quello che essa comporta (mi ri- ferisco in particolar modo ai rapporti con il mercato e

il collezionismo); per quanto ricostruito fino ad oggi, sembrava non essere spinto dal bisogno di esporre, far acquistare e soprattutto spiegare ciò che dipingeva, forse perché il suo obiettivo era totalmente spirituale e intellettuale: teo-sofico, appunto.

Tutto ciò premesso, vero è che Pericle dipingeva: mol- to, in modo originale, sapiente e coerente. A compli- care la ricostruzione storica dei fatti intervengono alcu- ni dettagli biografici dai quali non si può prescindere. Nella seconda metà degli anni cinquanta, poco dopo il suo trasferimento ad Ascona da Basilea, Pericle di- strugge la sua precedente produzione pittorica, che fino a quel momento si attestava intorno a modelli figurativi. Contestualmente avvia una ricerca comple- tamente nuova, astratta, con evidenti tangenze all’in- formale europeo e all’espressionismo astratto ameri- cano. Il ritrovamento, nell’archivio dell’artista, di alcune



Firstly, it is clear that Pericle would not have needed, in terms of professional realization, to paint. It should be considered how he had gained international fame and success thanks to the brilliant creation of his ac- claimed character Max the Marmot. A funny and proud marmot, whose comical vicissitudes were told with- out the use of words (and, as such, easily conquered audiences in the United States and Japan without in- curring the difficulties linked with a translation of the texts). Secondly, it must be recalled that the visibility of Pericle as a painter was concentrated into just a few years, between 1962 and 1965. In the light of these two details, we understand that Pericle was not lean- ing toward the pursuit of a ‘career’ as an artist, with all that it entails (I refer, in particular, to the relationships with the market and collecting). Based on his personal history reconstructed so far, Pericle seemed not to be driven by the need to exhibit or to sell or, above all, to explain what he painted, perhaps because his ob- jective was entirely spiritual and intellectual; in short, theosophical.

That said, what is true is that Pericle painted: assidu- ously, in an original, wise and coherent way. The histor- ical reconstruction of the facts is entangled by some biographical details that must be necessarily taken into consideration. In the second half of the Fifties, soon after he moved to Ascona from Basel, Pericle de- stroyed his previous pictorial production, which until then was circumscribed to figurative art. Concurrently, he began a totally new exploration, based on abstract art, with evident reminders of European Informalism and American Abstract Expressionism. The recovery in the artist’s archives of some experimental proofs dat- ing back to 1956, which let us conclude that he was at- tempting an exercise of liberation of the creative ges- ture through drawing beyond figurative art, suggests to us that his turn toward abstract art occurred only after the mid-1950’s, and therefore after he had moved

to the cradle of Theosophy, Ascona, and met with the Basel collector Peter G. Staechelin, who was the stim- ulus and source of inspiration for his new aesthetic adventure. The turn to abstract art might not have been an easy revolution for an artist accustomed to ground- ing his visual language on the strong and synthetic trait of an illustrator. If, today, we can conjecture that such a change did not occur without great effort, thanks to intense exercise, practice, and to his sense of interi- or liberation, as well as technique, it is nonetheless astounding to notice the degree of autonomy and ex- pressive quality that the artist achieved in a relatively short time.

His works gathered so far include paintings on canvas and masonite and India ink drawings on paper. Already in his earlier abstract proofs, Pericle showed a rare ma- turity and, above all, a precise direction; a sort of track for interior exploration along which he proceeded tire- lessly in an almost obsessive pursuit of an image of truth adherent to his mental and spiritual visions. An aesthetic exploration that he conducted concomitant- ly with his spiritual investigation, which had led him to Ascona, on the slopes of Monte Verità, where he chose to reside permanently.

Synopsis of a portrait: the man before the artist

What we know today about Pericle’s pictorial produc- tion dates back to a period comprised between 1958 and about 1980; before and after these two dates, for different reasons, it seems that the painter that we know today did not exist. Moreover, until 1965, he ac- cepted (perhaps would it be better to say tested?) his compatibility with the art gallery and museum system. As far back as that date, though, something had already begun to change in his social attitude. He declined to participate in important exhibitions while maintaining occasional contacts with the exponents of the art sys- tem (artists, critics, collectors).⁵ From the early 1970’s



⁵ Traces of these contacts are contained in the cor- respondence and notebooks of the Archivio Luigi Pericle, conserved and managed by Greta and Andrea Biasca-Caroni.

prove sperimentali datate 1956, dalle quali si deduce un esercizio di liberazione del gesto creativo attraverso il disegno, al di là della figurazione, ci suggerisce che la svolta astratta sia per l'appunto avvenuta dopo la metà degli anni cinquanta, quando al trasferimento nella culla della Teosofia, Ascona, si somma il confronto con il collezionista di Basilea Peter G. Staechelin, agente di stimolo e ispirazione per la nuova avventura estetica di Pericle. Non dev'essere stata una rivoluzione facile, quella in senso astratto, per un artista abituato da anni a basare il proprio linguaggio visivo sul tratto forte e sintetico dell'illustratore; se al momento è dunque ipotizzabile che tale cambiamento sia avvenuto non senza sforzo, grazie a un intenso esercizio di pratica e di liberazione interiore, oltre che di tecnica, rimane stupefacente il grado di autonomia e di qualità espressiva raggiunto con relativa rapidità dall'artista.

Le opere giunte sino a noi si dividono, semplificando, in dipinti su tela e masonite e in chine su carta. Fin dalle più precoci prove astratte, Pericle dimostra una maturità rara e, soprattutto, una direzione ben precisa, una sorta di linea di ricerca interiore che egli batte infaticabilmente nell'esplorazione, quasi ossessiva, di un'immagine di verità, aderente alle sue visioni mentali e spirituali. Un'esplorazione estetica parallela a quella spirituale che lo aveva condotto fino ad Ascona, alle pendici del Monte Verità, dove scelse di risiedere definitivamente.

Sintesi di un ritratto: l'uomo prima dell'artista

Quel che oggi sappiamo della produzione visiva di Pericle si colloca in un periodo compreso tra il 1958 e il 1980 circa: prima e dopo questi due termini, per ragioni diverse, sembra che il pittore che oggi conosciamo non esista. Fino al 1965 egli ha, peraltro, accettato (forse sarebbe meglio dire testato?) la sua compatibilità con il circuito delle gallerie e dei musei. Già a quella data, tuttavia, qualcosa inizia a cambiare nell'atteggiamento

sociale dell'artista, il quale, pur non partecipando più a rilevanti rassegne, mantiene sporadici contatti con esponenti del sistema dell'arte (artisti, critici, collezionisti).⁵ Dai primi anni settanta al 1980, quindi per circa un decennio, Pericle continua a dipingere ma azzerà ogni canale di comunicazione tra le sue opere e il mondo esterno; dal 1980 sembra cessare addirittura l'attività artistica, in favore della scrittura, dello studio, della meditazione.

Dietro a questa schematica scansione cronologica, dietro agli altisonanti nomi che ne costellano la vicenda artistica e biografica,⁶ dietro all'incredibile universo di immagini che oggi possiamo iniziare a valutare criticamente, vi è una delle più profonde e totali ricerche del senso supremo dell'esistenza che un uomo e un artista possa compiere.

Non basta ricordare che Pericle studi (nel senso del praticare e applicare), fin da ragazzo, lo Zen, le religioni antiche e l'astrologia; non basta accennare alle complesse scritture realizzate a centinaia, su taccuini apparentemente vergati da mani e personalità differenti l'una dall'altra (appunti e studi di omeopatia, di agopuntura, di religione e filosofia, di lingue e di scienze); non basta descrivere le decine di oroscopi tracciati a mano con rara precisione: schemi puntuali del moto dei corpi celesti in relazione alle direttrici dello spirito umano nei diversi stadi delle sue incarnazioni. Senz'altro può aiutare a completare questo sintetico ritratto dell'uomo, citare il suo visionario e poetico romanzo, *Bis ans Ende der Zeiten* (Sino alla fine dei tempi), concluso nel 1996, rimasto inedito fino ad oggi. A tutto questo si aggiunga l'eleganza dell'uomo brillante e facoltoso, sposato (con Orsolina Klainguti) senza figli, che ama le automobili sportive tanto da acquistare e guidare abitualmente una Ferrari (e non un qualsiasi esemplare di Ferrari, bensì quello su cui il regista Rossellini amava sfrecciare insieme a Ingrid Bergman).

Ecco, tutto questo non basta. Immaginate un uomo

to 1980, for about a decade then, Pericle continued to paint but canceled any form of communication between his works and the external world. In 1980, he even seemed to have stopped painting, privileging the activity of writing, studying and meditation.

Behind this schematic chronology, behind the outstanding personalities scattered throughout his artistic and personal history,⁶ behind the exceptional universe of images that today we can begin to assess and appraise, there lies one of the most absolute and profound explorations of the supreme sense of the existence that a man and an artist can ever pursue.

Would it be enough to remember that Pericle studied (in the sense of practicing and applying) Zen, ancient religions and astrology since a young age? Would it be enough to mention the multitude of complex writings (notes and studies of homeopathy, acupuncture, religion and philosophy, languages and science) put down in hundreds of notebooks that seem to be written by hands and personalities different from one another? Would it be enough to describe the dozens of horoscopes (schemes on the motion of astronomical objects in relation to the directrices of the human spirit at the different stages of its reincarnation) penned by the hand with extremely rare precision? No doubt that quoting his visionary and poetic novel, *Bis ans Ende der Zeiten* (Until the End of Times), completed in 1996 and remained unpublished until today, can help complement this synthetic portrait of the man. Add to all of this, the elegance of a brilliant and wealthy man, married (to Orsolina Klainguti), without children, who loved sports cars so much that he purchased and drove a Ferrari (and not just any Ferrari, but rather the one that filmmaker Rossellini loved to speed along in with Ingrid Bergman).

Well, no, all of this is not enough. Let us imagine a man that clearly, as far as we have managed to learn during this fascinating work of investigation through

his archives and library, had reached various stages of spiritual consciousness and awareness, through travels and encounters with coeval mystics. From the initial and ongoing studies, we have learned of his contacts with Padre Pio, with the 'Mother' of Sri Aurobindo's community, and Sai Baba, to cite just a few of the outstanding names among his acquaintances.

Only bearing in mind these traits of Luigi Pericle's personality can we move forward for a first critical investigation of his pictorial art.

The artist in his epoch

A first sensation is that Pericle's untimely rejection of exhibitions and the art market was driven by a swift understanding of their uselessness. Perhaps, the artist realized the inanity of the compromise at stake, of the loss of time and energy that those relationships would inevitably imply for his own spiritual research. Until 1965, and only rarely during the following decade, Pericle shared his work with only a few celebrities from the world of art and culture that he deemed close and alike.

His self-effacing attitude toward the art gallery and museum system must not be construed dogmatically, though, when examining Luigi Pericle's artistic identity, who on the contrary stands out for his refined awareness and firmness in the pursuit of well-defined objectives. It must not be forgotten that under his last name, Giovannetti, he had acquired an undisputed fame on the international scenario thanks to his activity as a comic strip illustrator. An article posted in 1958 in the Swiss magazine *Graphis* reveals a convincing portrait of Pericle's personality, which allows us to understand that the discretion and the privacy belonged more to the man than to the artist. The author of the article, Hans Pflug, underlines that Pericle, or better yet Giovannetti, wished nothing more than to be an artist, thus admitting to an interior, we might say paradoxical,

⁵ Le tracce di questi contatti sono contenute nei carteggi e nei taccuini dell'Archivio Luigi Pericle, conservato e gestito da Greta e Andrea Biasca-Caroni.

⁶ In questo saggio si è fatto riferimento alle diverse fasi cronologiche della vita e della carriera di Luigi Pericle, così come descritte da A. Bottinelli Montandon in A. e G. Biasca-Caroni (a cura di), *Luigi Pericle*, Li.Ze.A, s.l. 2018.

⁶ This essay refers to the various chronological stages of Luigi Pericle's life and career as elucidated by A. Bottinelli Montandon in A. and G. Biasca-Caroni (editors), *Luigi Pericle*, Li.Ze.A, n.p. 2018.

che chiaramente, per quel che ci è dato scoprire di lui in questo affascinante lavoro di scavo nel suo archivio e nella sua biblioteca, aveva saputo raggiungere diversi stadi di coscienza e di consapevolezza spirituale, attraverso viaggi e incontri con i mistici contemporanei; dai primi studi in corso emergono tracce di contatti con Padre Pio, con la Mère della comunità di Sri Aurobindo e Sai Baba, per non citare che alcuni nomi altisonanti. Solo tenendo presente questi tratti della personalità di Luigi Pericle possiamo muoverci in una prima indagine critica sulla sua opera pittorica.

L'artista nel suo tempo

La sensazione superficiale è che il precoce rifiuto di Pericle nei confronti delle mostre e del mercato derivi da una rapida comprensione della loro inutilità per sé. L'artista realizza forse la vacuità del compromesso, del tempo e delle energie che inevitabilmente quella parte di rapporti avrebbe implicato per la propria ricerca spirituale. Fino al 1965, e solo raramente nel decennio seguente, vi sono state aperture che Pericle ha accordato a poche personalità del mondo dell'arte e della cultura che egli sentiva vicine e affini.

Questo suo atteggiamento schivo nei confronti del sistema delle gallerie e dei musei non deve essere applicato acriticamente all'intera identità artistica di Luigi Pericle, che al contrario si distingue per una raffinata consapevolezza e determinazione nel raggiungimento di ben definiti obiettivi. Non bisogna dimenticare come egli, con il suo cognome, Giovannetti, sia parallelamente molto noto nel panorama internazionale grazie alla sua attività di illustratore grafico. Da un articolo apparso sulla rivista svizzera "Graphis" nel 1958, emerge un efficace ritratto della personalità di Pericle, che ci permette di comprendere come la discrezione e il riserbo appartengano all'uomo più che all'artista. L'autore dell'articolo, Hans Pflug, sottolinea come Pericle, o meglio Giovannetti, non desideri altro che essere

artista, ammettendo in tal modo un dissidio interiore, piuttosto paradossale, che ricorda il caso simile di Dino Buzzati, il quale si considerava a tutti gli effetti un pittore pur essendo noto ai più come scrittore, da cui l'ormai celebre aforisma "Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista". Quel che provocò in Buzzati la notorietà come scrittore, avvenne in Pericle per via della fama derivante dall'invenzione del personaggio animato Max. Ecco come Pflug delinea tale equivoco:

qualcosa di molto triste è accaduto: Max ha fagocitato il suo creatore. Non fisicamente, di certo, ma nel senso che il mondo che ha accolto Max tra i suoi affetti ha iniziato a domandare sempre più criceti, nient'altro che criceti, e alla fine è arrivato a credere che P.L. Giovannetti – il padre di Max – non avrebbe mai potuto disegnare altro. [...] In una parola, la gente ha iniziato a identificare l'artista con la sua creazione.⁷

L'articolo prosegue tracciando un efficace ritratto che segna il punto della questione identitaria dell'artista:

Giovannetti è un giovane uomo molto piacevole, infuso di una sobria eleganza e di sangue italiano [...], socievole e allegro [...] e secondo ogni apparenza nient'altro che un "artista". Tuttavia, il suo più ardente desiderio è essere esclusivamente un artista, come egli stesso ammette, ed egli è appassionatamente legato alla sua pittura. Purtroppo, tuttavia, nessuno conosce quello e come egli dipinge, dal momento che egli rifiuta di mostrare e vendere i suoi quadri.⁸

Nella biblioteca personale di Pericle si possono ritrovare tracce del suo progressivo interesse nei confronti dell'arte contemporanea europea, una famiglia in cui egli si riconosce per una naturale, si potrebbe dire, appartenenza linguistica. Come sappiamo dalla biografia ricostruita fino a oggi da Greta e Andrea Biasca-Caroni,⁹ un contributo non secondario nell'affermazione di



Luigi Pericle, *Der Hüter der Schwelle/Il guardiano della soglia/The Guardian of the Threshold*, da/from *Matri Dei d.d.d.*, 1965, tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

The article continues with an effective portrait that seizes the point on the artist's identity issue:

Giovannetti is a very likable young man possessed of a sober elegance and of Italian blood [...], companionable and cheerful [...] and to all appearances anything but an 'artist'. Yet his fondest wish is to be exclusively an artist, as he himself admits, and he is passionately attached to his painting. Unfortunately, however, nobody knows what or how he paints, since he refuses to exhibit and sell his pictures.⁸

Pericle's personal library is dotted with traces of his progressive interest for European contemporary art, a family in which he recognized himself as a natural, one might say, linguistic belonging. As we learn from the biography laid out up to now by Greta and Andrea Biasca-Caroni,⁹ a central contribution in viewing Pericle as a European Abstract and Informalist Art painter comes from the Basel collector Peter G. Staechelin, who probably encouraged Pericle to devote himself entirely to his experimental leanings. Beginning in 1962, Pericle was in the spotlight of a series of exhibitions curated by Martin Summers at the Arthur Tooth & Sons Gallery in London. First and foremost is the exhibition entitled *Colour, Form and Texture* (18 February-14 March 1964), which also included works by Karel Appel, Guillaume Corneille, Jean Dubuffet, Sam Francis, Paul Jenkis, Asger Jorn, Georges Mathieu, and Antoni Tàpies. In 1965, his itinerant solo show was planned across several museums in the United Kingdom and organized by Hans Hess starting from the York Art Gallery, which consecrated him as an exponent of European contemporary art within the official art system. At the same time, though, this solo show seemed to mark a point of no return: in fact, from that moment onward, Pericle decreased his participation in exhibitions, although Monte Verità where he lived was a hotbed of outstanding intellectual and artistic personalities, an immense source of inspiration and stimuli that such a

⁷ "Something very sad happened: Max gobbled up his father. Not physically, of course, but in the sense that the world that had taken Max into its affections demanded more and more hamsters, and nothing but hamsters, and finally came to believe that P.L. Giovannetti – Max's father – couldn't draw anything else anyway. [...] In a word, people began to equate the artist and his creation". H. Pflug, *P.L. Giovannetti*, "Graphis", 78, 1958, p. 334, traduzione italiana di chi scrive.

⁸ *Ibidem*: "Giovannetti is a very likable young man

possessed of a sober elegance and of Italian blood [...], companionable and cheerful [...] and to all appearances anything but an 'artist'. Yet his fondest wish is to be exclusively an artist, as he himself admits, and he is passionately attached to his painting. Unfortunately, however, nobody knows what or how he paints, since he refuses to exhibit and sell his pictures", traduzione italiana di chi scrive.

⁹ Un lavoro meticoloso e appassionato, quello avviato nel 2017 dai Biasca-Caroni e sostenuto da Dr. iur. Mirella Caroni, sul quale non sarebbe fuori

luogo spendere alcune considerazioni, e che vive di continui ritrovamenti nell'archivio e nella biblioteca dell'artista: documenti e riferimenti che permettono di ampliare il perimetro di influenze e retaggi di Luigi Pericle, ma che inevitabilmente impongono la revisione e l'aggiornamento dei dati acquisiti di volta in volta. Non mi riferisco soltanto all'archivio personale di Pericle, ma anche all'archivio della Fondazione Eranos e a quello del Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, che conserva parte della documentazione relativa a Pericle.

⁷ H. Pflug, "P.L. Giovannetti", *Graphis*, 78, 1958, p. 334.

⁸ *Ibid.*

⁹ A meticulous and passionate work begun in 2017 by the Biasca-Caroni spouses and supported by Dr. iur. Mirella Caroni, which is worth an in-depth analysis and which continuously brings to life discoveries in the artist's archives and library: documents and

references that allow to expand the perimeter of influences and legacies that inspired Luigi Pericle and that will inevitably impose a review and updating of the data acquired from time to time. I am not referring solely to Pericle's personal archives, but also to the archives of the Fondazione Eranos and of the Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona, which preserve part the of the documentation relating to Luigi Pericle.



Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1963, china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

Pericle come artista astrattista e informale europeo viene dal collezionista di Basilea Peter G. Staechelin, il quale probabilmente lo incoraggia ad abbandonarsi totalmente alle proprie inclinazioni sperimentali. Dal 1962 Pericle è protagonista di una serie di mostre curate da Martin Summers alla Arthur Tooth & Sons Gallery di Londra. Fra queste, è senz’altro rilevante ricordare *Colour, Form and Texture* (18 febbraio-14 marzo 1964) che include, fra gli altri, Karel Appel, Guillaume Corneille, Jean Dubuffet, Sam Francis, Paul Jenkis, Asger Jorn, Georges Mathieu e Antoni Tàpies. Al 1965 risale la mostra personale itinerante in diverse sedi pubbliche nel Regno Unito (organizzata da Hans Hess a partire dalla York Art Gallery), che in qualche modo lo consacra all’interno del circuito ufficiale dell’arte europea contemporanea, ma che, nello stesso tempo, sembra segnare un punto di non ritorno: da quel momento, infatti, Pericle riduce la sua partecipazione alle rassegne espositive, anche se il Monte Verità dove egli risiede è un coacervo di presenze intellettuali e

artistiche che pompano ossigeno e stimoli difficilmente ignorabili da uno spirito attento come il suo. Ancora nel 1970, per esempio, è documentato il contatto con Hans Richter, il quale addirittura si prodiga in prima persona, ed evidentemente su sua libera iniziativa, con il direttore della Tokyo Gallery, in Giappone, affinché si interessi a Pericle, convincendolo a uscire dal proprio isolamento.¹⁰ Si comincia a delineare, pertanto, una mappa della costellazione artistica in cui può essere collocata la vicenda di Luigi Pericle: un contesto che dall’astrattismo espressionista della prima metà del Novecento prosegue nel solco delle molteplici declinazioni dell’informale del secondo dopoguerra. Un primo importante bacino a cui ricondurre l’immaginario e il linguaggio di Pericle è quello dell’informale per così dire subalpino, ovvero del Nord Italia. Da un lato, è infatti indubbia una certa affinità al Movimento Arte Nucleare (fondato a Milano nel 1951), nell’affioramento di vaghi esseri primordiali di Enrico Baj, di sostanze aliene di Joe Colombo, di linguaggi primordiali di Sergio Dangelo, che a loro volta richiamano le ricerche segniche di Mark Tobey.¹¹ Eppure, in un certo immaginario vagamente macchinico e post-umano si possono trovare risonanze nell’opera di Mario Rossello, Agenore Fabbri e Franco Garelli, rispettivamente residenti a Milano, Albissola e Torino. In altre soluzioni di Pericle riverberano le composizioni quasi “vertebrali” del peculiare linguaggio segnico di Emilio Scanavino, di area genovese. Tutto questo a confermare l’attualità di una precisa poetica del segno e del colore, che Pericle sembra sposare per consentire l’emersione di un linguaggio “alieno”, condiviso negli stessi anni da diverse generazioni di pittori dell’informale italiano. Di fronte poi a certe configurazioni primordiali e primitive, che caratterizzano ampie fasce della pittura di Pericle, i termini del dialogo si ampliano, comprendendo artisti cardine dell’Art Brut come Jean Dubuffet, ma anche, come già ricordato da Philippe



¹⁰ Lettera dattiloscritta di Hans Richter, del 31 marzo 1970, a Yamamoto, direttore della Tokyo Gallery. Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d’Arte Moderna, Svizzera.

¹¹ Si vedano i riferimenti a Tobey nel saggio di Marco Pasi in questo stesso volume.

sensitive artist as he was could hardly ignore. There is evidence that in 1970 Hans Richter personally contacted – and evidently on his own initiative – the Director of the Tokyo Gallery in Japan and begged him to convince Pericle to come out of his isolation.¹⁰ An artistic constellation is mapped out, in which the story of Pericle can be placed: a context that from Abstract Expressionism of the first half of the 20th century continues on the wake of the multiple expressions of Art Informel in the period after World War II. Another important trend that shares Pericle’s imagery and language is represented by the Art Informel from northern Italy. On the one hand, there is undoubtedly a certain affinity with the *Arte Nucleare* movement founded in Milan in 1951, with the emergence of Enrico Baj’s vague primordial beings, or of Joe Colombo’s alien substances, or of Sergio Dangelo’s primordial languages, which in turn recall Mark Tobey’s exploration on the meaning of signs.¹¹ On the other hand, when tackling Pericle’s vaguely machine-like and post-human imagery, we see echoes of works by Mario Rossello, Agenore Fabbri and Franco Garelli, from Milan, Albissola and Turin, respectively. Other of his paintings remind us of the almost ‘vertebral’ compositions of Genoa-native Emilio Scanavino and his peculiar language of signs. All this confirms the modernity of a well-defined poetics of sign and color, which Pericle seemed to endorse to allow for the emergence of an ‘alien’ language, shared in those same years by several generations of exponents of Italian Informalism. Faced with certain primordial and primitive configurations that distinguish a large number of Pericle’s paintings, the terms of comparison are amplified to include fundamental interpreters of Art Brut such as Jean Dubuffet, as well as Marino Marini’s archaic art, as mentioned by Philippe Daverio. It is undoubtedly in gestural abstraction, differently interpreted by contemporary artists well known to Pericle, such as Hartung, Soulages, Tapiès and Mathieu, that it

¹⁰ Typewritten letter dated March 31, 1970 sent by Hans Richter to the Director of the Tokyo Gallery, Yamamoto. City of Ascona collection, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d’Arte Moderna, Switzerland.

¹¹ See references to Tobey in Marco Pasi’s essay in this publication.

¹² Luigi Pericle commented on the misunderstanding and banalization of Zen in Western visual culture during an interview released to Eugenia Cosentino, in *Luigi Pericle* 1979, cit. p. 10. On the influence of Eastern philosophies and arts on European avant-gardes of the Fifties, we can mention two

exhibitions held in Milan at the Galleria San Fedele (*Pittura giapponese contemporanea*, 1955; *Arte e calligrafia giapponese*, 1957), and the monographic publication devoted to the Gruppo Gutai by the Galleria Notizie in Turin (1959). Milan witnessed the diffusion of Italian and international reviews that, from the mid-Fifties, featured numerous articles on Japanese art and calligraphy (*Il Gesto, L’Esperienza Moderna, Phases*). The 1957 Japanese experience of Tapiès and Mathieu is partly echoed in the latter’s essay entitled *De l’Abstrait au Possible. Jalons pour une exégèse de l’Art Occidental*, Cercle d’Art Contemporain, Zürich 1959.



is possible to trace a common expressive need linked to the image and the phenomenology of an immanent gesture. What makes Pericle’s work far more interesting is its solid originality compared to the styles and artists mentioned above. This distinctive feature collocates it within this framework in full autonomy of the research path and linguistic solutions implemented. If it were not sufficient to confirm this assumption via a visual analysis of his paintings, we can think of the influence of the Zen culture on the European avant-gardes of the Fifties, and of the intensive studies that Pericle devoted to this doctrine and to other Eastern philosophies from an early age, even before turning to abstract painting. This detail is fundamental in understating, at least partially, how Pericle managed to develop a language of his own, which, while showing signs of affinity with previous and coeval explorations, never results in imitation or citation of these trends. This is because he elaborated certain technical and expressive solutions only after assimilating the complexity and awareness of a specific thought, for instance of Zen philosophy, that are not found in other artists close to him. As elucidated in other essays in this volume, it is precisely and above all through exemplary research on the significant sign, developed in hundreds of ink drawings, that Pericle gave evidence of his personal elaboration of Eastern philosophies, which were occasionally trivialized because of their widespread diffusion in Western countries since the 19th century, and even more so after World War II, as stated by Pericle himself in an enlightening interview.¹²

Abstract Art and Informalism: the keys for a new spiritual vision

Radiographies. The first impression you get when observing a good part of the vast pictorial production by Luigi Pericle is that of a ‘look across’; across the

Daverio, richiamando un certo arcaismo alla Marino Marini. Ma è sicuramente nell’informale gestuale, diversamente interpretato da artisti contemporanei ben noti a Pericle, quali Hartung, Soulages, Tapiès e Mathieu, che è possibile rintracciare una comune urgenza espressiva legata all’immagine e alla fenomenologia del gesto immanente. Ciò che rende l’opera di Pericle ancor più interessante, è la sua solida originalità anche rispetto ai riferimenti citati fin qui, cosa che permette di collocarla in tale contesto con la piena titolarità dell’autonomia del percorso di ricerca e delle soluzioni linguistiche adottate. Non fosse sufficiente l’analisi visiva dei dipinti a confermare questa tesi, si pensi a quanto abbia influito la cultura Zen nelle avanguardie europee degli anni cinquanta, e a come Pericle si avvicini allo studio di questa e altre filosofie orientali fin dalla giovane età, ben prima di dedicarsi alla pittura astratta. Questo dettaglio è molto importante in quanto permette di capire parzialmente come mai Pericle riesca a sviluppare un proprio linguaggio autonomo, che pur mostrando segni di parentela e affinità alle ricerche precedenti e coeve, non ne risulta mai la riduzione, la citazione o l’imitazione; e questo avviene anche perché egli giunge a elaborare determinate soluzioni tecniche ed espressive soltanto dopo avere maturato dentro di sé la complessità e la consapevolezza di un pensiero, per esempio nella filosofia Zen, che in altri casi vicini a lui non erano assolutamente scontate e garantite. Come ben enunciato dagli altri saggi in questo volume, è soprattutto attraverso un lavoro esemplare di ricerca sul segno significativo, sviluppato in centinaia di chine, che Pericle dimostra l’elaborazione personale dell’influenza orientale che, proprio per la sua grandissima diffusione nei paesi occidentali fin dal XIX secolo, e ancor più dopo la Seconda Guerra Mondiale, è stata talvolta banalizzata, come ribadito dallo stesso Luigi Pericle in un’intervista illuminante.¹²

L’astrazione e l’informale: le chiavi per una nuova visione spirituale
Radiografie. La prima impressione che si ha osservando buona parte della vasta produzione pittorica di Luigi Pericle è quella di uno “sguardo attraverso”; attraverso la struttura della materia e quindi attraverso il tempo e lo spazio. La simultaneità (la cui più importante ascendenza è senza dubbio quella futurista e cubista d’inizio secolo) è dunque un primo elemento portante nell’opera di Pericle. Nel pensiero teosofico, la visione della simultaneità che attraversa lo spazio-tempo si ottiene attraverso lo sguardo astrale, quindi possiamo trovare un primo indizio di coerenza tra il pensiero e la mano dell’artista. Quello che stupisce a un’analisi visiva e tecnica più approfondita è il contrasto, per certi versi spiazzante, tra la profondità del campo visivo, che caratterizza pressoché tutte le immagini realizzate da Pericle, e la totale assenza di rilievo materico sulla superficie dei dipinti. L’apparente processo per sottrazione, riscontrabile nel trattamento delle campiture per graffi e sovrapposizioni, viene in realtà messo in discussione a un’analisi ravvicinata del supporto, da cui si può notare l’assenza di qualsiasi rilievo ma anche di una netta stratificazione materica. Altro elemento portante dell’opera di Pericle è una chiara visione strutturale dello spazio: una sorta di trama sottende infatti alla definizione delle immagini, pur senza rispondere a un ordine geometrico oggettivo, ma anzi restituendo aggregazioni libere di forme che immediatamente rimandano a una dimensione sostanziale dell’energia della materia invisibile. Immagini mentali, dunque, frutto di processi di penetrazione cognitiva e spirituale di uno spazio “altro”. Analogamente a quanto avviene nella poetica del primo Movimento Arte Nucleare, una sorta di “epistemologia metaforica” lega, nell’opera di Pericle, il processo fisico dell’esplorazione pittorica a quello concettuale della filosofia che esprime.¹³ Intendo dire



structure of the matter and, therefore, across time and space. The simultaneity (of early 20th century Futurist and Cubist extraction) is therefore a first key element in Pericle’s work. According to theosophical thought, the simultaneous vision that crosses space and time can be achieved through an astral glance; in this stance, we therefore find a first clue confirming a coherence between the artist’s thought and his craft. What is astonishing after a deeper visual and technical exam is the somewhat bewildering contrast between the depth of the visual field, which distinguishes almost all of the images painted by Pericle, and the total absence of paint relief on the surface of the paintings. The apparent process by subtraction, found in the treatment of backgrounds by scratches and superimpositions, is actually challenged by a close analysis of the canvas, from which we can see the absence of any relief and of a clear stratification of material. Another crucial element in Pericle’s work is a clear structural vision of the space; a sort of weft underpins the definition of the images, without respecting an objective geometric pattern, but rather returning free aggregations of forms that immediately refer to a substantive dimension of the energy irradiated by invisible matter. Mental images, then; the fruit of cognitive and spiritual processes that pierce ‘another’ space. Recalling the poetics of the first *Arte Nucleare* movement, a sort of ‘metaphorical epistemology’ binds the physical process of pictorial exploration with the conceptual process of the philosophy it underpins and expresses.¹³ What I mean is that, if we investigate the spiritual dimension and the astral vision of the being, Pericle’s pictorial expression develops through a visual language that is structured along progressive discoveries, like epiphanies, openings of spaces that can be probed by human eye according to a varying degree of perceptive involvement. To achieve this goal, Pericle has



Luigi Pericle, *Senza titolo/Untitled*, 1962, china su carta/India ink on paper, 210 x 300 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

fine-tuned a technique that, in a figurative sense, could be defined as ‘osmotic’, that is to say, able to align two diverse yet adjacent levels: the level of reality (from the side of the observer) and the level of imagination (beyond the painting, as well as in the mind of the observer, as if in a sort of loop). This technique on the ‘screen’ of the canvas produces a double perceptive effect, which is somewhat similar to dreams (a system of parallel reality where we feel absorbed while experiencing a different perception of our body and the surrounding space). Pericle’s paintings possess a sense of depth that is certainly not due to perspective, but exclusively to the superimposition of color and signs, without however resorting to matter painting, which underpins a significant part of contemporary explorations of European Art Informel (suffice it to think of Appel, Jorn, Baj, Burri, Fautrier, or, although with a different approach, of Dubuffet and Mathieu). In Pericle’s work, the play on images is given by the total flatness of the surface contrasting the



¹² Sul fraintendimento e la banalizzazione dello Zen nella cultura visiva occidentale si esprime lo stesso Luigi Pericle nell’intervista rilasciata a Eugenia Cosentino, in *Luigi Pericle* 1979, cit. p. 10. Sull’influenza delle filosofie e dell’arte orientali nelle avanguardie europee negli anni cinquanta, si possono citare le due mostre di Milano, alla Galleria San Fedele (*Pittura giapponese contemporanea*, 1955; *Arte e calligrafia*

giapponese, 1957) e il bollettino monografico dedicato al Gruppo Gutai dalla Galleria Notizie di Torino (1959). A Milano circolavano riviste italiane e internazionali che, dalla metà degli anni cinquanta, dedicano numerosi articoli all’arte e alla calligrafia giapponese (“Il Gesto”, “L’Esperienza Moderna”, “Phases”). L’esperienza giapponese di Tapiès e Mathieu, del 1957, in parte confluisce nel saggio di quest’ultimo, *De l’Abstrait au*

Possible. Jalons pour une exégèse de l’Art Occidental, Cercle d’Art Contemporain, Zürich 1959.
¹³ Il concetto di “epistemologia metaforica” applicato alla pittura nucleare di Enrico Baj è di Enrico Crispolti, nel suo saggio in catalogo: *Alternative attuali: 2. Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica: omaggio a Magritte, opere 1920-1963: omaggio a Mirko, opere 1932-1964: omaggio a Baj, opere 1950-1965*, Lerici, Milano 1965.

¹³ The concept of ‘metaphorical epistemology’ applied to Enrico Baj’s *Arte Nucleare* (nuclear art) was conceived by Enrico Crispolti in his essay published in the catalogue: *Alternative attuali: 2. Rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica: omaggio a Magritte, opere 1920-1963: omaggio a Mirko, opere 1932-1964: omaggio a Baj, opere 1950-1965*, Lerici, Milan 1965.

che volendo indagare la dimensione spirituale e la visione astrale dell’essere, Pericle si esprime secondo un linguaggio visivo strutturato per progressive scoperte, epifanie, aperture di spazi sondabili dall’occhio dell’osservatore secondo un elevato grado di coinvolgimento percettivo. Per fare questo egli mette a punto una tecnica che in senso figurato potremmo definire “osmotica”, in grado cioè di porre in comunicazione due piani diversi e limitrofi, quello di realtà (dal lato dell’osservatore) e quello di immaginazione (oltre il dipinto ma anche, in una sorta di *loop*, nella mente di chi guarda). Questa tecnica sortisce sullo “schermo” del supporto un doppio effetto percettivo, simile per certi versi a quello dei sogni (un sistema di realtà parallela nel quale ci sentiamo assorbiti come corpi, pur avendo una diversa percezione del corpo e dello spazio stessi).

I dipinti di Pericle possiedono infatti un senso di profondità non di certo dovuto alla prospettiva, ma esclusivamente alle sovrapposizioni cromatiche e segniche, senza però fare ricorso al materismo, ovvero a quel corpo della pittura che sostiene una parte significativa delle contemporanee ricerche dell’informale europeo (si pensi per esempio ad Appel, a Jorn, a Baj, a Burri, a Fautrier, ma in modi diversi anche agli stessi Dubuffet e Mathieu). Per Pericle il gioco dell’immagine è quello tra la totale piattezza della superficie del dipinto e i colpi di luce che come lampi accendono di rilievi gli snodi fra differenti densità cromatiche e segniche, secondo un processo di trattamento pittorico (a pettine, a pennello, forse con particolari spatole o spugne) tutt’ora misterioso, che presenta affinità ai processi di stampa grafica con l’uso degli acidi. Anche le apparenze tangibili che ritroviamo in molte opere, sotto forma di richiami a superfici sostanziali come legno e calce, non sono che innesti linguistici in un più ampio sistema di dialogo fra la parte fisica e corporale dello spettatore e quella immaginativa e mentale che si proietta nell’opera.

L’effetto è dunque quello di un’immagine da un lato profonda, dall’altro piatta, come uno schermo appunto. Tale funzione “schermante” nei quadri di Pericle non avviene tanto in riferimento all’elemento tecnologico del monitor, quanto a quello trascendente del varco.

Il procedimento analogico di Pericle ricorda in parte il processo di realizzazione delle icone cristiane ortodosse, in cui tecnica e linguaggio risultano dirimenti per la riuscita o meno dell’opera, che nella fattispecie si risolve nella presenza stessa di Dio, celata dall’immagine. Tuttavia, mentre le icone sacre hanno funzione simbolica ma al tempo stesso schermante (da cui anche l’uso dell’oro per i fondi, elemento stabile e totalmente riflettente), la piattezza dei quadri di Pericle agisce come la superficie riverberante di uno specchio d’acqua, penetrabile e quindi in grado di agire da canale di comunicazione. Tale deduzione potrebbe trovare parziale conferma nella già citata intervista rilasciata dall’artista a Eugenia Cosentino e pubblicata nel volume *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, del 1979:¹⁴ “L’essenziale” afferma Pericle, “non viene dall’artista ma attraverso l’artista”, suggerendo in tal modo la funzione medianica del creatore e, indirettamente, dell’opera. Le figure che si stagliano, quasi ieraticamente, sui fondi celesti, neri e blu delle tavole e delle tele degli anni sessanta e settanta, secondo i titoli dati dall’artista sono Icaro, Demoni, Arcangeli, Alieni, Golem Uranici: guardiani della coscienza umana che ci salvano da noi stessi e dalla nostra possibile visione superiore, qualora non fossimo ancora pronti. Il cammino iniziatico spirituale dell’artista procede di pari passo al percorso visionario scandito dai dipinti, in cui alle figure appena citate si alternano elementi, stati di grazia e luoghi dell’anima (*La marcia del tempo*, *Il segno della fiamma*, *Nel regno di Marte*, *Ex Oriente Lux*, *Il palazzo* etc.). Anche da questo punto di vista, l’insistenza di Pericle sulle figure archetipiche del



Luigi Pericle,
Matri Dei d.d.d., 1962,
china su carta/India ink
on paper, 300 x 210 mm.
Ascona, collezione
Biasca-Caroni/Biasca-
Caroni collection

strokes of light that, like flashes, lend depth to the different signs and chromatic densities that are created using different pictorial techniques (the use of a comb, of a paintbrush, maybe of a special spatula or sponge), which are still to be identified and which recall graphic printing processes involving the use of acids. Even the tangible affinities that we detect in many paintings, sort of reminders of substantial surfaces such as wood and lime, are nothing but linguistic connections into a wider dialogue between the physical side of the observer and the imagination and mental side that projects inside the painting.

The final outcome is an image that, on the one hand, appears deep and, on the other, flat, exactly as if it were a screen. The ‘screening’ effect in Pericle’s paintings is not a reference to a technological element such as a monitor, but rather to a transcendent factor, that is the crossing.

Pericle’s analogical process partly recalls the production

process of Orthodox Christian icons, where technique and language are resolute for the success or failure of a work, which, in the case of the icons, identifies with the presence of God behind the material image. Nonetheless, while sacred icons have at the same time a symbolic and a screening function (hence the use of a stable and reflecting material such as gold for the backgrounds), the flatness of Pericle’s paintings acts like the mirroring surface of a body of water, which can be crossed and, thus, constitutes a channel of communication. This assumption could find partial confirmation in the aforementioned interview released by the artist to Eugenia Cosentino and published in the volume *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, from 1979:¹⁴ “The essential,” Pericle states, “is not what comes from the artist, but through the artist,” thus suggesting the mediumship function of the creator and, indirectly, of the work. The figures standing out, almost hieratically, against the blue and black backgrounds of the paintings from the Sixties and Seventies are named by the artist himself as Icarus, Demons, Archangels, Aliens, Uranic Golems: guardians of the human consciousness that save us from ourselves and from our possible higher vision, should we not be ready to embrace it. The artist’s spiritual path proceeds at the same pace of the visionary path rhythmmed by the paintings, where the aforementioned figures alternate with elements, states of grace and places of the soul (*The March of Time*, *The Sign of the Flame*, *In the Kingdom of Mars*, *Ex Oriente Lux*, *The Palace*, etc.). Also from this point of view, Pericle’s repeated use of the archetypical figures of Golems and Robots marks a peculiar stance in his exploration, while echoing coeval investigations on totemic art (Wifredo Lam, Roberto Sebastián Matta, Gianni Dova, Roberto Crippa, Cesare Peverelli, just to cite a few).

While they differentiate from the visual and symbolic structures of totems, Pericle’s images share a key



¹⁴ *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [1979].

¹⁴ *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [1979].

Golem e del Robot segna un tratto peculiare della sua ricerca, pur risonando degli echi delle ricerche coeve sull'arte totemica (Wifredo Lam, Roberto Sebastián Matta, Gianni Dova, Roberto Crippa, Cesare Peverelli, per non citarne che alcuni).

Pur differenziandosi dalle strutture visive e simboliche dei totem, come in questa tipologia di opere le immagini di Pericle costituiscono delle chiavi di accesso all'altro mondo, che non è necessariamente quello della morte, ma quello di un diverso stato di visibilità e di sostanza.

Le affinità e le parentele non si limitano certo a quelle sinteticamente citate in questo testo, del tutto preliminare. Scavalcando le ricorrenze formali ed estetiche, si possono infatti rintracciare luoghi dell'immaginario del tutto ascrivibili all'attribuzione all'opera d'arte di un senso spirituale, tra il mitico e il magico, rispetto allo spazio del reale; una sorta di fede nel potere di azione dell'immagine sulle forze sociali in atto. Penso, per esempio, ad Asger Jorn e al suo giardino di Albissola, popolato di immagini, figure metamorfiche apotropaiche, sorta di genii primordiali, guardiani e custodi del mondo invisibile, capaci di mediare tra le energie della natura e quelle degli abitanti della casa dell'uomo.

Aperture

Da questa prima indagine si dipanano i rivoli delle molteplici interpretazioni dell'opera di Pericle; dall'aderenza antropologica al luogo scelto per il suo ritiro, Ascona (un ritiro assolutamente spirituale e non un isolamento sociale: come può essere isolato un uomo dai tanti e tali contatti e riferimenti?), fino al dialogo alla pari con le frange più avanzate di una precisa galassia pittorica del secondo dopoguerra (quella dell'informale e dell'espressionismo astratto), l'arte di Pericle, oggi, ci pone di fronte un deserto di interrogativi da esplorare. Riscoperta dai Biasca-Caroni, alle soglie degli anni venti del XXI secolo, l'opera di Pericle fa pensare ad altre rivalutazioni, in corso proprio in questi mesi, di artisti mossi da un analogo anelito alla ricerca trascendente. È il caso, ad esempio, della mostra su Agnes Pelton (1881-1961), *Desert Transcendal* al Phoenix Art Museum (9 marzo-8 settembre 2019), o della grande monografica dedicata dal Guggenheim di New York (12 ottobre 2018-25 aprile 2019) a Hilma af Klint (1862-1944), *Paintings for the Future*.

Naturalmente, il lavoro di connessione e contestualizzazione dell'opera pittorica di Pericle andrebbe portato avanti parallelamente allo studio dell'uomo, dello scrittore e delle sue ricerche di un senso superiore per l'umanità contemporanea, e soprattutto futura.

element with these types of works: they represent the keys to accede another world, which is not necessarily the world of the dead, but a world where a different condition of visibility and substance reigns supreme.

Affinities and likenesses are not limited, though, to what is described in this essay, which is absolutely a preliminary study. Going beyond formal and aesthetic recurrences, we can in fact trace places of the imagery whereby a spiritual sense can be attributed to the work of art, somewhat lingering between mythical and magical atmospheres, with respect to the real space; a sort of faith in the power of the action entrusted to the image and exerted on social forces. I refer, for instance, to Asger Jorn and his garden in Albissola, which is crowded with images, metaphorical apotropaic figures, sorts of primordial *genii*, the guardians of an invisible world, able to mediate between the enemies of nature and the forces dwelling in man's home.

Openings

This first exam paves the way to multiple interpretations of Pericle's work. From the anthropological bonding to his selected retreat, Ascona (to be

viewed absolutely as a spiritual retreat, and not as a social isolation: how can a man with so many contacts ever be isolated?), up to the dialogue with the most advanced exponents of a well-defined pictorial galaxy of the Postwar Era (Art Informel and Abstract Expressionism), today Pericle's art places us before endless questions to be explored. Discovered by the Biasca-Caroni spouses at the threshold of the second decade of the 21st century, Pericle's work compels further studies, which are still ongoing at the present, and new assessments of other artists who were driven by an analogous desire to explore a transcendent dimension. This applies, for instance, to the exhibition on Agnes Pelton (1881-1961), *Desert Transcendal* at the Phoenix Art Museum (9 March-8 September 2019), or to the monographic exhibition devoted by the Guggenheim Museum in New York (12 October 2018-25 April 2019) to Hilma af Klint (1862-1944), *Paintings for the Future*.

The work aimed at contextualizing Pericle's pictorial art would of course need to be carried out concurrently with a study on the man, the writer and on his search for a higher meaning for contemporary and, above all, future mankind.

Luigi Pericle.

L'estetica dell'astronautica e del varco stellare

Chiara Gatti

Così quelle immagini che separano il sogno dalla realtà, separano il mondo visibile dal mondo invisibile, e in tal modo congiungono i due mondi. In questo luogo di frontiera delle immagini oniriche si stabilisce il loro rapporto sia con questo mondo sia con quell'altro.

Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, 1977

*Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle.*
Dante Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*, Canto XXXIII

La Via Lattea conta oltre duecento miliardi di stelle. Se, su una minima percentuale di queste, esistesse un pianeta simile alla Terra, nella galassia quanti sarebbero i pianeti come il nostro? Certi numeri oggi fanno riflettere. Ma immaginiamoci l'impatto che ebbero tali cifre all'alba dell'era spaziale, quando dai laboratori della Nasa uscirono i primi dati verosimili su una vita extraterrestre. Antropologicamente parlando, una presa di coscienza di questa portata, la scoperta di un orizzonte improvvisamente dilatato, la possibilità spiazzante di un'altra dimensione abitata, portarono l'uomo a provare sentimenti opposti di paura e fascino, stupore e

appagamento, slancio e riluttanza, smarrimento e fibrillazione, con l'aggiunta di ineludibili, nuove responsabilità. L'antropologia dell'astronautica, che rappresenta una branca recente della disciplina, studia da qualche anno (non molti per la verità) proprio l'avventura spaziale come tappa fondamentale d'un lungo cammino, materiale, culturale e, altresì, spirituale.¹ Davanti al cosiddetto mistero dell'altrove, si manifestò, sulla metà degli anni cinquanta, un diverso stato di coscienza esistenziale, una consapevolezza da parte dell'uomo di far parte d'un sistema incommensurabile.² E, di conseguenza, il sospetto palpabile di non essere più soli nell'universo. Luigi Pericle lo sapeva.

L'irruzione dell'astronautica nel rapporto tra uomini e corpi celesti, il passaggio di testimone fra la sola osservazione del cosmo e l'esplorazione di esso, videro anche nel mondo dell'arte – oltre a quello della letteratura e di altre forme espressive – molti autori farsi testimoni della propria epoca: si va dallo slancio spaziale di Lucio Fontana (1899-1968) ai salti nel vuoto di Yves Klein (1928-1962) favoriti dal potere trascendente del suo IKB, International Klein Blue, simbolo dell'infinito.³ “Le scoperte smisurate della scienza – scriveva Fontana nel Manifesto Blanco – gravitano su questa nuova organizzazione di vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite



¹ Si veda la relazione di Domenico Ienna *L'esplorazione del Cosmo: contesti scientifici, tecnologie e fattori antropologici* nell'ambito del XI Convegno dell'Associazione Italiana per le Scienze EtnoAntropologiche-AISEA, riportata poi con il medesimo titolo nel volume degli Atti relativi, Roma, Università “La Sapienza”, 1-3.10.2008.

² Cfr. *RelativaMente. Nuovi Territori scientifici e prospettive antropologiche*, a cura di M.L. Lombardi Satriani, Armando, Roma 2010, p. 307-315.

³ Illuminante il recente saggio di Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Pennsylvania State Univ Pr, 2009.

Luigi Pericle.

The Aesthetics of Astronautics and of the Stargate

Chiara Gatti

The images that separate the dream from reality separate the visible world from the invisible world, and in this way join the two worlds together. In this border place of oneiric images, their relationship with this world and the other is established.
Pavel Florenskij, 1977

*I return'd from the most holy wave, regenerate,
E'ven as new plants renew'd with foliage new,
Pure and made apt for mounting to the stars.*
Dante Alighieri, *Divine Comedy, Purgatory*, Canto XXXIII

There are over two hundred billion stars in the Milky Way. If, on even a minimal part of these, there were a planet similar to Earth, how many planets like ours would there be in the galaxy? Today, these figures are food for reflection. But, let us imagine the impact these figures had at the dawn of the space age, when the Nasa laboratories released the first plausible data on extraterrestrial life. Anthropologically speaking, an awareness of this magnitude, the discovery of a suddenly expanded horizon, the unsettling possibility of another inhabited dimension, led man to contrasting feelings of fear and fascination, wonder and satisfaction, boldness and reluctance, dismay and excitement, not to mention the addition of inescapable new

responsibility. The anthropology of outer space, which represents a recent branch of astronautics, has studied for some years now (not many, truth be told...) precisely the space adventures as a fundamental stage of a long journey, a material, cultural, as well as spiritual journey.¹ Toward the mid-Fifties, when faced with the so-called ‘mystery of the beyond’, man began developing a different state of existential consciousness, the awareness of being part of an incommensurable system,² and, consequently, the palpable suspicion of not being alone in the universe. Luigi Pericle knew this. The breakthrough of astronautics in the relationship between humans and celestial bodies, the leap from a simple observation of the universe to its actual exploration led many exponents from the world of art, as well as from the world of literature and other forms of expression, to claim their role as witnesses of their own epoch. Evidence of this is the spatial concept by Lucio Fontana (1899-1968), the leaps into the void by Yves Klein (1928-1962), favored by the transcendental power of his International Klein Blue (IKB), symbolizing the infinite.³ “The great scientific discoveries,” Fontana wrote in his Manifesto Blanco, “are directed towards this new organization of our lives. The discovery of new physical forces, the mastery of matter and space, have gradually imposed unprecedented conditions on mankind. The application of these discoveries to all



¹ See the essay by Domenico Ienna, *L'esplorazione del Cosmo: contesti scientifici, tecnologie e fattori antropologici*, in the framework of the XI Symposium of AISEA (Associazione Italiana per le Scienze EtnoAntropologiche), published under the same title in the volume containing the proceedings of the conference, Rome, Università “La Sapienza”, 1-3 October 2008.

² See *RelativaMente. Nuovi Territori scientifici e prospettive antropologiche*, L.M. Lombardi Satriani (editor), Armando, Rome 2010, p. 307-315.

³ Illuminating in this regard is the recent essay by S. Petersen, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Pennsylvania State Univ Pr, 2009.

in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo prende una struttura psichica differente". L'estetica dell'era spaziale rimescolò dunque le carte sul tavolo dell'immaginario collettivo, dischiudendo il campo di rappresentazione dell'ignoto; l'eventualità di altre forme di vita nella galassia era una tesi complessa sostenuta dagli studiosi di ufologia, già analizzata da un Carl Gustav Jung molto possibilista, che esordiva nel suo curioso saggio *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo* (1958) annunciando un terreno di indagine sconnesso: "a nessuna scoperta si può giungere nella certezza, nella sicurezza e nella tranquillità". E aggiungeva: "I segni del cielo appaiono perché ognuno li veda. Essi ricordano a ciascuno di noi la sua anima e la sua totalità, perché questa dovrebbe essere la risposta che l'Occidente dovrebbe dare di fronte al pericolo della massificazione."⁴ Inutile ricordare che fu il grande terrore della guerra nucleare, insieme alla lotta fra superpotenze impegnate a superarsi vicendevolmente nella corsa allo spazio, a nutrire le ansie dell'uomo e il suo sogno di un nuovo equilibrio spirituale. L'urgenza della grande armonia. Non è un caso che, alla distruzione da parte di Luigi Pericle di tutta la sua produzione di stampo figurativo, sia sopravvissuta solo un'opera dal forte valore simbolico che si deve considerare come un'icona del suo pensiero poi sublimato nell'astratto. Priva di una datazione certa potrebbe collocarsi all'inizio della sua carriera, quanto alla fine. Il fatto che il supporto sia costituito da una tavola di masonite riporterebbe l'opera agli anni (dal 1966 in avanti) in cui il maestro scelse tale superficie come nuova base della sua pittura. L'acribia filologica in questo caso non deve tuttavia distogliere dalla sostanza: la montagna incantata è l'inizio e la fine di tutte le cose. Un'aura totemica e oracolare avvolge una catena montuosa dai profili netti alle cui spalle sorge come un monolite di cristallo un massiccio



Ferdinand Hodler, *Il Lago di Thun dai riflessi simmetrici, /Lake Thun, Symmetric Reflections*, 1905, olio su tela/oil on canvas, 89 x 100 cm. Ginevra/Geneve, Musée d'art et d'Histoire

fulgido, dalle vette algide e specchianti. Essa è "un'isola sacro-monte" come l'avrebbe definita l'antropologo Pietro Bellasi, un luogo al di fuori delle rotte, assente sulle mappe, una cattedrale di ghiaccio, allegoria della conoscenza, meta di esploratori illuminati. Essa è la fine e l'inizio del viaggio.⁵ L'origine di tale visione è certamente simbolista e affonda le sue radici nella notte inquieta delle avanguardie storiche. Ecco allora affiorare il sentimento perturbante dei primi paesaggi di Arnold Böcklin (1827-1901), la solennità sinistra dei suoi crepacci, la potenza catartica della sua natura mitica e tragica allo stesso tempo, sospesa in bilico fra l'ispirazione romantica e l'aspirazione esoterica. Ma poi, il gioco delle simmetrie e l'ordine naturale tradiscono un debito verso Ferdinand Hodler (1853-1918) e il suo realismo ideale che, in un'opera come *// Lago di Thun* del 1905, cela nella corrispondenza aurea degli elementi, nella ricerca della frontalità, non solo



⁴ C.G. Jung, *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo*, ed. consultata Bollati Boringhieri, Torino 2004. Pubblicato nel 1958, lo studio si occupa dei numerosi avvistamenti di dischi volanti registrati alla fine degli anni cinquanta. Analizzando i dati disponibili sul fenomeno e abbinandoli alle tracce residue nei sogni, Jung giunse alla conclusione che fossero immagini prodotte dall'inconscio per rassicurare l'uomo di fronte alle inquietudini del dopoguerra. Tuttavia, Jung rimase possibilista su una eventualità di esistenza effettiva, rimandata a nuovi studi scientifici.

⁵ P. Bellasi, *Il San Gottardo, il diavolo e il buco della*

serratura, in V. Todisco, *La montagna*, fascicolo speciale di "Quaderni Grigioni italiani", dicembre 2002. Per una analisi antropologica esaustiva del tema della montagna e della sua "invenzione", si raccomandano: C. Arnoldi, *Tristi montagne. Guida ai malesseri alpini*, Priuli e Verlucca, Scarmagno (Torino) 2009; V. Anker, *Dal viandante romantico alla folla dei panorami: frontiere e ibridazioni nella rappresentazione dello spazio alpestre*, in *Le Cattedrali della Terra. La rappresentazione delle Alpi in Italia e in Europa 1848-1918*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 24 gennaio – 19 marzo 2000), a cura di L. Scherini Electa, Milano 2000.

aspects of our lives brings about a change in human nature. Man's psychological make-up is transformed". The aesthetics of the space age totally upturned the playground of collective imaginary, disclosing a field where the unknown could be represented. The existence of any new possible forms of life in the galaxy was a complex thesis supported by ufologists, and had already been examined by an utmost possibilist Carl Gustav Jung, who forecasted an uneven terrain for exploration in his essay *Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Skies* (1958), asserting that: "security, certitude, and peace do not lead to discoveries". And, then, he added "The signs appear in the heavens so that everyone shall see them. They bid each of us remember his own soul and his own wholeness, because this is the answer the West should give to the danger of mass-mindedness"⁴. Needless to say, the terror of nuclear war, together with the space race undertaken by the two superpowers, ultimately nourished man's anxiety and his dream for a new spiritual balance and his compelling need for total harmony. Not by chance, when Luigi Pericle destroyed all of his previous figurative production, he saved only a work endowed with strong symbolic power, which must be considered an icon of his thought sublimated in abstract art. This undated work could have been painted as easily at the beginning of his career as at the end. The fact that this painting is on masonite could date the work back to the years (from 1966 onwards) when the artist chose this type of support as the new base for his painting. The philological precision must not detract the focus from the painted subject, though: the enchanted mountain is the beginning and the end of everything. A totemic and oracular aura envelops a mountain chain depicted with sharp profiles; on its background soars, as a crystal monolith, a dazzling range with algid and mirroring summits. It is a 'sacred mountain-island', as anthropologist Pietro

⁴ C.G. Jung, *Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Skies*, the author has consulted the Italian version published by Bollati Boringhieri, Turin 2004. This essay was published in 1958 and deals with the numerous sightings of flying saucers recorded at the end of the Fifties. Analyzing the data available on this phenomenon and matching them with residual traces in dreams, Jung concluded that these were images produced by the unconsciousness to reassure man when faced with the disquiet of the postwar period. Yet, Jung maintained a possibilistic stance on a potentially effective existence, which he adjourned to new scientific studies.

⁵ P. Bellasi, "Il San Gottardo, il diavolo e il buco della serratura", in V. Todisco, *La montagna*, a special issue of *Quaderni Grigioni italiani*, December 2002. For an in-depth anthropological analysis of the theme of the mountain and its 'invention', see: C. Arnoldi, *Tristi montagne. Guida ai malesseri alpini*, Priuli and Verlucca, Scarmagno (Turin) 2009; V. Anker, "Dal viandante romantico alla folla dei panorami: frontiere e ibridazioni nella rappresentazione dello spazio alpestre", in *Le Cattedrali della Terra. La rappresentazione delle Alpi in Italia e in Europa 1848-1918*, exhibition catalogue (Milan, Museo della Permanente, 24

January – 19 March 2000), L. Scherini (editor), Electa, Milan 2000.

⁶ A.-P. Quinsac, "Ruskin, Segantini, Hodler. Dalle 'cattedrali della terra' alla montagna-concetto", in *Le Cattedrali della Terra*, cit. It would be interesting to have a comparison with other authors, such as Romolo Romani or Alberto Martini, whose exploration had a universal scope by virtue of its symbolic character. Acclaimed Bohemian painter František Kupka (1871-1957) turned almost suddenly and abruptly, like Luigi Pericle, from Symbolism to an abstract spiritual vision.



un canone esatto di composizione formale, ma anche un rigore etico specchio di un assetto universale.⁶ Le brume che nell’immagine di Pericle attraversano lo scenario, l’umidità che scivola sulle rive muscose, lo scorrere lontano di una cascata ai piedi del colosso di pietra – unico segnale di moto impercettibile dentro un panorama immutabile – rimandano alla concezione sacrale della montagna e persino alle fonti purificatrici di Giovanni Segantini (1858-1899), laddove il naturalismo vibrante del suo tratto divisionista lasciava spazio a un’astrazione quasi geometrica. Ma il monito eterno sul senso della vita, sul dolore mortale e l’anelito a una espiazione necessaria, risuonava fra le sue vallate nevose. “Segantini, dopo averla epurata della sua terribilità, propone l’alta montagna a possente e radioscenografia di esistenze primigenie ed epifaniche, come se si trattasse delle origini del mondo” ha scritto proprio Bellasi, “gli ‘attori’ godono di una presenza estetica panica colta da inesorabili abbagli di luce: gesti e comportamenti, riscattati dalla usurata trivialità quotidiana, si affermano imperiosamente come forme elementari e aurorali di un vivere nel Creato, nella loro precaria casualità, ma anche nella loro luminosa e tacita evidenza.”⁷

Lo stesso valore esistenziale, antropologico ed etico dei paesaggi alpini del maestro di Arco, nutre la dimensione allegorica di questo unico, sopravvissuto, orizzonte di Luigi Pericle dove la statura sontuosa della montagna allude a una presenza cosmica sottratta alla temporaneità e all’immanenza. Il ruolo ancestrale del monte sacro – che biograficamente si riconnette a tutta l’esperienza di Pericle legata al Monte Verità⁸ – è acuito però da un destino molto diverso rispetto alla fatale consunzione delle Alpi di Segantini, che sarà poi condivisa da Alberto Giacometti (1901-1966) e dal suo Maloja vittima dell’entropia, eroso nella sua fragilità mineraria. Per Pericle la montagna cresce, non frana! Sgorga dalla terra e si innalza fino a connettersi con il

cielo. È un’antenna stesa nei millenni per comunicare con altri luoghi, nello spazio profondo. Luigi Pericle, all’alba degli anni sessanta, subì l’entusiasmo generato dall’astronautica, riconsiderando il valore di una nuova arte astratta come veicolo per un dialogo possibile fra conoscenza scientifica e mistica, fra astrofisica e spiritualità. È precisamente in questo momento che – dimenticata la produzione precedente – si dedicò a forme sempre più libere fino a raggiungere una sorta di lirismo siderale. Sulla tela si delinearono gradualmente costellazioni biomorfe, venate di accenti onirici che culminarono, sulla metà del decennio, in astrazioni più geometriche. Ma mai radicali.

Negli stessi anni, la versatilità della sua vocazione lo condusse verso soluzioni che paiono assecondare il clima dell’informale europeo, attento ora alle tendenze venute da nord, dal gruppo Cobra, ora dalla sfera italiana e milanese del coevo Movimento Arte Nucleare. La partecipazione, a partire dal 1962 in avanti, ad alcune mostre personali e collettive curate da Martin Summers negli spazi londinesi della Arthur Tooth & Sons Gallery, mise Pericle in contatto diretto con autori come Jean Dubuffet, Sam Francis, Karel Appel, Guillaume Corneille, Asger Jorn, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle o Antoni Tàpies.⁹ Essere partecipe e testimone di un certo scambio intellettuale sullo sfondo di una delle maggiori gallerie britanniche nell’epoca scintillante della *swinging London*, stimolò in Pericle il confronto con i colleghi, l’attenzione verso le ricerche in corso e l’attualità delle sperimentazioni sul linguaggio della pittura, sul gesto, il segno, il valore espressivo del colore. Non avendo tuttavia aderito in modo attivo alla stesura di manifesti o all’azione dei vari movimenti, accadde a Pericle ciò che di norma succede ai grandi *outsider*: il prezzo delle libertà è spesso l’isolamento. Condizione per la quale Luigi Pericle era per sua indole votato, nonostante gli esordi siano stati mondani, distinti da contatti blasonati con il mondo dei grandi

the universe, through their precarious randomness, as well as a luminous and silent evidence.”⁷

This same existential, anthropological and ethical value emerging from Segantini’s alpine landscapes nourishes the allegorical dimension of this unique surviving horizon painted by Luigi Pericle, where the sumptuous stature of the mountain alludes to a cosmic presence subtracted from time and immanence. The ancestral role of the sacred mountain, which biographically is traced throughout Pericle’s experience linked with Monte Verità,⁸ is intensified by a destiny far distant from the fatal consumption of the Alps painted by Segantini, which will be shared by Alberto Giacometti (1901-1966) when depicting his Maloja, doomed to entropy after being eroded in its mineral fragility. For Pericle, the mountain rises high up in the sky, it does not collapse! It soars from the earth and raises high up to connect with the sky. It is an antenna stretching along millennia to communicate with other places, far away in deep space. At the dawn of the Sixties, Luigi Pericle was struck by the fascination generated by astronautics, and reassessed the value of a new abstract art as a vehicle for a possible dialogue between scientific and mystical knowledge, between astrophysics and spirituality. It is precisely in this moment that, leaving aside his previous production, he devoted to increasingly free forms until he reached a sort of sidereal lyricism. Biomorphic constellations gradually emerged on the canvas, veined with oneiric accents that culminated, toward the mid-Sixties, into more geometrical, but never radical, abstractions.

In those same years, the versatility of his vocation drove him toward solutions that seemed to align with European Informalism, influenced in some instances by Northern Europe trends, first and foremost the CoBrA Group, and in other instances by the Italian and Milanese sphere, notably the coeval *Arte Nucleare* movement. His participation, from 1962 onwards,

in several solo shows and group exhibitions curated by Martin Summers at the London Arthur Tooth & Sons Gallery, allowed Pericle to come into direct contact with artists of the caliber of Jean Dubuffet, Sam Francis, Karel Appel, Guillaume Corneille, Asger Jorn, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, and Antoni Tàpies.⁹ Being at the forefront and witness of a certain intellectual exchange in the background of one of the major British art galleries in the glittering era of *swinging London*, was a stimulus for Pericle to find an artistic dialogue with his colleagues, to foster his exploration and experimentation on the language of painting, on the gesture, the sign, the expressive value of color. Yet, not having adhered actively in the drawing up of manifestos or in the actions undertaken by the various movements, Pericle experienced what ordinarily occurs to *outsiders*: the price of freedom is often isolation. A condition to which Luigi Pericle was by nature accustomed, despite his worldly début and his acquaintances with outstanding personalities from the collecting scene, for instance the acclaimed Basel art connoisseur Peter G. Staechelin (son of the famous tycoon and modern art enthusiast Rudolf Staechelin), or with art critics, such as museologist Hans Hess, curator of the York Art Gallery, who promoted his traveling exhibition in 1965, or Sir Herbert Read, trustee of the Tate Gallery, curator of the Victoria & Albert, as well as trusted friend and counselor of Peggy Guggenheim. His extraordinary connections are evidence of the esteem gained by Pericle among the major specialists of his epoch. He thus managed to observe the aesthetic revolutions taking place from the first row, absorbing them immediately into his personal abstract art.

The long series *Matri Dei d.d.d.* was begun in 1961 with a symptomatic work, both in its title and its subject.¹⁰ *Sea-Born* alludes, in its velvety tones and its ectoplasmic reflexes, to the germination of a life stemming from a sort of prebiotic broth, an ancestral

⁶ A.-P. Quinsac, *Ruskin, Segantini, Hodler. Dalle “cattedrali della terra” alla montagna-concetto*, in *Le Cattedrali della Terra*, cit. Significativo sarebbe il raffronto con altri nomi, come Romolo Romani o Alberto Martini, la cui ricerca custodiva una portata universale in virtù del carattere simbolico. Il grande pittore boemo František Kupka (1871-1957) passò in modo quasi improvviso e brusco, proprio come accadde a Luigi Pericle, dal simbolismo iniziale a una visione spirituale astratta.

⁷ Cfr. P. Bellasi, “... pensai di comporre un’opera grandiosa.” *Giovanni Segantini e l’invenzione delle Alpi*,

in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 settembre 2014 – 18 gennaio 2015), a cura di A.-P. Quinsac e D. Segantini, Skira, Milano 2014.

⁸ Sull’argomento si rimanda ai saggi approfonditi a catalogo di Marco Pasi e Andrea Biasca-Caroni.

⁹ Cfr. *Colour, Form and Texture*, catalogo della mostra (Londra, Arthur Tooth & Sons Gallery, 18 febbraio – 14 marzo 1964), Londra 1964; *Contrast in Taste II*, catalogo della mostra (Londra, Arthur Tooth & Sons Gallery, 17 agosto – 5 settembre 1964), Londra 1964.

⁷ See. P. Bellasi, “ ‘... pensai di comporre un’opera grandiosa’. Giovanni Segantini e l’invenzione delle Alpi”, in *Segantini. Ritorno a Milano*, exhibition catalogue (Milan, Palazzo Reale, 18 September 2014 – 18 January 2015), A.-P. Quinsac and D. Segantini (editors), Skira, Milan 2014.

⁸ On this topic, see the essays by Marco Pasi and Andrea Biasca-Caroni published in this volume.

⁹ See *Colour, Form and Texture*, exhibition catalogue (London, Arthur Tooth & Sons Gallery, 18 February – 14 March 1964), London 1964; *Contrast in Taste II*, exhibition catalogue (London, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 17 August – 5 September 1964), London 1964.

¹⁰ For an interpretation of the series and its title, see the essay by Marco Pasi published in this volume.

collezionisti, come il celebre *connaisseur* di Basilea Peter G. Staechelin (figlio del noto imprenditore e amante d’arte moderna Rudolf Staechelin), o i critici come il museologo Hans Hess, curatore della York Art Gallery, che promosse la mostra itinerante del 1965, oltre a Herbert Read, *trustee* della Tate Gallery, curatore del Victoria&Albert, nonché amico fidato e consigliere di Peggy Guggenheim. Le entrate straordinarie dimostrano la stima raccolta da Pericle fra i maggiori specialisti della sua epoca. Poté assistere così in prima fila ai rivolgimenti estetici in atto, assorbendoli immediatamente nel suo personale lessico astratto.

La lunga serie *Matri Dei d.d.d.* prese avvio nel 1961 con un’opera sintomatica, nel titolo e nel tema.¹⁰ *Nato dal mare* allude, nei suoi toni vellutati e nei riflessi ectoplasmatici, alla germinazione di una vita da una sorta di brodo prebiotico, un ambiente ancestrale dove filamenti di materia organica galleggiano in un liquido amniotico, accorpandosi fra loro in primitive strutture molecolari. Una velata assonanza esiste con gli organicismi onirici di Roberto Sebastián Matta (1911-2002), una matassa di antenne e peduncoli di strani insetti che Enrico Crispolti collocò in “una zona ove, in rinnovata connessione con matrici surrealiste, si ripropongono motivi magici, a volte quasi misterici”.¹¹ Un para-surrealismo che contagiò, proprio in questi anni, anche altri maestri affini per intuizione all’indagine di Pericle. Come Gorky con le sue nebulose; oppure Masson o Miró passati da arcipelaghi figurali a un’astrazione visionaria.

Da questi albori dell’esistenza, le strutture palpitanti di Luigi Pericle aumentarono poco per volta la propria complessità nel ciclo *Creazione che penetra l’inerzia* dove risulta evidente la citazione in sottotraccia della prima legge di Newton secondo cui un corpo permane nel suo stato di quiete fino all’irrompere di una spinta esterna giunta a modificare tale uniformità costante. Non sarebbe audace affermare (benché le conferme

documentarie scarseggino) che tale nozione sia giunta a Pericle da un lascito del futurismo italiano, dalla teoria boccioniana di dinamismo (il famoso “infinito succedersi”) o della velocità.¹² Per Pericle, la creazione rappresentava infatti quella forza d’accelerazione che può innescare un moto nuovo. “Oggetto + Ambiente”, per dirla con Boccioni. Non per nulla, la sua riflessione sfociò conseguentemente nell’ampia serie di opere dedicata alla *Marcia del tempo*, una visione ciclica della storia, che presagisce il *divenire-che-diviene*, come lo avrebbe definito il filosofo tedesco Ernst Troeltsch, ovvero il tempo che “incessantemente diviene”. Il cerchio eterno del tempo illimitato, secondo le categorie teosofiche abbracciate da Pericle, poteva essere reso attraverso il simbolo di Kala, il serpente che si morde la coda. Pericle ne diede una versione geometrica, sintetica. Eppure tutto il dinamismo si legge nel gesto nervoso che ricalca il cerchio come se il braccio seguisse in modo automatico il ritmo vorticoso degli stati di coscienza, la cui successione produce la grande illusione del tempo che scorre.

Non stupisce che, in questo periodo, la grafica di Pericle, le sue chine miracolose sbrigiate da un gesto impulsivo, alla Hartung, talora più calligrafico e orientale, tratteggino strane figure dai lineamenti umani e, insieme, animali. Uomini-uccello memori forse dell’emblemata del tempo ciclico di cultura egizia.¹³ Ed è qui che il mondo cosmico di Pericle iniziò a popolarsi di figure destinate a diventare protagoniste delle sue immagini allegoriche. Il *Golem Uraniano*, *L’Arcangelo*, *Il guardiano della soglia*. Figure mitiche si muovono sulle tele in un magma di colori cinerei infiammati da bagliori improvvisi e lattiginosi. Forze benigne sono personificazioni delle virtù divine. Forze ambigue, esseri mostruosi e portatori di accadimenti infausti, si agitano al contrario sotto la crosta di una terra densa di umori primordiali. Un grande *Icarus* sbatte le ali come un falco e richiama a sé il potere dello spirito, l’ambizione



¹⁰ Per l’interpretazione della serie e del suo titolo si rimanda al testo di Marco Pasi contenuto in questo catalogo.

¹¹ Cfr. E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, *Possibilità di relazione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria l’Attico, 1960). All’alba degli anni sessanta, le vicende dell’informale materico, fiorito nel decennio precedente, si affievolirono in favore di nuove ricerche figurali. I critici Enrico Crispolti e Roberto Sanesi, assieme a Emilio Tadini, vararono la definizione storica “possibilità di relazione”, pensando a un compromesso stilistico fra le energie della materia specchio di pulsioni inconscie e i nuovi frammenti iconici dai profili marcati, in

bilico fra pregressi surrealisti e cultura pop, carichi di umori organici. La ricerca di Pericle si colloca a ragione nelle vicinanze di tale passaggio epocale di testimone fra un linguaggio e un altro.

¹² Imprescindibile U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, 1914.

¹³ Nella biblioteca privata di Luigi Pericle, oggi in corso di catalogazione a cura dell’Archivio Luigi Pericle di Ascona, si trovano decine di libri dedicati alla civiltà egizia, all’interno di una vasta raccolta del sapere universale che nutre la sua cultura e, di conseguenza, la sua ricerca estetica, unitamente al lascito ideale di molte altre civiltà del passato, studiate con autentica passione.

environment where filaments of organic matter float in an amniotic liquid, coupling with each other to form primitive molecular structures. A veiled assonance is noticed with the oneiric organisms painted by Roberto Sebastián Matta (1911-2002), a bundle of antennae and pedunculi belonging to strange insects that Enrico Crispolti placed in an “area which, in a renewed connection with surrealist matrices, proposes magical, sometimes mysterious motifs”.¹¹ A para-surrealism that was shared, in those same years, by other artists who were akin to Pericle’s exploration, such as Gorky with his nebulae, or Masson or Miró, who turned from a figurative archipelago to a visionary abstraction. From these dawning depictions of existence, the pulsing structures by Pericle little by little increased their complexity in the cycle *Creation Penetrating Inertia*, where there is an evident reference to Newton’s first law on motion, according to which an object remains at rest unless an external force acts on it to change its speed. It would not be audacious to affirm (although documentary confirmations are scarce...) that this notion reached Pericle from the legacy of Italian Futurism, notably Boccioni’s theory on dynamism (the famous ‘infinite succession’ of events) or speed.¹² To Pericle, creation represented that very accelerating force capable of triggering a new motion. “Object + Environment”, to use Boccioni’s words. Not by chance, his reflection consequently resulted in the broad series of works devoted to *The March of Time*, a cyclical view of history that foreshadowed the *transformation taking place*, as German philosopher Ernst Troeltsch would have defined it, that is to say time that “perpetually becomes”. Based on the theosophical disciplines endorsed by Pericle, the eternal circle of limitless time could be rendered through the symbol of Kaal, the snake biting its tail. Pericle produced a geometric, synthetic vision of this image. Yet, the dynamism is read in the nervous gesture that follows the circle as if the



Roberto Sebastián Matta, *La Lumière de l’edore*, 1958, olio su tela/oli on canvas, 115 x 150 cm. Courtesy Galleria d’Arte Maggiore G.A.M., Bologna

artist’s arm automatically followed the whirling rhythm of the states of consciousness, whose succession produces the great illusion of passing time.

It is not surprising that, during this period, Pericle’s graphic art, his miraculous ink drawings were given free rein by an impulsive gesture on the wake of Hartung, in some instances more calligraphic and oriental, giving life to strange figures with both human and animal features. Men-birds that are perhaps reminiscent of the emblem of cyclical time of Egyptian culture.¹³ And it is here that the cosmic world of Pericle began to be populated by figures that will later be the protagonists in his allegorical images. The *Uranic Golem*, the *Archangel*, *The Guardian of the Threshold*. Mythical figures that move on the canvas in a magma of ashen colors inflamed by sudden milky flashes. Benign forces are the personification of divine virtues. Instead, ambiguous forces and monstrous beings are forebodings of evil events that writhe under the



¹¹ See E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, *Possibilità di relazione*, exhibition catalogue (Rome, Galleria l’Attico, 1960). At the dawn of the Sixties, the history of matter painting, which had flourished in the previous decade, became feebler to the advantage of new explorations in figurative arts. Art critics Enrico Crispolti and Roberto Sanesi, together with Emilio Tadini, coined the historical definition of “possibility of relationship”, thinking of a stylistic compromise between the energy of matter as a mirror of unconscious impulses and the new iconic fragments with their sharp contours, hovering between surrealist past experiences and pop culture and charged with organic moods. Pericle’s

exploration can be placed halfway between the two languages because of his closeness to this epochal passing of the torch.

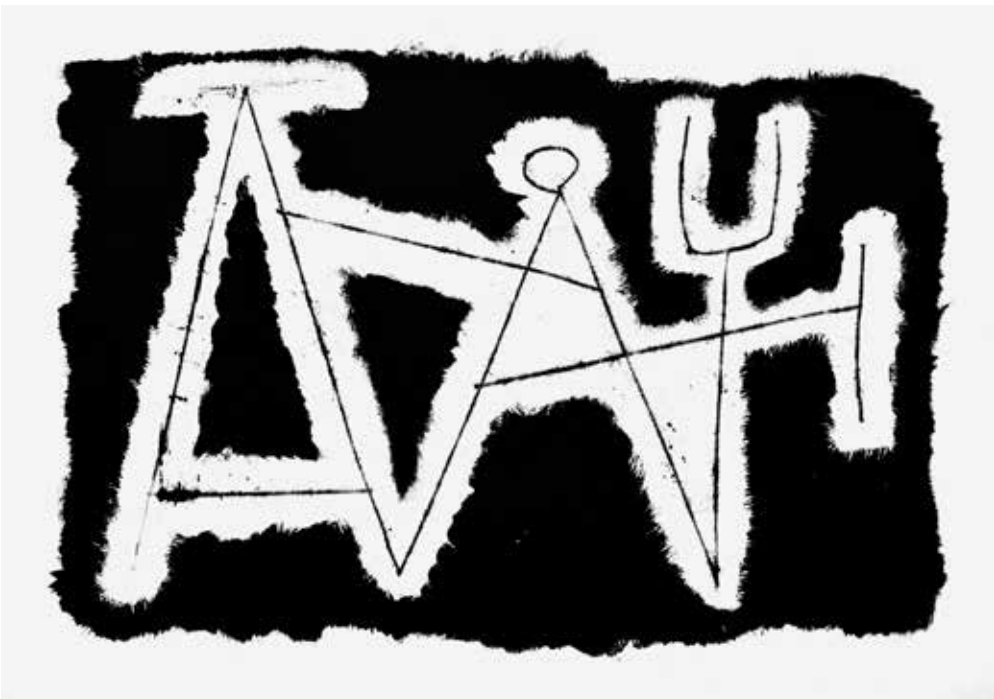
¹² Essential in this regard is U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, 1914.

¹³ Luigi Pericle’s private library, currently being catalogued by the Archivio Luigi Pericle in Ascona, contains dozens of books devoted to Egyptian civilization within a summa of universal knowledge that nourished his culture and, accordingly, his aesthetic exploration, together with the ideal legacy of many other civilizations from the past, which the artist studied with tireless passion.



Lynn Chadwick, *Maquette for R34 Memorial*, 1959, bronzo/bronze, 34,5 x 39 x 11 cm. Londra/ London, Tate Modern

Luigi Pericle, *Senza titolo/Untitled*, 1960, china su carta/India ink on paper, 300 x 420 mm. Ascona collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



malata dell'uomo e, allo stesso tempo, il coraggio di sfidare gli dei andando oltre il confine concesso ai mortali. L'aspetto rapace ricorda le creature umanoidi di Lynn Russell Chadwick (1914-2003) o di Geoffrey Clarke (1924-2014) che nelle loro sculture orchestravano ferro e vetro, gravità e leggerezza, fusi in un ritmo di aste e pungoli, artigli e spigoli, costole di esseri alieni o animali extraterrestri.¹⁴ Un graticcio, stretto attorno a un foro (un occhio?) centrale, giganteggia come una gabbia o un sostegno al corpo di Icaro, un'armatura di ferro che protegge o reclude.

Lo sviluppo delle opere seguenti, datate al 1966 – da questo momento realizzate su superfici di masonite che garantivano a Pericle effetti di sottilissima abrasione –, testimonia una natura dell'immagine graffita: ecco incisioni rupestri, colori terrigni, l'effetto petroso di ominidi rubati alle caverne ma condizionati dalle tracce stupefacenti di un paleo-contatto,

laddove campeggiano esseri luminescenti nel buio della notte primitiva. Fanno pensare ai reperti ritrovati nel deserto dello Utah, altre forme di vita intelligente giunte dallo spazio profondo, alla teoria degli antichi astronauti. *Segno sulla roccia* è un potente idolo di pietra tracciato su una materia fangosa da un gesso bianco. Ma è proprio da questa ipotesi del contatto preistorico che Pericle trae ispirazione per tutto il ciclo dei simulacri e dei portali che verranno da qui alla fine degli anni settanta. I simulacri si stagliano nell'ombra. I portali si aprono sulla galassia. La luna galleggia nelle tenebre e guida il cammino di viaggiatori interstellari, evoluzione moderna di un'aspirazione antica, antropologicamente radicata nel cuore dell'uomo e sublimata anche da Dante nella terzina finale del Purgatorio: "puro e disposto a salire alle stelle" scriveva, indicando la condizione necessaria da parte dell'individuo per ascendere al cielo,



crust of an earth dense with primordial moods. A giant *Icarus* flaps its wings like a hawk and calls the power of the spirit to itself, the insane ambition of man and, at the same time, the courage to challenge the gods by going beyond the boundaries granted to mortals. The rapacious aspect recalls the humanoid creatures sculpted by Lynn Russell Chadwick (1914-2003) or by Geoffrey Clarke (1924-2014) who orchestrated iron and glass, gravity and lightness in their works, fused in a rhythm of shafts and prods, talons and spikes, ribs of aliens or extraterrestrial animals.¹⁴ A grate tight around a central hole (an eye?) towers over like a cage or a support for the body of Icarus, an iron armor that protects or confines his body.

The development of later works, dating back to 1966 – from that moment onward painted on masonite supports, which guaranteed Pericle to achieve the lightest of abrasion effects – testifies to the nature of the graffiti image: thence, rugged engravings, earthy colors, the stony effect of hominids dragged from caves, yet affected by the astonishing traces of a paleo-contact where luminescent beings dominate in the darkness of primordial night. Images that bring to mind the discoveries in the Utah desert, other forms of intelligent life from deep space, and the theory of ancient astronauts. *Sign on the Rock* is a powerful stone idol outlined on a muddy material with white chalk. It is from this very hypothesis of a prehistoric contact with alien forms of life, though, that Pericle draws inspiration for his cycle of simulacra and portals that will be produced from this moment until the late Seventies. The simulacra stand out in the shadow. Portals open onto the galaxy. The moon floats in the darkness and guides the voyage of interstellar travelers; a modern evolution of an ancient aspiration, anthropologically rooted in the heart of man and sublimated also by Dante in his final verses of Purgatory. "Pure and made apt for mounting to the stars," Dante wrote, indicating the necessary

condition that an individual must undertake to ascend to heaven, the compelling spiritual disposition for the astronaut to be able to face the tests of the physical cosmos.

Pointing his sextant at the stars, just as the great seafarers of the past and the astronauts of the present did, Pericle in fact scoured the entire universe and brought home – on his enchanted mountain – a logbook dotted with his close encounters, certainly aware that other artist-voyagers were following his same astral maps. Mirko Basaldella (1910-1969), a pupil of Arturo Martini and raised on the myth of Picasso, blended the archaic ancestry of the former with the primitive suggestions of the latter, reinterpreting them in a Cubist key. The final outcome was a hypnotic lexicon. His figures were archetypes rooted in memory: chimeras, warriors, masks, bidders, fetishes endowed with an apotropaic force. Pericle's magnetic idols blended similar mechanic elements; the worn-out patina of the sculpture translated for him into a celestial and rusty painting that caressed robotic volumes. The solemnity of his characters recalls the boldness of warriors materialized from pre-Columbian graves, ready to fight star wars. His human, mechanomorphic iconography is not distant from the armies painted by Eduardo Paolozzi (1924-2005) in his 'Cyclops' and the *Conditional Probability Machine* series. It also recalls the army of the 'meccanos' painted by Enrico Baj (1924-2003): droids or androids named with serial numbers, assembled with metal residues and faithful to the pseudo-laws of cybernetics. But, unlike Baj's ironic vision, Paolozzi's dark omens, or Mirko's exoticism, Pericle does not invent; he rather documents. It is not about Alfred Jarry's or Baj's pata-physics, the 'science of imaginary solutions'. His is true theoretical physics.

His concomitant studies of ufology, astrology, Egyptology, cosmology and kabalistic doctrines nurtured his pursuit of a precise foundation. References to physics and



¹⁴ Ricordiamo che Chadwick e Clarke furono fra i Giovani scultori britannici selezionati per la Biennale di Venezia del 1952, legati a un gruppo definito da Herbert Read con l'etichetta "geometrie della paura".

¹⁴ Let us recall that Chadwick and Clarke were among the Young British Sculptors selected for the 1952 edition of the Venice Art Biennale. They were linked to a group that Herbert Read labeled "geometries of fears".

disposizione spirituale che servirà all’astronauta per poter affrontare le prove del cosmo fisico.

Puntando il sestante di bordo sulle stelle, proprio come fecero i grandi navigatori e i nuovi astronauti, Pericle ha perlustrato insomma l’universo intero e ne ha riportato a casa, sulla sua montagna incantata, un diario di bordo punteggiato di incontri ravvicinati, certamente consapevole che altri artisti-viaggiatori stessero seguendo le sue stesse mappe astrali. Mirko Basaldella (1910-1969), allievo di Arturo Martini, cresciuto con il mito di Picasso, fuse le ascendenze arcaiche del primo con le suggestioni primitive del secondo, rilette in forme cubiste. Ne uscì un lessico ipnotico. Le sue figure erano archetipi radicati nella memoria: chimere, armigeri, maschere, offerenti, feticci dalla forza apotropaica. Gli idoli magnetici di Pericle mescolavano simili elementi meccanici; le patine logore della scultura si tradussero per lui in una pittura celeste e rugginosa che accarezzava volumi robotici. La solennità dei suoi personaggi ricorda quella dei guerrieri affiorati dalle tombe precolombiane, ma pronti a combattere guerre stellari. L’iconografia umana, meccanomorfa, non è dissimile dagli eserciti di Eduardo Paolozzi (1924-2005), all’epoca dei suoi “ciclopi” e della serie *Conditional Probability Machine*. Così pure l’armata dei “meccanici” di Enrico Baj (1924-2003) droidi o androidi dai nomi seriali, assemblati con residui metallici fedeli alle pseudo-leggi della cibernetica. Ma diversamente dalla visionarietà ironica di Baj, dai presagi cupi di Paolozzi, o dall’esotismo di Mirko, Pericle non inventa, documenta. Non è la patafisica di Alfred Jarry e di Baj, “la scienza delle soluzioni immaginarie”. Ma è vera fisica teorica.

Gli studi paralleli di ufologia, astrologia, egittologia, cosmologia o dottrine cabalistiche nutrono la sua ricerca di un fondamento preciso. I riferimenti alla fisica e alla meccanica dei quanti affiorano in molti dettagli celati fra i dipinti, che alludono al *continuum* quadri dimensionale o alla corrispondenza fra microcosmo e

macrocosmo. La sacralità del tempio connette l’umano al divino. Questo spiega la presenza del simbolo del triangolo equilatero spesso inciso sulle pareti sassose dei suoi santuari, rappresentazione univoca della divinità, della proporzione e dell’armonia. Non c’è dunque da meravigliarsi se il risultato figurale di questo punto di contatto sia un portale di legno o pietra memore forse dei templi shintoisti con l’architettura arcaica dei loro tradizionali *torii*. Dopo *Il Palazzo* (della serie *Atlantide*) datato al 1974, il ciclo *Matri Dei d.d.d.* si concentra su una sequenza di soglie, epiche ma drammatiche, sigillate su un varco spazio-temporale. La tecnica di Pericle si è fatta sempre più lucida, a tratti iperrealista, una trascrizione impeccabile degli umori della materia. Ma senza materia. Non c’è spessore, non c’è grasso. Non ci sono grumi, cretture, magmi. Hans Hess, nel suo primo testo di presentazione alla mostra del 1965 nelle sale del museo di York, parlò di una pittura “smaltata”, alla fiamminga.

Nella tecnica – scriveva – Pericle è un maestro del tutto simile agli antichi pittori fiamminghi di cui ha studiato e applicato i medesimi smalti lucenti. C’è una grande ricchezza nella trama e nella *matière* dei suoi quadri, ma questo, seppur lodevole, non avrebbe valore se la *summa* delle armonie, l’idea dell’opera come unità, non parlasse attraverso la sua qualità.¹⁵

Che Luigi Pericle fosse un artista di straordinaria precisione lo dimostra la cura devota con cui archiviava i lavori, i libri e i documenti. Le chine venivano poste in decine di scatole, che le hanno preservate intatte dal passare del tempo. I taccuini, i quaderni, gli scritti, le tavole erano custoditi come reliquie nei suoi cassetti e avvolti da un silenzio monastico. Lo stesso rigore distingueva i ritmi del lavoro quotidiano, rituale, paziente, e la genesi dell’opera preceduta da studi inesausti sui modelli classici o moderni. Fra questi spicca la riproduzione della celebre incisione



¹⁵ H. Hess, introduzione alla mostra di Luigi Pericle, nel bollettino della City of York Art Gallery, *Preview 65*, gennaio 1964, vol. XVII, poi ripreso in sintesi in *Luigi Pericle, dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [1979]. “In technique Pericle is a master equal to the old Flemish painters whose jewel – like enamelled glazes he has studied and applied. There is a great richness in the very texture and *matière* of his pictures, but this, laudable as it is, would not matter if the sum total of harmonies, in fact, the picture as a unity, would not speak to us through its quality”, traduzione italiana di chi scrive.



Mirko Basaldella, *Danza guerriera/Warrior's Dance*, 1969, bronzo/bronze, 22 x 47 x 8 cm. Courtesy Studio Gariboldi, Milano/Milan



Eduardo Paolozzi, *Cyclops*, 1957, bronzo/bronze, 111,1 x 30,5 x 20,3 cm. Londra/London, Tate Modern

quantum mechanics surface from many details concealed in the paintings, alluding to a four-dimensional *continuum* or the correspondence between microcosm and macrocosm. The sacredness of the temple connects human and divine dimensions. This explains the presence of the symbol of the equilateral triangle, often engraved on the rocky walls of his sanctuaries; the univocal representation of divinity, proportions and harmony. It is therefore no wonder that the figural result of this point of contact is reproduced on a wooden portal or a stone perhaps reminiscent of Shinto shrines and the archaic architecture of their traditional *torii*. After *The Palace* (from the *Atlantis* series) dating to 1974, the *Matri Dei d.d.d.* cycle focuses on a sequence of epic yet dramatic thresholds, sealed on

¹⁵ H. Hess, preface to Luigi Pericle's exhibition, in the archives of the City of York Art Gallery, *Preview 65*, January 1964, vol. XVII, then summarized in *Luigi Pericle, dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara [1979].

¹⁶ This compositional study came to light during the recent archival researches carried out by the Archivio Luigi Pericle of Ascona. This image was contained in the monograph Dürer. *Das graphische Werk*, Verlag von Anton Schroll, Vienna and Munich, 1964.

a space-time gap. Here, Pericle's technique becomes more lucid, sometimes hyper-realistic; an impeccable transcription of the moods of the material. Yet, without matter. There is no thickness, no fat. There is no lump, craquelure, magma. In his preface to the 1965 exhibition at the York Museum, Hans Hess spoke of an 'enameled', Flemish-style painting.

In technique – he wrote – Pericle is a master equal to the old Flemish painters whose jewel, like enamelled glazes he has studied and applied. There is a great richness in the very texture and *matière* of his pictures, but this, laudable as it is, would not matter if the sum total of harmonies, in fact, the picture as a unity, would not speak to us through its quality.¹⁵

That Luigi Pericle was an artist of extraordinary precision is demonstrated by the meticulous care he paid when organizing his works, books and documents. India ink drawings were conserved in dozens of boxes, which kept them intact and protected them from wear and tear. Journals, notebooks, charts were conserved like relics in his drawing cabinets, enveloped in monastic silence. The same rigor distinguished his daily working rhythms, ritual and patient; and the genesis of his works was preceded by tireless compositional studies based on classic or modern models. Among these stands out the reproduction of the famous engraving by Albrecht Dürer, *Knight, Death and the Devil*, dated 1513, dissected by a web of wefts, lines and directrices that unveil the accurate study carried out by Pericle on the secrets for the perfected composition, on the calculation of proportions that lies at the foundation of the great masterpieces of ancient masters.¹⁶ A technical analysis that is further enriched with new experimentation on the pictorial process, the quantity of glazing, the lengthy delays to allow the color to act on the processed masonite surface; the watery mix, a mysterious copal, was blended with measured





Enrico Baj, *Meccano B-21*, 1965, scultura in meccano/meccano sculpture, 176 x 92 x 55 cm. Collezione privata/private collection, Courtesy Fondazione Giorgio Marconi, Milano/Milan

a bulino di Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* datata al 1513, sezionata da un reticolo di trame, linee di forza e direttive, che tradiscono l'indagine accurata di Pericle sui segreti della composizione perfetta, sul calcolo che regna alla base dei capolavori del passato.¹⁶ Analisi tecnica cui si aggiunge la sperimentazione inedita sul processo pittorico, il numero delle velature, i tempi lunghi di azione del colore sul piano preparato della masonite, la miscela acquosa, un misterioso coppale che, steso a intervalli regolari, miscelato a dosi di colore, agiva come un liquido di

contrasto al fine di fare emergere lentamente dal fondo, presenze latenti, figure occulte. Come divinità achiropite, gli oracoli di Pericle prendono corpo nello spessore inesistente della materia incorporea. Sono il frutto di una proiezione del pensiero, opera miracolosa di un'entità superiore.¹⁷ La sua pittura è ormai lontanissima dagli esiti dell'informale europeo da cui prese avvio la riflessione dei primissimi anni sessanta. Non si tratta più – ma in verità non si è mai trattato... – di una trascrizione plastica delle emozioni più intime della coscienza attraverso il gesto, il corpo, il *dripping*, la colatura o il rilievo. L'allontanamento di Pericle dalla sostanza corrisponde a un allontanamento fisico vero e proprio, all'emancipazione della mente dai vincoli della materia bruta, in virtù di una pittura sublime, immateriale, dove le immagini sono prodotti della luce.

Pericle – scriveva ancora Hans Hess nello storico saggio del 1965 – si occupa di uno stato delle cose al di là del visibile. La visione che esprime non è frutto di invenzione, ma della sua scoperta. Lui stesso ammette il suo interesse per la luce, che splende nell'oscurità. È la luce stessa che trova forme e colori nella sua pittura.¹⁸

Ed è la luce a cui il filosofo e religioso russo Pavel Florenskij, nel suo saggio sull'icona, *Le porte regali*, attribuiva un'identità ontologica: “quella luce indivisibile in sé e non divisibile dal sole che splende nel nostro spazio. [...] La finestra, astratta dalla luce non è che legno e vetro.”¹⁹ Eccolo qui il concetto di soglia come limite metafisico che assume valore simbolico per via dell'energia che veicola. Le icone non furono banalmente tavole dipinte, ma portatrici di una visione celeste, porte d'accesso al mondo soprannaturale. Allo stesso modo i portali di Luigi Pericle hanno lo scopo di sollevare la coscienza verso un orizzonte spirituale. I suoi portali, gli usci di legno dei templi, gli ingressi fatiscenti dei santuari inghiottiti dalla notte, i muri logori dei palazzi erosi dai millenni ma imperituri nella loro autorità



dosages of color and spread at regular intervals, so that it acted as a contrast agent to allow latent presences, occult figures, to emerge from the background. Like acheiropoieta divinities, Pericle's oracles take shape from the inexistent thickness of the intangible matter, as if they were the fruit of a projection of the artist's thought, the miraculous work of a higher entity.¹⁷ His painting is now very distant from the main examples of European Art Informel, which inspired his earlier works dating back to the beginning of the Sixties. It is no longer – in truth it never was.... – a plastic transcription of the most intimate emotions of his consciousness through the gesture, the body, the dripping, or the relief. His moving away from the material substance marks a true physical detachment, the emancipation of the mind from the restraints of the gross matter to the advantage of a painting that is sublime, immaterial, where the images are the products of light. “Pericle,” Hans Hess added in his famous essay from 1965, “is concerned with a state of affairs beyond the visible. The visions he puts down are not of his invention, but of his discovery. He himself says that he is concerned with light, shining through darkness. It is light which finds forms and colors in his painting.”¹⁸ And it is still to the light that Russian philosopher and theologian Florenskij, in his essay on iconostasis, attributed an ontological identity: “that light that is indivisible in itself and not divisible from the sun that shines in our space [...] The window, abstract from light, is nothing more than wood and glass.”¹⁹ Here, we discern the concept of threshold as the metaphysical border taking on a symbolic value thanks to the energy that it conveys. Icons were not merely painted wooden planks, but the bearers of a celestial vision, the gates to the supernatural world. Likewise, Luigi Pericle's stargates are aimed at lifting our consciousness toward a spiritual horizon. The



Luigi Pericle, studio di composizione sull'opera di Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo/compositional study on Albrecht Dürer's Knight, Death and the Devil*. Ascona, Archivio Luigi Pericle

portals, the wooden doors of the temples, the crumbling entrances to sanctuaries swallowed by the night, the worn-out walls of palaces eroded by millennia yet imperishable in their totemic authenticity, are modern icons: they represent the border between the visible and the invisible world, the point where the angelic hosts are manifested and the soul unites with its ancestors. In re-reading the essay by ethnologist Jean Servier, *L'Homme et l'Invisible*, we find a concept that



¹⁶ Lo studio è emerso dalle recenti ricerche condotte in seno all'Archivio Luigi Pericle di Ascona. L'immagine era custodita nella monografia generale *Dürer. Das graphische Werk*, Verlag von Anton Schroll in Wien und München, 1964.

¹⁷ Significativa la dichiarazione di Luigi Pericle “L'essenziale è ciò che non viene dall'artista, ma attraverso l'artista” contenuta in *Luigi Pericle, dipinti e disegni*, cit.

¹⁸ Cfr. “Pericle is concerned with a state of affairs beyond the visible. The vision he puts down is not of his invention, but of his discovery. He himself says that he is concerned with light, shining through darkness. It is light which finds forms and colors in his painting” in H. Hess, *Preview 65*, cit., traduzione di chi scrive.

¹⁹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977, edizione consultata gennaio 2004, p. 60.

¹⁷ Luigi Pericle's statement is meaningful in this regard, “The essential is not what comes from the artist, but through the artist”, in *Luigi Pericle, dipinti e disegni*, cit.

¹⁸ See H. Hess, *Preview 65*, cit.

¹⁹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona (Iconostasis)*, Adelphi, Milan 1977, consulted edition January 2004, p. 60.

totemica, sono moderne iconostasi, rappresentano il confine fra mondo visibile e invisibile, il punto esatto in cui le schiere angeliche si manifestano e l’anima si riunisce ai suoi antenati. Rileggendo il saggio dell’etnologo francese Jean Servier, *L’uomo e l’invisibile*, si incontra un concetto essenziale nella ricerca di Pericle: “L’uomo sa di avere un’anima, principio invisibile e origine della vita, venuto da un luogo estraneo alla terra”.²⁰ Il “luogo estraneo” per Pericle è quel mondo animico dove l’anima trascende. Le sue porte sono finestre spalancate sull’eternità. “Io buco, passa l’infinito di lì, passa la luce” ripeteva Lucio Fontana spiegando i suoi buchi e i tagli intesi come un passaggio liquido dalla realtà contingente alla dimensione dell’altrove.

In pieno Rinascimento, un giovane Raffaello, interrogato dal collega Donato Bramante sulla bellezza ultraterrena delle sue Madonne, rispose all’amico architetto di aver comunicato con la Vergine attraverso il proprio spirito e che Lei si rivelò a lui nella sua perfezione assoluta oltre le porte del sogno. Nell’intervista rilasciata alla storica dell’arte italiana Eugenia Cosentino nel 1979, Luigi Pericle fu piuttosto duro su questo punto, ovvero sulla perdita di questa facoltà da parte dell’uomo di dialogare con l’eterno:

Gli artisti del nostro tempo hanno sostituito un pensare di superficie alla visione profonda [...]. Ma in profondità questa decadenza è già in corso da lungo tempo, da quando cioè si vanno spegnendo a poco a poco i valori spirituali nell’animo dell’uomo e diventano muti i suoi rapporti con le regioni che lo trascendono. La grande arte è, infatti, un riflesso delle regioni dello spirito illuminato o dello spirito intuitivo o, sia pure più raramente, di regioni ancora più alte; mentre l’artista è così ingenuo da credersi creatore delle sue opere.²¹

Così, come le antiche icone bizantine furono dette alla mano dei maestri dalla forza creatrice di Dio, e Raffaello trascrisse ciò che Maria gli infuse nel cuore, anche Pericle attribuiva al vero artista un ruolo di “fattore spirituale” ovvero di mediazione fra l’uomo e l’invisibile, fra la vita terrena e l’universo come luogo delle meraviglie. Soltanto in virtù di questa alta comunicazione, il pittore potrà risvegliare le coscienze, illuminandole sul proprio destino e dimostrando il valore etico – e non solo estetico – dell’arte. “L’arte, per sua natura, rispecchia la disposizione spirituale dell’uomo ed è come uno strumento dotato di chiaroveggenza, essa ha sempre il presentimento degli accadimenti futuri». Una sapienza universale interconnessa coi misteri del cosmo.

is crucial in Pericle’s exploration: “Man knows he has a soul, the invisible principle and source of life, coming from a place that is alien to earth”.²⁰ For Pericle, this ‘alien world’ is that animistic world where soul transcends. Its doors are windows open wide over eternity. “I pierce, and that hole is crossed by the infinite, by the light” Lucio Fontana repeated when explaining his ‘holes’, his ‘cuts’ meant as a liquid passage from contingent reality to the beyond.

At the height of the Renaissance, when interviewed by his friend and architect Donato Bramante on the celestial beauty of his Madonnas, a young Raphael replied that he had communicated with the Holy Virgin through his soul and that She had thus appeared to him in Her absolute perfection beyond the doors of a dream. In an interview released to Italian art historian Eugenia Cosentino in 1979, Luigi Pericle was rather harsh on this point, or rather on the loss of man’s faculty to dialogue with eternity:

The artists of our time have replaced a profound vision of the world with a superficial thinking [...]. This decline has been going on for

a long time, though, since spiritual values extinguished in man’s soul, leading to silent relationships with the areas that transcend reality. Great art is in fact a reflex of the areas of an enlightened soul, or of an intuitive soul, or, though more rarely, of even higher areas; while an artist is so naïf to believe that he is the creator of his own works.²¹

And so, if the ancient Byzantine icons were dictated to the hand of the artists by God’s power of creation and Raphael transcribed what the Holy Virgin poured into his heart, the same way Pericle attributed a role of ‘spiritual maker’ to a true artist, notably a role of mediator between man and the invisible, between life on earth and the universe as the place of marvels. Only by virtue of this higher communication can the painter reawaken man’s consciousness, illuminating it on his own destiny and demonstrating the ethical – and not only aesthetic – value of art. “Art, by its own nature, reflects man’s spiritual inclination and is like an instrument endowed with clairvoyance; art always has the presentment of future events”. A universal wisdom interconnected with the mysteries of the cosmos.

²⁰ J. Servier, *L’uomo e l’invisibile*, Rusconi, Milano 1973, p. 103.

²¹ Cfr. *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, cit.

²⁰ J. Servier, *L’Homme et l’Invisible*, Rusconi, Milan 1973, p. 103.

²¹ See *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, cit.

Luigi Pericle: i disegni

Michele Tavola

La laconica, quasi inesistente bibliografia dedicata alla produzione artistica di Luigi Pericle, mentre era in vita, stride con la quantità e la qualità dei dipinti e dei disegni realizzati negli anni sessanta e settanta. Oltre a un drappello di piccoli cataloghi pubblicati in occasione delle mostre tenutesi in Europa nella prima metà degli anni sessanta¹ e al volume monografico del 1979,² poche altre menzioni interrompono un silenzio che a partire dagli anni ottanta,³ in seguito alla decisione di smettere di dipingere e disegnare, divenne oblio quasi completo.⁴ Tra i pochi testi apparsi, nessuno affronta in maniera specifica la grafica di Luigi Pericle, che già dai quasi quattromila fogli della collezione Biasca-Caroni risulta avere un grande peso nel suo *corpus* e un'importanza fondamentale per la ricostruzione della sua

Luigi Pericle, *Senza titolo/Untitled*, 1962, china su carta/India ink on paper, 303 x 213 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



¹ Le mostre dedicate a Luigi Pericle tra il 1962 e il 1965 sono undici, di cui nove personali e due collettive. La sua prima esposizione si tenne a Londra dal 6 febbraio al 3 marzo 1962 alla Arthur Tooth & Sons Ltd Gallery di Bruton Street, con la quale instaurò una collaborazione continuata anche nei tre anni seguenti. Il catalogo in un ottavo, di piccolo formato come tutti quelli stampati per le mostre di questo periodo, presenta una breve nota biografica e la riproduzione di parte delle sessantatré opere esposte. Dal 14 aprile al 14 maggio 1963 venne allestita una mostra dal titolo *Luigi Pericle – Quadri e disegni* alla Galleria Castelnuevo di Ascona, purtroppo senza catalogo, pertanto non si sa quante e quali opere fossero presenti. Presso Arthur Tooth a Londra nel 1964 espose in due collettive e l'anno seguente tenne una personale. Nelle due collettive (*Colour, Form and Texture* dal 18 febbraio al 14 marzo e *Contrasts in taste II* dal 17 agosto al 5 settembre) si trovò in compagnia di pittori quali, tra gli altri, Karel Appel, Corneille, André Derain, Jean Dubuffet, Sam Francis, Asger Jorn, Georges Mathieu, Henri Michaux, Pablo Picasso, Jean-Paul Riopelle, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Maurice de Vlaminck. Nel catalogo della personale, dove è riprodotta parte delle 32 opere esposte, compare un testo di Herbert Read, che insieme a Hans Hess è il critico che in quegli anni ha prestato maggiore attenzione a Luigi Pericle. Nel catalogo della mostra *Colour, Form and Texture* si fa riferimento a due misteriose mostre, forse mai realizzate, di cui non si hanno notizie: una a Lugano del 1963, e una “forthcoming” a Milano che si sarebbe dovuta organizzare nel 1965. Di sicuro, invece, il 1965 vide una vera e propria *tournée*

musale inglese in sei tappe di una mostra intitolata semplicemente *Luigi Pericle* (catalogo in un sedicesimo, con testi di Read e Hess, con riproduzioni di parte delle cinquantacinque opere esposte), ospitata dalla City Art Gallery di York dal 29 marzo al 19 aprile, dalla Laing Art Gallery di Newcastle dal 26 aprile al 16 maggio, dalla Ferens Art Gallery di Hull dal 24 maggio al 13 giugno, dalla City Art Gallery di Bristol dal 21 giugno all'11 luglio, dal National Museum of Wales di Cardiff dal 19 luglio all'8 agosto e dal Museum and Art Gallery di Leicester dal 16 agosto al 5 settembre. ² *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini Novara 1979. Con introduzioni in inglese di Herbert Read (p. 6) e di Hans Hess (p. 7), in italiano di Eugenia Cosentino (pp. 9-11) e in tedesco di Jo Mihaly-Steckel (pp. 13-16). A differenza dei minuscoli cataloghi delle esposizioni degli anni sessanta, questo volume è di grande formato e consta di ben centottantaquattro pagine, con centosessanta riproduzioni a tutta pagina, di cui ottanta dedicate ai dipinti e altrettante ai disegni. I brevi testi, però, pur essendo utili per quanto concerne l'interpretazione critica dell'opera di Luigi Pericle, non contribuiscono in maniera significativa alla ricostruzione storica del suo vasto *corpus*. ³ H.-J. Müller, *Nafea: The Rudolf Staechelin Collection Basel. La Collezione Rudolf Staechelin Basilea*, Wiese, Basel 1991, pp. 126-128. Con testi di Christian Geelhaar, Franz Meyer, Simon de Pury, Ruedi Staechelin. Il catalogo della collezione Staechelin riproduce tre sue opere insieme a quelle di artisti quali, tra gli altri, Paul Cézanne, Jean-Baptiste Camille Corot, Edgar Degas, Paul Gauguin, Ferdinand Hodler, Edouard Manet, Henri Matisse, Claude

Monet, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Maurice Utrillo, Félix Vallotton, Vincent van Gogh e Maurice de Vlaminck. Peter G. Staechelin è stato il principale collezionista nonché mecenate di Luigi Pericle mentre l'artista era in vita. ⁴ Il clima e il senso dell'attuale operazione di studio e di recupero dell'opera di Luigi Pericle sono ben descritti da Philippe Daverio nell'articolo da lui dedicato all'artista nella rubrica “Studi e riscoperte” del numero 360 di “Art e Dossier” del 2018: “Che nessuno pensi mai che la storia delle arti del XX secolo appena passato sia definitivamente conclusa e stabile. Si vedranno negli anni a venire una serie di fenomeni naturali ed economici, spirituali ed etici che ne sovverteranno i valori: porteranno alla ribalta personalità tuttora celate, sveleranno orizzonti insospettati. E se ciò avverrà sarà in parte per la meccanica umana delle revisioni critiche, quelle che adattano al passato il mutare della sensibilità in corso, ma anche perché torneranno alla ribalta raccolte di materiali oggi ancora in un cono d'ombra. [...] La biografia di Pericle è assai succinta, non affatto misteriosa, ma non ancora studiata come è purtroppo naturale per chi non ha durante la propria vita calpestato il palcoscenico del successo. Aveva egli lavorato come illustratore pubblicitario ed ebbe un decoroso successo economico grazie all'invenzione della marmotta Max, protagonista d'un cartoon senza fumetti. Ma il suo dipingere rimaneva misteriosamente celato mentre scriveva *Bis ans Ende der Zeiten* (Fino alla fine dei tempi). I suoi tempi terreni si sono conclusi nell'estate del 2001. Oggi il vaso di Pandora si riapre.” P. Daverio, *Luigi Pericle. All'ombra del Monte Verità*, “Art e Dossier”, n. 360 dicembre 2018, pp. 12-15.

Luigi Pericle: Drawings

Michele Tavola

The laconic, almost non-existent bibliography devoted to the artistic production of Luigi Pericle while he was alive clashes with the quantity and quality of the paintings and drawings he made during the Sixties and Seventies. Other than a group of small catalogues published on the occasion of the exhibitions held in Europe in the first half of the Sixties,¹ and the monographic volume of 1979,² few other mentions interrupted a silence that, since the Eighties,³ following the artist's decision to cease painting and drawing, has passed into almost complete oblivion.⁴ Among the few texts that were published, none specifically addresses Luigi Pericle's artwork, which is quite extensive and plays a fundamental role when trying to understand his artistic personality, beginning with the

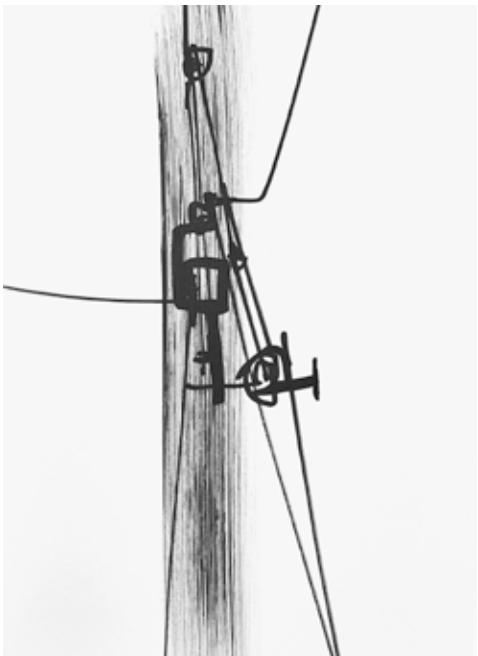
Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1965, china su carta/India ink on paper, 600 x 420 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



¹ Eleven exhibitions were devoted to Luigi Pericle between 1962 and 1965, including nine personal shows and two collectives. His first exhibition took place in London from 6 February to 3 March 1962 at the Arthur Tooth & Sons Ltd Gallery on Bruton Street, with which he established a continuous collaboration in the following three years. The In-8, small-format catalogue, like all those printed for the exhibitions of this period, presents a brief biographical note and the reproduction of part of the sixty-three works on display. From 14 April to 14 May 1963, an exhibition entitled *Luigi Pericle – Quadri e disegni* was held at the Galleria Castelnuevo di Ascona, unfortunately without a catalogue, so we do not know how many and which works were on display. At the Arthur Tooth in London, he exhibited in two collectives in 1964, and held a solo show the following year. In the two collectives (*Colour, Form and Texture* from 18 February to 14 March, and *Contrasts in Taste II* from 17 August to 5 September), he exhibited along with painters such as, among others, Karel Appel, Corneille, André Derain, Jean Dubuffet, Sam Francis, Asger Jorn, Georges Mathieu, Henri Michaux, Pablo Picasso, Jean-Paul Riopelle, Antonio Saura, Antoni Tàpies, and Maurice de Vlaminck. The solo show catalogue, where part of the 32 works on display is reproduced, features a text by Herbert Read who, together with Hans Hess, is the critic that in those years paid more attention to Luigi Pericle. The catalogue of the exhibition *Colour, Form and Texture* refers to two mysterious exhibitions, perhaps never produced, about which there is no information: one in Lugano in 1963, and one “forthcoming” in Milan that was to be organized in 1965. It is certain, however, that

1965 witnessed a real *tournée* around English museums in six stages of an exhibition entitled simply *Luigi Pericle* (accompanied by an In-16 catalogue with texts by Read and Hess and reproductions of part of the fifty-five works on display), hosted by the City Art Gallery in York from 29 March to 19 April, by the Laing Art Gallery in Newcastle from 26 April to 16 May, by the Ferens Art Gallery in Hull from 24 May to 13 June, by the City Art Gallery in Bristol from 21 June to 11 July, by the National Museum of Wales in Cardiff from 19 July to 18 August, and by the Museum and Art Gallery in Leicester from 16 August to 5 September. ² *Luigi Pericle. Dipinti e disegni*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1979. With introductions in English by Herbert Read (p. 6) and by Hans Hess (p. 7), in Italian by Eugenia Cosentino (pp. 9-11), and in German by Jo Mihaly-Steckel (pp. 13-16). Unlike the small-format exhibition catalogues of the Sixties, this volume is large in size and consists of one hundred and eighty-four pages, with one hundred and sixty full-page reproductions, of which eighty are devoted to painting and as many to drawings. However, the short texts, while useful as regards the critical interpretation of the work of Luigi Pericle, do not contribute significantly to the historical reconstruction of his vast body of work. ³ H.-J. Müller, *Nafea: The Rudolf Staechelin Collection Basel. La Collezione Rudolf Staechelin Basilea*, Wiese, Basel 1991, pp. 126-128. With texts by Christian Geelhaar, Franz Meyer, Simon de Pury, Ruedi Staechelin. The catalogue of the Staechelin Collection reproduces three of his works along with those of artists such as, among others, Paul Cézanne, Jean-Baptiste Camille Corot, Edgar Degas, Paul Gauguin, Ferdinand Hodler, Edouard Manet, Henri Matisse, Claude Monet, Pablo

Picasso, Camille Pissarro, Pierre-August Renoir, Maurice Utrillo, Félix Vallotton, Vincent van Gogh, and Maurice de Vlaminck. Peter G. Staechelin was the main collector and patron of Luigi Pericle while the artist was alive. ⁴ The climate and the sense of the current operation of study and recovery of the work of Luigi Pericle are well described by Philippe Daverio in his article devoted to the artist in the section *Studies and Rediscoveries* featured in issue no. 360 of *Art and Dossier* from 2018: “No one should think that the history of 20th century art is definitively over and stable. In the coming years, we will see a series of natural and economic, spiritual and ethical phenomena that will subvert its values: they will bring to the fore still-hidden personalities, they will reveal unsuspected horizons. And, if this happens, it will be partly due to the human mechanics of critical reviews, those that adapt the mutation of sensitivity in progress to the past, but also because collections of materials that are still in a cone of shadow will return to the limelight [...] The biography of Pericle is very succinct, not at all mysterious, but not yet studied as it is unfortunately common practice for those who have not stepped onto the stage of success during their lives. He had worked as an advertising illustrator and had had decent economic success thanks to the invention of Max the Marmot, protagonist of a comic strips with no texts. But his painting remained mysteriously concealed as he wrote *Bis ans Ende der Zeiten* (Until the End of Times). His earthly temples ended in the summer of 2001. Today, the Pandora's box re-opens.” P. Daverio, “Luigi Pericle. All'ombra del Monte Verità”, *Art and Dossier*, no. 360, December 2018, pp. 12-15.



Luigi Pericle,
Senza titolo/Untitled, 1962,
china su carta/India ink on paper,
303 x 213 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/
Biasca-Caroni collection

Luigi Pericle,
Matri Dei d.d.d., 1965,
china su carta/India ink on paper,
600 x 420 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/
Biasca-Caroni collection

personalità artistica.⁵ L'obiettivo principale di questo intervento è quello di offrire qualche spunto utile per una sistematica indagine sui suoi disegni e di individuare strumenti di lettura utili ad affrontarne l'impressionante mole.

Intorno al 1960 Luigi Pericle, fino a quel momento famoso nel mondo come illustratore, soprattutto per il personaggio di Max la marmotta, intraprese un nuovo corso artistico. La svolta radicale fu accompagnata dalla rinuncia al cognome, con il quale era conosciuto, e con la distruzione quasi totale dei dipinti figurativi eseguiti in precedenza.⁶ L'attività grafica, fin da subito frenetica, emerge come imprescindibile per comprendere la sua poetica e il suo percorso creativo. I tremilaseicentotrentacinque disegni informali della collezione Biasca-Caroni, realizzati prevalentemente a china (spesso ibridata con altre tecniche), sono tutti eseguiti su preziosa carta, compatta e di grammatura importante; i fogli presentano tre sole dimensioni

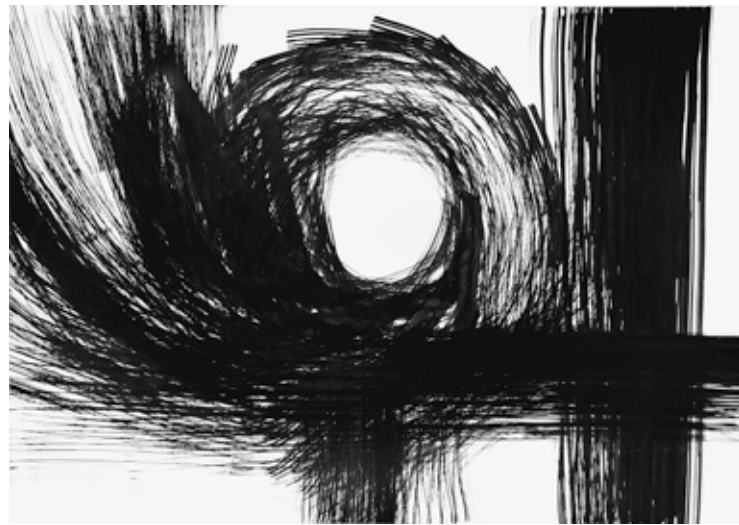
differenti che ci consentono di parlare convenzionalmente di piccolo (cm 30 x 21), medio (cm 42 x 30) e grande formato (cm 60 x 42). A questi si aggiungono circa trecento carte piccole, purtroppo non datate, conservate in una cartella dal titolo *ritratti, cavalli e caricature*: pochi i cavalli, mentre la gran parte dei soggetti mostra volti spesso a metà strada tra il ritratto e la caricatura. L'originale e alquanto interessante nucleo di disegni si segnala, stilisticamente, come l'anello di congiunzione tra l'attività di illustratore di Giovannetti e la ricerca artistica di Luigi Pericle. Per tale motivo sarebbe tanto più importante scoprirne l'altezza cronologica, che permetterebbe di capire se siano stati eseguiti prima della produzione informale, e quindi prodromici alle nuove scelte, oppure se siano contemporanei alla ricerca d'avanguardia, e pertanto reminiscenza della precedente maniera. Parte delle composizioni presenta visi delineati con tratti sicuri e veloci, che con fare bozzettistico evocano precise



⁵ Chi scrive ha studiato dal vero esclusivamente i disegni della collezione Biasca-Caroni che, pur essendo probabilmente la più vasta raccolta di opere di Luigi Pericle, non raccoglie integralmente la sua produzione. Pertanto, chi vorrà affrontare l'impresa della redazione di un catalogo ragionato dovrà necessariamente analizzare un materiale più ampio rispetto a quello al quale è dedicato questo intervento.

⁶ B. Waïda, *Luigi Pericle*, in "The Arts Review", vol. XIV, n. 2, febbraio 10-24 1962, p. 5: si tratta di una recensione alla prima mostra presso la Arthur Tooth

Gallery di Londra, decisamente preziosa vista la penuria di fonti, nella quale si legge: "The exhibition only cover the last two years of his work. In 1959, Pericle destroyed all his paintings because he considered them inferior to the standard he had then reached and were therefore valueless" (La mostra copre solamente gli ultimi due anni del suo lavoro. Nel 1959 Pericle distrusse tutti i suoi dipinti perché li considerava inferiori rispetto allo standard qualitativo che aveva raggiunto successivamente e pertanto di valore artistico inferiore).



Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1963,
china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm.
Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1962,
china su carta/India ink on paper, 300 x 420 mm.
Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

almost four thousand drawings of the Biasca-Caroni collection.⁵ The main objective of this paper is to offer some useful ideas for a systematic survey of his drawings and to identify useful reading tools when tackling its impressive size.

Around 1960, Luigi Pericle, until then famous in the world as an illustrator, especially for the character of Max the Marmot, undertook a new artistic course. The radical turning point was accompanied by the renunciation of the surname by which he was known, and with the almost total destruction of the figurative paintings previously executed.⁶ His artwork, frenetic from the beginning, is essential in understanding his poetics and creative path. The three thousand six hundred and thirty-five informal drawings of the Biasca-Caroni collection, mainly drawn with India ink (often mixed with other media), are all executed on precious paper, compact and of important weight; the sheets have only three different sizes that allow us to speak

conventionally of small (30 x 21 cm), medium (42 x 30 cm) and large format (60 x 42 cm). The collection also encompasses about three hundred small cards, unfortunately not dated, kept in a folder entitled *portraits, horses and caricatures*: just a few horses, while most of the subjects often show faces halfway between portrait and caricature. This original and rather interesting nucleus of drawings is stylistically referred to as the link between Giovannetti's illustrator activity and the artistic research of Luigi Pericle. For this reason, it would be all the more important to discover where they sit chronologically, which would allow us to understand if they were made before the informal production, and therefore the harbinger of new choices, or if they are contemporary to the avant-garde research, and therefore reminiscent of his previous manner. Some of the compositions present faces outlined with sure and quick strokes, the sort of sketches that evoke precise psychological characteristics or deform the



⁵ The author has exclusively studied the drawings of the Biasca-Caroni collection, which, although probably the largest collection of works by Luigi Pericle, does not fully reflect his production. Therefore, those who want to deal with the drafting of a well thought out catalogue will necessarily have to analyse more material than that which this paper focuses on.

⁶ B. Waïda, "Luigi Pericle", *The Arts Review*, vol. XIV no. 2, February 10-24, 1962, p. 5: it is a review of the first exhibition at the Arthur Tooth Gallery in London, very valuable given the lack of sources, which reads: "The exhibition only covers the last two years of his work. In 1959, Pericle destroyed all his paintings because he considered them inferior to the standard he had then reached and were therefore valueless".

caratteristiche psicologiche o deformano le fisionomie con sagace ironia, lasciando trasparire la fertile vena del vignettista. I più interessanti tra questi fogli, però, pur facendo sempre intuire un'espressione, arrivano a decostruire l'immagine fino a sfiorare i confini dell'astrazione: in alcuni casi semplificando le forme all'essenziale e limitando l'intervento dell'autore a pochi segni, pochi tocchi, poche linee; in altri seguendo un metodo opposto, tracciando macchie che sporcano la percezione del disegno fino a renderlo quasi inintelligibile. È questo il terreno sul quale l'illustratore Giovannetti incontra l'artista Luigi Pericle annullando, per una volta, quella netta separazione tra i due percorsi pervicacemente voluta dall'autore stesso: comprendere in quale periodo questi lavori siano stati realizzati aiuterebbe a ricostruire l'evoluzione del suo stile.

Gli oltre tremilaseicento fogli di intonazione informale rinvenuti nell'abitazione che fu di Luigi Pericle all'apparenza sembrano un gruppo compatto e omogeneo ma, attentamente analizzati, offrono svariati livelli di lettura che, di seguito, si tenterà di mettere in luce. Innanzitutto si deve sottolineare che non si tratta di studi preparatori o di bozzetti e nemmeno di appunti visivi propedeutici alla pittura, ma di opere compiute e indipendenti dall'attività pittorica. Mancano del tutto quella velocità esecutiva e quell'aura di non finito e di *work in progress* tipica degli abbozzi che precedono o accompagnano la stesura su tela. Al contrario, le composizioni sono sempre calibrate con perfetto equilibrio formale e curate con metodica attenzione: per l'artista, evidentemente, si trattava di parte integrante della sua produzione, in tutto e per tutto complementare alla pratica pittorica.⁷ È assente anche il carattere di scrittura automatica, di pura istintività gestuale e di libera espressione soggettiva dell'interiorità dell'artista che identifica l'Action Painting e tanta parte dell'arte informale da Pollock in poi. Quando Luigi Pericle iniziò a dedicarsi



Luigi Pericle, *Senza titolo/Untitled*, 1962-1963, china su carta/India ink on paper, 300 x 210 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/ Biasca-Caroni collection

a questo genere di lavori, l'astrazione informale aveva già tre lustri di storia e il clima storico e culturale, rispetto agli anni degli esordi, era mutato: benché il suo stile debba essere ricondotto sotto questa definizione, l'approccio creativo è scevro dall'urgenza di liberazione dell'io ed è piuttosto l'espressione di un sistema intellettuale e filosofico. Negli anni di Ascona era immerso nel clima spirituale del Monte Verità, si era avvicinato agli studi teosofici ed esoterici⁸ ed era affascinato dal pensiero orientale e dalla calligrafia giapponese, interesse, quest'ultimo, che si ripercuote direttamente nel suo stile grafico. Inoltre, anche se la sua opera nacque alcuni anni dopo quella dei pionieri dell'espressionismo astratto e dell'informale, come si è già detto, il suo segno è inconfondibile, personale e immediatamente riconoscibile. Di fronte a singole opere, talvolta, si possono incontrare suggestioni che evocano il nome di alcuni suoi illustri predecessori, ma la maniera di Luigi



⁷ È indicativo, in tal senso, il fatto che nella già citata monografia del 1979, pubblicata quando Luigi Pericle si stava ancora dedicando alla sua produzione artistica, venga riprodotto lo stesso numero di disegni e di dipinti.

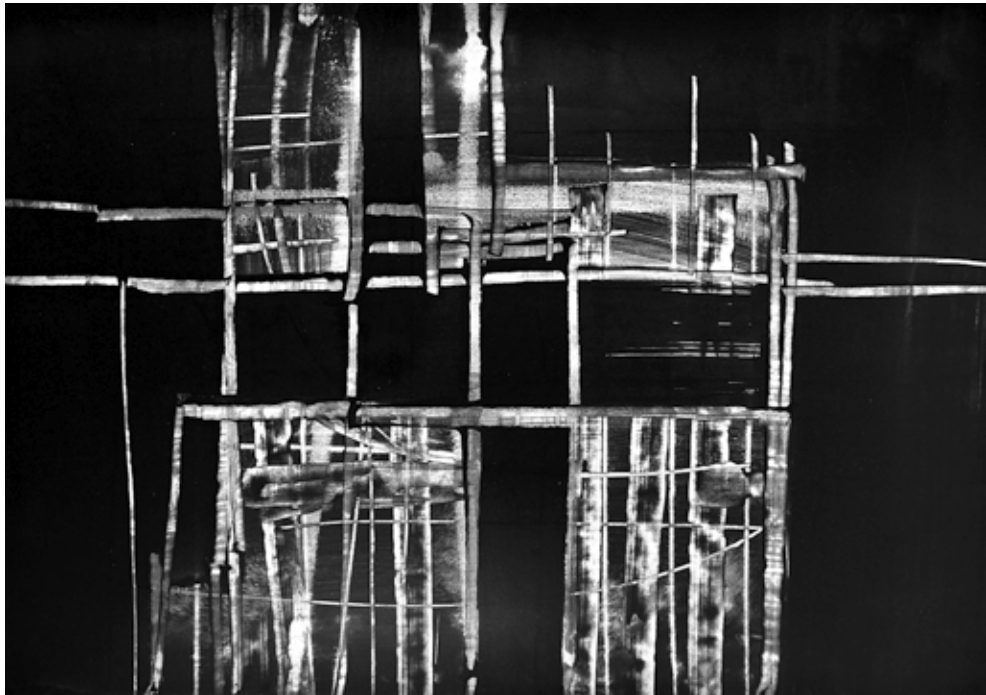
⁸ Lo studio sistematico della ricca biblioteca di Luigi Pericle, conservata nella collezione Biasca-Caroni, si impone nel prossimo futuro come necessario per comprendere le influenze culturali che informano e che probabilmente condizionano in maniera diretta la sua produzione pittorica e grafica.



Luigi Pericle, *Senza titolo/Untitled*, 1962-1963, china su carta/India ink on paper, 300 x 210 mm. Collezione privata/private collection

Luigi Pericle, *Matri Dei d.d.d.*, 1963, china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/ Biasca-Caroni collection

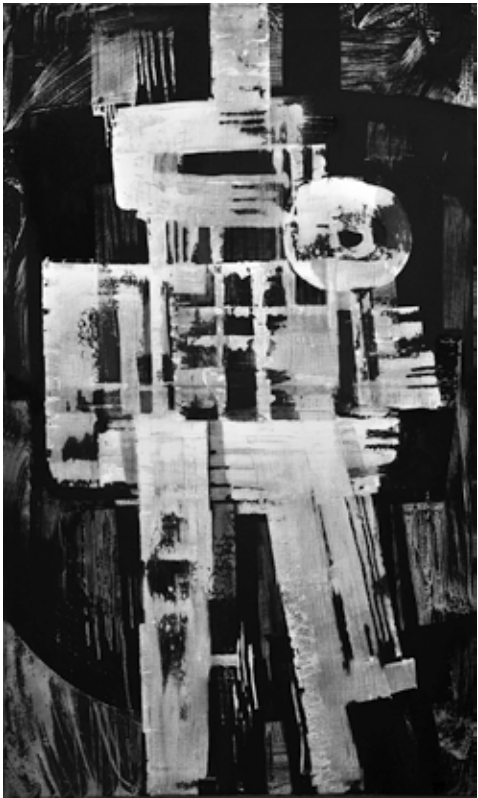
physiognomy with witty irony, letting the cartoonist's fertile vein shine through. The most interesting of these drawings, however, while still making sense of a specific expression, end up deconstructing the image arriving nearly to the boundaries of abstraction: in some cases, simplifying the forms to the essential and limiting the author's intervention to a few marks, a few touches, a few lines; in others, following an opposite method, tracing stains that dirty the perception of the design to make it almost unintelligible. This is the terrain on which the illustrator Giovannetti meets the artist Luigi Pericle, annulling, for once, that clear



separation between the two paths stubbornly desired by the author himself: understanding in which period these works were created would help to reconstruct the evolution of his style.

The over three thousand six hundred sheets of informal artwork found in the house that belonged to Luigi Pericle seem to be a compact and homogeneous group but, when carefully analysed, offer various levels of interpretation that, below, we will attempt to highlight. First of all, it must be underlined that these are not preparatory studies or sketches and not even visual notes that are preparatory to painting, but final works that are independent of painting activity. There is a lack of that executive speed and that aura of unfinished and of work in progress typical of the sketches that precede or accompany the drafting on canvas. On the contrary, the compositions are always gauged with perfect formal balance and treated with





Luigi Pericle,
Mahākālī, da/from
Matri Dei d.d.d., 1965,
tecnica mista su tela/
mixed media on canvas,
129,5 x 80 cm. Ascona,
collezione Biasca-Caroni/
Biasca-Caroni collection

Pericle non è mai derivativa e ha un'impronta propria, sia sul piano formale che su quello poetico. I disegni che si stanno prendendo in esame, molti dei quali sono firmati e datati sul retro, sono stati eseguiti tra il 1960 e il 1973. La gran parte, quasi tremiladuecento, appartengono al periodo compreso tra il 1960 e il 1965: risulta evidente che in quegli anni Luigi Pericle si è dedicato al disegno con costanza bulimica e in maniera instancabile e ossessiva, probabilmente con cadenza quotidiana o quasi. Vergare forme pure sul foglio era divenuta una necessità assoluta, irrinunciabile, secondo una *ratio* che non può essere considerata casuale; sembra invece la costruzione di un nuovo alfabeto figurativo e di un sistema segnico che gli consentiva di restituire e di sintetizzare in termini

visuali il suo colto, raffinato e complesso impianto filosofico e intellettuale. Se per i pittori rinascimentali e, più in generale, per quelli dei secoli passati il disegno era pensiero inteso come materializzazione dell'idea compositiva, per Luigi Pericle rappresenta una sorta di meditazione, di ricerca mentale e forse, ancora di più, spirituale. Sul *verso* di molti fogli compare l'iscrizione "Matri Dei d.d.d.", abbastanza comune quale iscrizione sulle opere antiche; l'acronimo indica un dono e una dedica e deve essere sciolto con "dono dedit dedicavit";⁹ nel nostro caso da tradurre con "offerse in dono e dedicò alla Madre di Dio". La dedica, che in altre epoche storiche e in altro ambito avrebbe indicato un contesto rigorosamente cattolico, inserita negli interessi teosofici ed esoterici dell'artista conduce in una dimensione spirituale, lasciando intuire che tutta la sua attività è offerta e ispirata a un'entità superiore e altra. Le opere grafiche di questo periodo sono stilisticamente affini ai dipinti ma mai identiche e sovrapponibili, costituendo una ricerca formale parallela alla pittura.¹⁰ Le migliaia di fogli realizzati nel giro di un quinquennio, come si può facilmente notare anche da una rapida ricognizione, possono essere ricondotte a gruppi tipologici uniformi e suddivisi per forme ricorrenti, ma risulta più interessante approfondire le differenti modalità tecniche adottate dall'autore, funzionali a ottenere esiti estetici molto diversi tra loro. Innanzitutto si deve distinguere tra i disegni in cui le forme vengono delineate sul foglio bianco e quelli in cui l'intera superficie viene coperta da segni e materia. I primi mostrano due modi di procedere chiaramente distinguibili. Si incontrano carte con linee nette e sottili, vergate con un pennino che produce forme essenziali e minimali; i tratti neri si stagliano nettamente sul candore del foglio e fanno vibrare la purezza e la semplicità delle composizioni. Oppure ci si trova di fronte a forme stese con pennelli più o meno larghi che consentono una grande varietà di soluzioni; in questi casi la compattezza e la densità



meticulous attention: for the artist, evidently, it was an integral part of his production, totally complementary to the pictorial practice.⁷ There is no trace of automatic writing either, of pure gestural instinct and of free subjective expression from the artist's interiority that identifies Action Painting and so much of Art Informel from Pollock onwards. When Luigi Pericle began devoting himself to this kind of work, informal abstraction already had three decades of history and the historical and cultural climate, compared to the early years, had changed: although his style must be brought back under this definition, his creative approach is deprived of the urgency of liberating the ego and is rather the expression of an intellectual and philosophical system. In the years spent in Ascona, he was immersed in the spiritual climate of Monte Verità, he had approached theosophical and esoteric studies⁸ and was fascinated by oriental thought and Japanese calligraphy, the latter being an interest which directly affects the style of his artwork. Moreover, even if his work took shape some years after the pioneers of Abstract Expressionism and Art Informel, as already mentioned, his mark is unmistakable, personal and immediately recognizable. When facing single works, sometimes, we may find suggestions that evoke the names of some of his illustrious predecessors, but the manner of Luigi Pericle never lacks originality and has his own imprint, both on a formal level and in the poetics. The drawings that are being examined, many of which are signed and dated on the back, were made between 1960 and 1973. Most of them, almost three thousand two hundred, belong to the period between 1960 and 1965: it is clear that in those years Luigi Pericle focused on drawing with compulsive constancy, tirelessly and obsessively, probably at daily or almost daily intervals. Drawing pure forms on paper had become an absolute, indispensable necessity, according to a ratio that cannot be considered



random; rather, it seems to be the construction of a new figurative alphabet and of a system of signs that would allow him to restore and synthesise visually his cultured, refined and complex philosophical and intellectual structure. If for Renaissance painters and, more generally, for artists of past centuries, drawing was thought of as a materialisation of the compositional idea, for Luigi Pericle it represents a sort of meditation, of mental and, perhaps, even spiritual research. On the back of many drawings, we see the inscription "Matri Dei d.d.d.", quite common as an inscription on ancient works; the acronym indicates a gift and a dedication that loosely translated is "dono dedit dedicavit";⁹ in our case translated with "offered in gift and dedicated to the Mother of God". This dedication, which in other historical periods and in another context would have indicated a strictly Catholic ambit, leads to a spiritual dimension when connected with the theosophical and esoteric interests of the artist, suggesting that all his activity was offered to and inspired by a superior entity. The drawings of this period are stylistically similar to the paintings, but never identical nor overlapped, constituting a formal research parallel to painting.¹⁰ The thousands of drawings produced within a five-year period, as can easily be seen even by a quick survey, can be traced to uniform typological groups and subdivided by recurring forms. It is more interesting, though, to analyse the different technical methods used by the author, which were functional to obtain very different aesthetic outcomes. First of all, we must distinguish between the drawings in which the shapes are outlined on white paper and those in which the entire surface is covered by signs and matter. The former show two clearly distinguishable ways of proceeding. We have drawings with sharp, thin lines, hand drawn with a nib that produces essential, minimal shapes; the black lines stand out clearly on the whiteness of the

⁹ A. Cappelli, *Lexicon abbreviatarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milano 1987, p. 447.

¹⁰ Come si dirà più avanti, negli anni settanta la relazione tra disegno e pittura cambia.

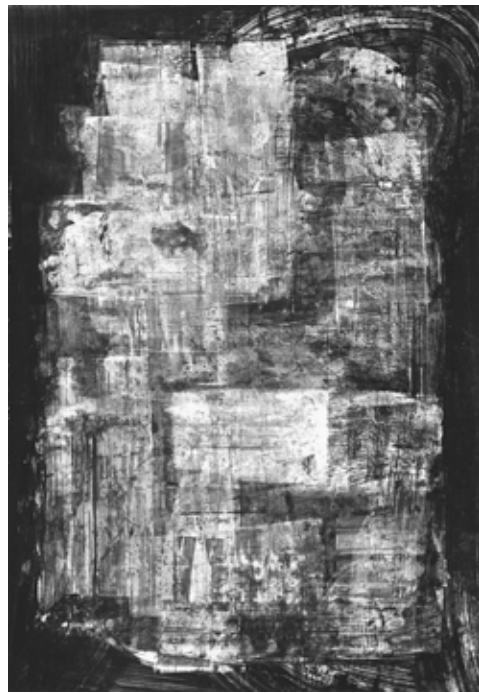
⁷ In this sense, it is meaningful that in the aforementioned monograph of 1979, published when Luigi Pericle was still devoting himself to his artistic production, the same number of drawings and paintings is reproduced.

⁸ The systematic study of Luigi Pericle's rich library, preserved in the Biasca-Caroni collection,

is necessary in the near future to understand the cultural influences that had an impact on his pictorial and graphic production.

⁹ A. Cappelli, *Lexicon abbreviatarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Hoepli, Milan 1987, p. 447.

¹⁰ As will be explained later, in the Seventies the relationship between drawing and painting changes.



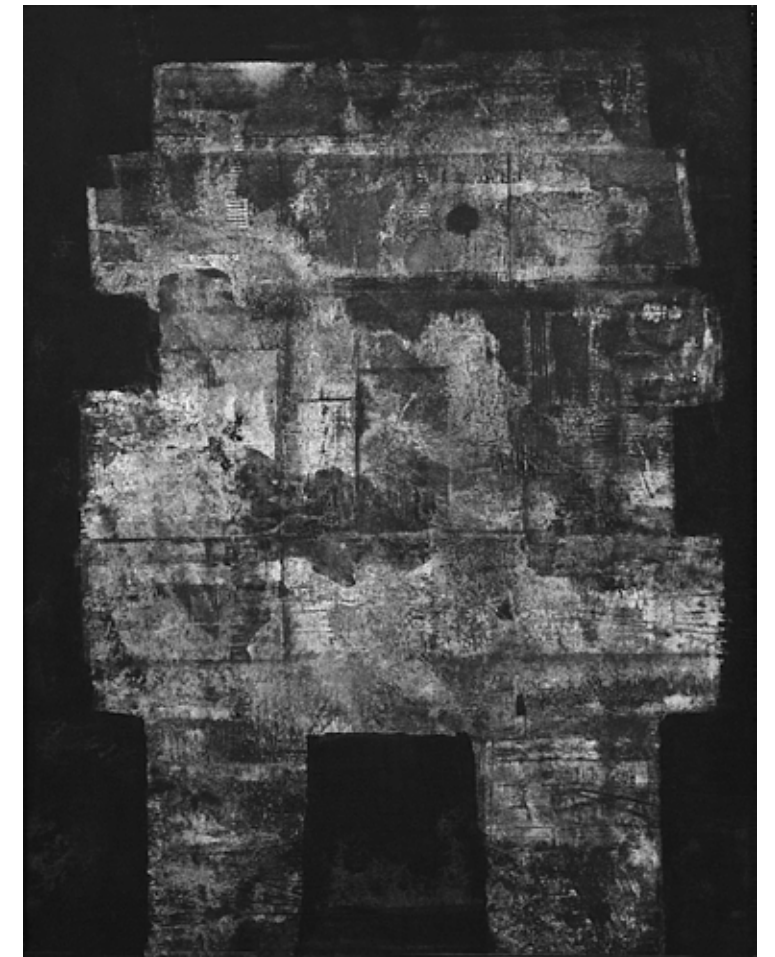
Luigi Pericle, *Senza titolo/Untitled*, 1969-1970, tecnica mista su carta/mixed media on paper, 420 x 600 mm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

dell'inchiostro viene di volta in volta variata lasciando apparire diverse tonalità di grigi, creando delicate trasparenze e dando vita a raffinati effetti luministici. L'altro *modus operandi* offre soluzioni decisamente più pittoriche e pertanto più vicine alla maniera dei dipinti coevi, facendo emergere una profonda sensibilità per la materia e le sue infinite possibilità espressive. Le macchie più o meno dense e i segni più o meno netti che si inseguono, si scontrano e si compenetrano vengono trafitti da improvvise lame di luce provenienti dalla carta che emerge a risparmio, evidenziando una tecnica estremamente sorvegliata.

Il fondo Biasca-Caroni conta tra i trecentocinquanta e i quattrocento disegni realizzati nella seconda metà degli anni sessanta (numero di per sé considerevole ma esiguo se confrontato alla quantità di fogli del quinquennio precedente), per i quali valgono le considerazioni esposte finora. Si incontra infine un gruppetto di qualche decina di carte datate al 1972 e al 1973. Tra queste spicca un drappello di composizioni di stile nuovo, meritevoli di qualche considerazione a parte. La trama del disegno si fa decisamente più fitta e compatta, costruita attraverso una *texture* di segni ortogonali che fanno sospettare un processo creativo meticoloso e lento. Il risultato formale è analogo, ma sarebbe meglio dire identico, a quello dei quadri degli anni settanta. Rispetto a quanto avvenuto nel decennio precedente, Luigi Pericle non fa più differenza tra tecniche e materiali: qualsiasi supporto affronti e qualsiasi pigmento utilizzi, ora l'obiettivo è evidentemente quello di rappresentare le monolitiche architetture astratte che ha nella mente. Il disegno non è più un momento di meditazione e riflessione sulle infinite possibilità del segno, ma a imporsi sono una precisa forma e un preciso stile: è come se l'artista cercasse di individuare un marchio distintivo che identificasse il suo lavoro, rinunciando all'estrema libertà espressiva degli anni sessanta in favore di un rigore assoluto.

Solo una sistematica indagine su questo immenso materiale, accompagnata da un'approfondita analisi delle letture e degli studi condotti da Luigi Pericle negli anni sessanta e settanta, potrà dire di più sui suoi disegni e, più in generale, sulla sua arte.

paper and allow the purity and simplicity of the compositions to vibrate. Or, we are faced with extended forms put down with more or less wide strokes that allow a great variety of solutions; in these cases, the compactness and density of the ink varies from time to time allowing different shades of grey to appear, creating delicate transparencies and giving life to refined lighting effects. The other *modus operandi* offers solutions that are more pictorial and therefore closer to the style of contemporary paintings, bringing out a deep sensitivity for the material and its infinite expressive possibilities. The more or less dense stains and the more or less clear signs that follow each other, collide and interpenetrate, are pierced by sudden blades of light coming from the paper that scarcely remains blank, highlighting an extremely supervised technique. The Biasca-Caroni Archives count between three hundred and fifty and four hundred drawings produced in the second half of the Sixties (a number which is considerable but small when compared to the quantity of drawings of the previous five years), for which the considerations presented so far are valid. Finally, there is a small group of a few dozen drawings dated 1972 and 1973. Among these stands a group of new style compositions, worthy of further consideration. The plot of the design becomes much denser and more compact, built through a texture of orthogonal signs that lead us to imagine a slow, meticulous creative process. The formal result is analogous, but it would be better to say identical, to that of the paintings of the Seventies. Compared to what happened in the previous decade, Luigi Pericle no longer differentiates between techniques and materials: whatever support he faces and any pigment he uses, now his goal is obviously to represent the monolithic abstract architectures in his mind. Drawing is no longer a moment of meditation and reflection on the infinite possibilities of the sign, but it is rather a means to express a precise form and a precise style: it is as if the



Luigi Pericle, *Magnifico Li-Tai-Pei, da/from Matri Dei d.d.*, 1973, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 65 x 51 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

artist were trying to identify a distinctive mark pinpointing his work, giving up the extreme expressive freedom of the Sixties in favour of absolute rigour.

Only a systematic investigation of this immense material, accompanied by an in-depth analysis of the readings and studies conducted by Luigi Pericle in the Sixties and Seventies, will be able to say more about his drawings and, more generally, his art.

Lei è Luigi Pericle?

Andrea Biasca-Caroni

Chiaccherata con Pericle

F. “Lei è Giovannetti?”
G. “... anche.”
F. “Cosa vuol dire “anche” – lo è o non lo è?”
G. “La risposta era molto precisa.”
F. “E chi è oltre che G.?”
G. “G. è solo una figura transitoria, strumentale, del tutto insignificante rispetto al tutto, in continua evoluzione. Dietro questa figura si cela la sua parte essenziale, invisibile, indistruttibile, non soggetta all’invecchiamento né alla morte.”
F. “Sto parlando ora principalmente con la parte essenziale?”
G. “Se così fosse, allora parlerebbe a un grande personaggio dell’umanità.”
F. “Quindi sto parlando con G.?”
G. “Anche.”
F. “Ora ha davvero destato la mia curiosità: conosce questo “Io” essenziale e superiore? Assomiglia a Lei?”
G. “Se assomigliasse alla parte superficiale, sarebbe un essere effimero.”
F. “Riesce a comunicare con un essere che non ha una forma specifica?”
G. “La parte essenziale ha già una sua forma definita, ma non una forma grossolana. Per quanto riguarda la comprensione, è piuttosto difficile comprendersi

quando si ha a che fare con esseri che hanno assunto una forma densa, come per esempio le persone. Con l’Io superiore, invece, si raggiunge il più alto livello di conversazione.”
F. “Cosa intende per alto livello di conversazione?”
G. “Parlare solo dell’essenziale o, altrimenti, tacere.”
F. “Ogni persona racchiude in sé un Io superiore?”
G. “Sì.”
F. “Speriamo che questo essere superiore abbia anche... senso dell’umorismo?”
G. “L’umorismo è un attributo divino, e il superficiale può considerarlo come una grazia speciale, se gliene viene dato anche solo un po’.”
F. “Come si raggiunge il proprio Io superiore?”
G. “L’Io superiore è sempre a contatto con noi, ma siamo noi che non siamo aperti verso questa parte...”
F. “Perché non siamo in grado?”
G. “In primo luogo, perché non possiamo. E poi, dopo una lunga emancipazione, perché non vogliamo.”
F. “Perché non dovremmo volere il meglio?”
G. “Perché l’ignoranza rappresenta la beatitudine per l’ignorante.”
F. “Cosa succede quando riusciamo a sconfiggere l’ignoranza?”
G. “Non siamo noi che sconfiggiamo l’ignoranza; noi possiamo solo farla sconfiggere.”
F. “Farla sconfiggere? – da chi?”



Are You Luigi Pericle?

Andrea Biasca-Caroni

A Chat with The Author

F. “Are you Giovannetti?”
G. “...also.”
F. “What do you mean by ‘also’ – are you or are you not?”
G. “The answer was very precise.”
F. “And who are you besides G.?”
G. “G. is a transitory, instrumental figure, completely insignificant with respect to the whole, in continuous evolution. Behind this figure lies his essential side, invisible, indestructible, not subject to aging or death.”
F. “Am I speaking mainly with your essential side now?”
G. “If that were the case, then you would be talking to a great human figure.”
F. “So, I am speaking with G.?”
G. “Also.”
F. “Now you have really aroused my curiosity. Do you know this essential and superior higher Self? Does he resemble you?”
G. “If he resembled one’s superficial side, he would be an ephemeral being.”
F. “Are you able to communicate with a being that has no specific form?”
G. “The essential side already has a definite form, but not a rough form. As for understanding, it is fairly

difficult to understand when dealing with beings who have assumed a solid form, such as people. With the higher Self, instead, the highest level of conversation is reached.”
F. “What do you mean by a high level of conversation?”
G. “To speak only of the essential or, otherwise, to remain silent.”
F. “Is there a higher Self in everyone?”
G. “Yes.”
F. “Can we hope that this higher Self might also have... a sense of humor?”
G. “Humor is a divine attribute, and the superficial part of a person can consider it a special grace, if he is given even just a little.”
F. “How do we reach our higher Self?”
G. “The higher Self is always in contact with us, but it is we who are not open to this part...”
F. “Why aren’t we able to do so?”
G. “Firstly, because we cannot. Then, after a long period of development, it is because we don’t want to.”
F. “Why shouldn’t we want the best?”
G. “Because ignorance is bliss for the ignorant.”
F. “What happens when we manage to defeat ignorance?”
G. “It is not we who defeat ignorance; we are only able to have it defeated.”
F. “Have it defeated? By whom?”



G. “Dalle forze superiori.”
F. “Occuparsi di queste cose così impercettibili non è una fuga senza senso?”
G. “Spirito e materia (impercettibilità e superficialità) sono due manifestazioni della stessa cosa. Pertanto una fuga reale non è possibile. Ma se accettiamo solo la superficialità vivremo e subiremo così tante esperienze negative che, dopo una lunga odissea, ci sentiremo spinti a rivolgerci anche all’eterno. Ma anche la sola scelta della trascendenza (con il rifiuto della vita su questo mondo) non è l’ideale, si raggiunge al massimo una forma di felicità sterile.”
F. “Non sente la trascendenza come una cosa spettrale?”
G. “La superficialità è spettrale.”
F. “Io trovo il superficiale normale e, se penso a me stesso, non ho nemmeno voglia di essere diverso.”
G. “Non è Lei a decidere cosa dovrebbe diventare nel corso degli eoni e attraverso quali esperienze viene garantito il progresso.”
F. “Sta forse dicendo che siamo assoggettati a una leadership segreta? Questa idea mi sembra piuttosto spaventosa.”
G. “Ciò che è spaventoso è la cecità e l’incoscienza.”
F. “Una delle mie domande è rimasta senza risposta: ‘Cosa succede quando l’ignoranza viene sconfitta’. Succede quello che capita all’uccello che esce dall’uovo?”
G. “Questo paragone è interessante ma non calza a pennello. Quando l’uccello viene covato si trova dentro l’uovo, dal quale non è mai uscito prima. Noi, invece, siamo sempre stati dove vogliamo andare, ma siamo accecati dalla superficialità nel senso che la riconosciamo come l’unica realtà. Noi stessi ci vediamo quindi come esseri isolati. Questo ci fa vedere le cose da una prospettiva ingannevole e, di conseguenza, ci porta ad un laborioso processo di sviluppo.”
F. “Che senso può avere tutto questo?”

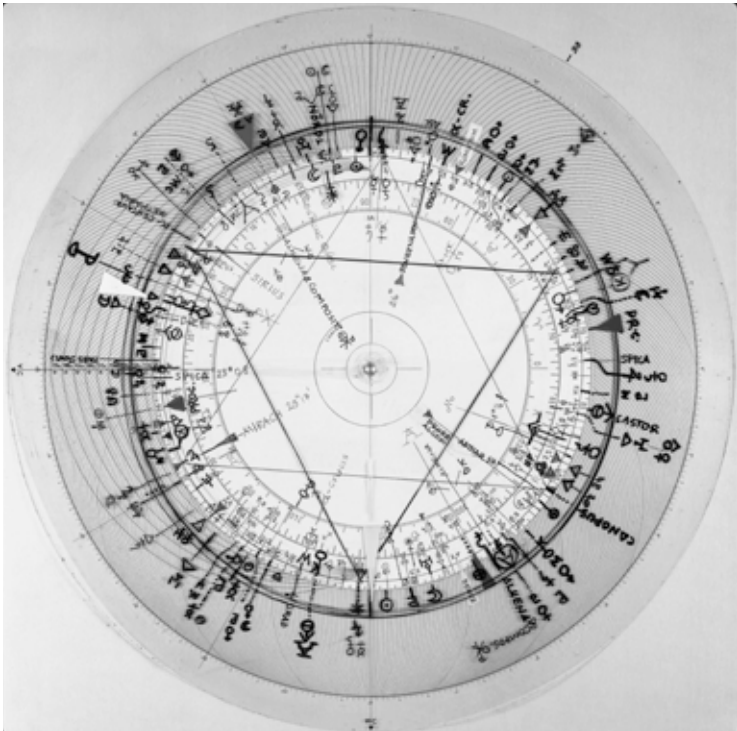
G. “Quale scopo ha la resistenza dei pesi per lo sviluppo del sollevatore di pesi?”
F. “È quindi la liberazione da questo laborioso processo quella che viene definita la ‘seconda nascita’?”
G. “Sì.”
F. “Come viene percepita questa seconda nascita quando avviene?”
G. “Più familiare della prima nascita.”
F. “Colui che si libera potrebbe quindi guardare a giusto titolo chi è ancora “prigioniero” dall’alto in basso?”
G. “Chi si libera non prova più disprezzo, perché si identifica con il nucleo del suo prossimo. Da “ex sofferente”, egli comprende appieno cosa sia la sofferenza e la fragile felicità dell’altro; da qui la sua più totale compassione.”
F. “Esiste una chiave magica per aprire questa porta sigillata?”
G. “Non è allo stregone che si aprono le porte, ma agli umili. Purtroppo, solitamente l’umiltà viene confusa con la modestia.”
F. “Non riesco a credere del tutto a quello che mi sta spiegando, ma allo stesso tempo mi sento attratto dalle Sue parole. Quindi devo cercare di comprendere meglio. Esiste almeno una chiave per decifrare l’incomprensibile, un’idea guida che possa fungere da orientamento?”
G. “Per esempio: “Il vuoto contiene tutta la ricchezza”; oppure: “Tu diventi quello che pensi”; oppure: “L’energia segue il pensiero.””
F. “Qual è il Suo pensiero fisso?”
G. “L’accumulo di beni.”
F. “Questo è ciò che chiamo sincerità; ma non sospettavo che il suo amore per il denaro svolgesse un ruolo così importante.”
G. “Non ho parlato di soldi. È decisamente più intelligente raccogliere ciò che puoi portare via se alla fine del breve percorso lasci il corpo.”
F. “Deve essere rassicurante avere il potere di disprezzare i soldi.”



G. “Superior forces.”
F. “Isn’t concerning ourselves with such subtle things as transcendental issues a meaningless escape?”
G. “Spirit and matter (impercettibilità and superficiality) are two manifestations of the same thing. Therefore, a true escape is not possible. However, if we accept our superficiality alone, we will undergo so many negative experiences that, after a long odyssey, we will feel driven to turn to the eternal. But, even the sole choice of transcendence (with the rejection of life in this world) is not ideal; one reaches, at best, a sterile form of happiness.”
F. “Do you feel that transcendence is somewhat spectral?”
G. “Superficiality is spectral.”
F. “I find the superficial normal and, if I think of myself, I have no desire to be different.”
G. “It is not you who decide what you should become over the course of eons and through which experiences progress is guaranteed.”
F. “Are you saying that we are subject to a secret leadership? To me, this idea seems rather dreadful.”
G. “What is dreadful is blindness and unconsciousness.”
F. “One of my questions has remained unanswered: What happens when ignorance is defeated; is it like when a bird hatches from an egg?”
G. “This comparison is interesting, but is not quite correct. When the bird is incubating, it is inside the egg from which it has never come out before. We, on the other hand, have always been where we have wanted to be, but we are blinded by superficiality in the sense that we recognize it as the only reality. We therefore see ourselves as isolated beings. This causes us to see things from a deceptive perspective and, consequently, leads us to a laborious process of development.”
F. “What is the meaning of all this?”
G. “What is the purpose of the resistance of weights in the development of a weightlifter?”

F. “Then, the liberation from this laborious process is what is defined as the ‘second birth’?”
G. “Yes.”
F. “How is this second birth perceived when it occurs?”
G. “More familiar than the first birth.”
F. “So, the one who frees himself could therefore rightly look down upon the others who are still ‘prisoners’?”
G. “The one who frees himself no longer feels contempt, because he identifies with the nucleus of his neighbor. As a ‘former sufferer’, he fully understands what suffering means and what the fragile happiness of others means; hence his utter compassion.”
F. “Is there a magic key that will open this sealed door?”
G. “The doors do not open to the sorcerer, but to those who are humble. Unfortunately, though, humility is usually confused with modesty.”
F. “I cannot fully believe what you are explaining to me, but at the same time I am drawn by your words. So I must try to better understand. Is there at least one key to decipher the incomprehensible, an idea that might aid in an orientation?”
G. “For example: ‘The void contains all wealth’; or ‘You become what you think’; or ‘Energy follows thought’.”
F. “Do you have a constant thought?”
G. “The accumulation of goods.”
F. “That is what I call sincerity; but I did not suspect that your love for money played such an important role.”
G. “I said nothing about money. It is decidedly more intelligent to gather what you can take away if, at the end of the short journey, you leave the body.”
F. “It must be reassuring to be able to despise money.”
G. “To despise money is as foolish as it is to love money.”
F. “Is there a being who can elicit this second birth?”
G. “Basically, there is a being that is supportive and





Oroscopo evolutivo/ Evolutionary Horoscope. Ascona, Archivio Luigi Pericle

G. “Disprezzare i soldi è tanto sciocco quanto come l’amore per il denaro.”
F. “Esiste un essere che può aiutare questa seconda nascita?”
G. “Di base esiste un essere che ci coadiuva e si manifesta in sempre nuove forme nel superficiale.”
F. “La seconda nascita è possibile senza l’aiuto di questo essere che ci coadiuva?”
G. “Quasi impossibile.”
F. “Come può un cieco trovare questo essere che ci aiuta?”
G. “Questo essere che ci indica la via maestra è presente e osserva colui che cerca questa nuova strada prima ancora che quest’ultimo inizi a sospettarlo. Prendiamo

l’esempio dell’uccello nell’uovo: la madre aiuta ad aprire il guscio solo nel momento in cui sente che i movimenti dell’uccellino sono abbastanza potenti.”
F. “È risaputo che tra i cosiddetti “maestri” e “leader dell’umanità” esistono anche dei veri e propri “mostri”. Come può essere preparato il laico se non è chiaroveggente?”
G. “Ognuno avrà l’aiutante che merita.”
F. “Che ne sarà di uno nato due volte?”
G. “Sarà un essere che aiuta e indica la strada agli altri.”

L’intervista sopra riportata¹ si snoda tra le pieghe più intime del sentire di Luigi Pericle. Ho ritenuto necessario riportarla nella sua integrità per predisporre il lettore all’atteggiamento dovuto a un maestro, ad un uomo dall’anima molto antica. È difficile affrontare temi così delicati ed ineffabili ma, nel suo caso, sembra necessario. Luigi Pericle sceglie di mettere radici ad Ascona insieme all’amata moglie Orsolina Klainguti, anch’ella pittrice, in un clima di ricerca vicino a Monte Verità² e Eranos,³ ormai noti in tutto il mondo. Vi approda nella seconda metà degli anni cinquanta, già ricco e famoso come illustratore grazie alla marmotta Max, inserendosi in una regione che da molto tempo ospita uno stuolo di intellettuali, ricercatori e artisti internazionali. Il suo sogno è quello di dedicarsi unicamente e completamente alla pittura. La grafica e l’illustrazione di “Giovannetti”⁴ sono per lui un modo per guadagnarsi da vivere e ciò emerge chiaramente nel piccolo ritratto delineato dalla rivista svizzera “Graphis”: “Dabei wäre er am liebsten Nur-Maler (wie er selber sagt) und malt mit Leidenschaft. Nur leider weiss niemand, was und wie er malt, da er sich weigert, seine Bilder auszustellen und in den Handel zu bringen.”⁵ Egli idealmente trova il suo posto nel ricco contesto culturale del territorio traendone ulteriore spunto per la sua arte e per il suo pensiero, già maturo, che ormai da tempo spazia



¹ Giovannetti, *Pablo*, Nebelspalter-Verlag, Horn 1976.
² Monte Verità fu un sistema cooperativo fondato da Ida Hofmann, Henri Oedenkoven, Karl Gräser e Gusto Gräser, tutti accomunati dalla volontà di adottare un differente stile di vita. La colonia alternativa e vegetariana d’inizio Novecento segnò la nascita del mito del Monte Verità, con la presenza di artisti, anarchici, filosofi e pensatori, come pure di ospiti illustri tra i quali Hermann Hesse.
³ A Eranos si sono incontrati e confrontati molti tra gli studiosi più influenti nella cultura del XX secolo grazie

alla serie di seminari e incontri accademici iniziati nel 1933 e tutt’oggi attivi.
⁴ Su questo punto vedi anche i saggi di Marco Pasi e Michele Tavola in questo stesso catalogo. Il cognome del padre, Pietro Giovannetti, viene usato da Luigi Pericle per firmare le numerose edizioni di *Max*, la famosa marmotta protagonista dell’omonimo fumetto senza testo, destinato a diventare famoso non solo in Europa, ma anche negli Stati Uniti e in Giappone. Firmando le proprie illustrazioni quasi unicamente con il cognome Giovannetti e le opere pittoriche come Luigi Pericle, l’artista compie

un’operazione di separazione della propria produzione artistica, distinguendo la carriera di illustratore e quella di pittore.
⁵ Su questo punto vedi anche il saggio di Luca Bochicchio in questo stesso catalogo. “Tuttavia, il suo più ardente desiderio è essere esclusivamente un artista, come egli stesso ammette, ed egli è appassionatamente legato alla sua pittura. Purtroppo, tuttavia, nessuno conosce quello e come egli dipinge, dal momento che egli rifiuta di mostrare e vendere i suoi quadri”, H. Pflug, *P.L. Giovannetti*, in “Graphis”, vol. 14, n. 78, agosto-settembre 1958, pp. 334-341.



Max la marmotta, fotografia/ Max the Marmot, photograph. Ascona, Archivio Luigi Pericle

it manifests itself in ever new forms in our superficial side.”
F. “Is the second birth possible without being elicited by this supportive figure?”
G. “Almost impossible.”
F. “How can the blind find this being who helps us?”
G. “This being is present to show us the higher road, observing those who seek this new path even before the latter become aware of it. Take the example of the baby bird in the egg: the mother only helps open the shell when she feels that the chick’s movements are strong enough.”
F. “It is well known that among the so-called ‘masters’ and ‘leaders of humanity’ there are also real ‘monsters’. Unless the lay person is clairvoyant, how can he be prepared?”
G. “Everyone will have the helpmate they deserve.”

F. “What will become of those born twice?”
G. “They will become a being that helps others and shows them the way.”

The above interview unfurls¹ among the most intimate folds of Luigi Pericle’s feelings. I thought it necessary to print it here in its entirety to prepare the reader with the mien of due respect for a teacher, for a man with a very ancient soul. It is difficult to deal with such delicate and ineffable issues but, in his case, it seems necessary. Luigi Pericle, together with his beloved wife Orsolina Klainguti, also a painter, chose to put down roots in Ascona, in a place imbued with atmosphere, near Monte Verità² and Eranos,³ at the time known all over the world. He arrived in the second half of the Fifties, already rich and famous as an illustrator thanks to Max



¹ Giovannetti, *Pablo*, Nebelspalter-Verlag, Horn 1976.
² Monte Verità was a cooperative system founded by Ida Hofmann, Henri Oedenkoven, Karl Gräser and Gusto Gräser, all united by the desire to adopt a different lifestyle. This alternative and vegetarian community of the early 20th century marked the birth of the myth of Monte Verità, thanks to the presence of artists, anarchists, philosophers and thinkers, as well as illustrious guests including Hermann Hesse.
³ Many of the most influential scholars of 20th century culture have met and dialogued at Eranos, thanks to the series of seminars and academic meetings that began in 1933 and are still active today.

dallo studio della teosofia a quello della mitologia, dalla Cabala all’antico Egitto.

Ascona è uno dei luoghi fulcro del fiorire artistico/esoterico essendo, già dagli ultimi anni del XIX secolo, uno dei punti di sviluppo del movimento teosofico. Basti pensare che Alfredo Pioda, Frantz Hartmann e la contessa Wachtmeister (braccio destro di Helena Petrovna Blavatsky e di Annie Besant⁶) progettaronο nel 1889 sul Monte Monescia un convento teosofico denominato *Fraternitas*. In questa tradizione, nacque il Monte Verità magistralmente raccontato nel 1978 dal curatore per eccellenza, Harald Szeemann, con la mostra *Le mammelle della verità*. Da qualche tempo si è ricominciato a parlare di influenze teosofiche nell’ambito della produzione artistica. Per molti anni la storia dell’arte, dopo il secondo conflitto, a causa dell’evidente abuso e quindi un generale timore nel menzionare l’occulto, ha dovuto privarsi di uno strumento di lettura. Difficile comprendere molte delle espressioni pittoriche senza ricondurle alla visione astrale che come modalità ha quella di avvenire da tutti i punti di vista simultaneamente. Da notare che la teosofia non è invenzione recente, il termine “Teosofia” era corrente tra i neoplatonici e spesso citato da Porfirio, biografo di Plotino.

La regione asconese è da lungo tempo luogo di produzione artistica e culturale. I *Colloqui Eranos*, che si svolgono dal 1933 senza soluzione di continuità sino a oggi, hanno inizio grazie alla volontà della storica dell’arte, attivista ed artista olandese, Olga Fröbe-Kapteyn⁷ che sente il bisogno di creare un “luogo di libertà per lo spirito”, un “luogo d’incontro tra Oriente e Occidente”. Nuovo impulso agli incontri lo dà, come è noto, Carl Gustav Jung indirizzandoli verso una ricerca attorno agli archetipi, agli studi simbolici e mitologici. Assiduo frequentatore dei *Colloqui Eranos*, cui partecipa per ben otto volte come relatore dal 1952 al 1964, è anche l’intellettuale inglese Herbert Read.⁸ Poeta, pacifista anarchico, scrittore, critico (sia letterario che

d’arte), curatore, *trustee* della Tate Gallery e consigliere personale di Peggy Guggenheim, Read fonda l’Istituto d’Arte Contemporanea di Londra. Su suggerimento del museologo Hans Hess,⁹ loro comune amico, Herbert Read e Luigi Pericle si incontrano ad Ascona. Nel 1965, parlando di Luigi Pericle, Herbert Read scrive:

I found an artist whose works immediately impressed me by their professional skill and strange beauty. Here evidently was an artist who had perfected his talent in stillness, and was using that talent to express a subtle perception of reality.¹⁰

Grazie ad Hans Hess e Herbert Read, Luigi Pericle esporrà in Inghilterra in mostre personali e collettive insieme a nomi come Karel Appel, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet e Pablo Picasso. In tutto, le mostre sinora accertate saranno undici fra musei nazionali inglesi, la celeberrima Arthur Tooth & Son Gallery di Londra diretta da Martin Summers e la galleria Castelnuevo di Ascona, che nel 1963 ospiterà una sua personale. La galleria asconese appartiene a Trudy Neuburg-Coray, figlia di Han Coray, proprietario della mitica Galleria Dada di Zurigo, rifugio dei dadaisti lì riuniti a seguito della chiusura del famoso Cabaret Voltaire. A pochi minuti da Ascona, l’Atelier di Remo Rossi¹¹ dagli anni sessanta funge da legante per numerosi esponenti del mondo culturale dell’epoca tra cui Károly Kerényi,¹² Hans Arp, Raffael Benazzi, Julius Bissier, Mark Tobey, Italo Valenti e Ingeborg Lüscher (per un periodo allieva di pittura di Pericle). Tra i frequentatori vi è anche il pittore Ben Nicholson, già allievo dell’artista teosofo Piet Mondrian. Nicholson è un protetto del museologo Hans Hess che a sua volta, nel 1965, cura la mostra itinerante di Pericle in sei musei anglosassoni. Hess in una lettera parla di Nicholson a Pericle. Opere di Nicholson e di Pericle sono attualmente di proprietà del Museo di York in Inghilterra, allora curato da Hess. Il dipingere e la sua passione per le macchine sportive lo



⁶ Maestra spirituale di Gandhi e pilastro politico della lotta per l’emancipazione indiana.

⁷ Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) nel 1920 ricevette in dono dal padre Casa Gabriella a Moscia, casa dove una volta trasferitasi stabilmente iniziò a ricevere selezionati amici con i quali condivideva interessi di tipo artistico e filosofico. A partire dal 1928 costruì una sala conferenze adiacente alla casa, che divenne presto il punto di riferimento per i convegni annuali, chiamati *Colloqui Eranos*, a carattere interdisciplinare sui grandi temi d’interesse.

⁸ *Eranos 85 years, 1933-2018*, a cura di F. Merlini, R. Bernardini, Nino Aragno Editore, Torino 2018, pp. XI-V-XV.

⁹ Su questo punto vedi anche il saggio di Marco Pasi in questo stesso catalogo. Lettera scritta da Hans Hess a Luigi Pericle, 6 agosto 1964, corrispondenza

privata conservata presso l’Archivio Luigi Pericle, Ascona, Svizzera.

¹⁰ “Ho trovato un artista le cui opere mi hanno immediatamente colpito per la loro abilità professionale e per la loro strana bellezza. Si trattava evidentemente di un artista che aveva perfezionato il suo talento nella tranquillità e lo stava usando per esprimere una sottile percezione della realtà.” in H. Read, *Postscript*, in *Luigi Pericle exhibition*, a cura di H. Hess, catalogo della mostra (York, City Art Gallery, 29 marzo – 19 aprile; Newcastle, Laing Art Gallery, 26 aprile – 16 maggio; Hull, Ferens Art Gallery, 24 maggio – 13 giugno; Bristol, City Art Gallery, 21 giugno – 11 luglio; Cardiff, National Museum of Wales, 19 luglio – 8 agosto; Leicester, Museum and Art Gallery, 16 agosto – 5 settembre) Ben Johnson & Co., York 1965.

¹¹ Lo scultore svizzero Remo Rossi (1909-1982) ebbe una grande importanza anche e soprattutto per il suo ruolo di accentratore delle più moderne correnti artistiche. Il suo impegno per la promozione di giovani artisti si concretizzò nel 1959 con la creazione di un complesso di atelier situati accanto al suo studio che offrivano la possibilità a scultori, pittori, intagliatori, ceramisti e altri giovani artisti di un luogo dove svolgere tranquillamente la propria attività. Dal 1952 al 1972 Rossi assunse la carica di commissario per la Svizzera alla Biennale di Venezia.

¹² Károly Kerényi (Timisoara 1897 – Zurigo 1973), relatore per Eranos, fu un filologo classico e storico delle religioni ungherese ritenuto fra i fondatori degli studi moderni della mitologia greca. È considerato uno dei massimi eruditi e filologi del Novecento. È importante

the Marmot, integrating himself into a region that had long hosted a crowd of international intellectuals, researchers and artists. His dream was to devote himself solely and completely to painting. The drawings and illustrations by ‘Giovannetti’⁴ were a way for him to earn a living, and this clearly emerges in the small portrait outlined by the Swiss magazine *Graphis*: “Dabei wäre er am liebsten Nur-Maler (wie er selber sagt) und malt mit Leidenschaft. Nur leider weiss niemand, was und wie er malt, da er sich weigert, seine Bilder auszustellen und in den Handel zu bringen.”⁵ He ideally found his place in the rich cultural context of the territory, drawing further inspiration for his art and his already mature thought, which for some time had ranged from the study of theosophy to that of mythology, from the Cabal to ancient Egypt.

Since the last years of the 19th century, Ascona had been a fulcrum for the blossoming of artistic-esoteric doctrines, being one of the points of development of the theosophical movement. Suffice it to say that, in 1889, Alfredo Pioda, Frantz Hartmann and the Countess Wachtmeister (right arm to Helena Petrovna Blavatsky and Annie Besant⁶) conceived a Theosophy convent called *Fraternitas* on Monte Monescia. On the wake of this tradition, a community was established on Monte Verità, as masterfully narrated in 1978 by the acclaimed curator Harald Szeemann with the exhibition *Le mammelle della verità* (The Breasts of Truth). For some time, talking about theosophical influences in the field of artistic production had begun again. For many years, the history of art, after World War II, because of the evident abuse and, therefore, general fear in mentioning the occult, had to deprive itself of a tool for interpretation. It is difficult to understand many of the pictorial expressions without leading them back to the astral vision, whose main distinctive feature is to occur simultaneously from all points of view. Not that theosophy is a recent invention; the

term ‘theosophy’ was used in Neoplatonism and often quoted by Porphyry, biographer of Plotinus.

Ascona has long been a place of artistic and cultural outturn. The Eranos meetings, which have taken place uninterruptedly since 1933, started thanks to the will of Dutch art historian, activist and artist Olga Fröbe-Kapteyn,⁷ who felt the need to create a “place of freedom for the spirit”, a “place of encounter between East and West.” Carl Gustav Jung, as is known, gave new impetus to the meetings, directing them toward a research of archetypes, and to symbolic and mythological studies. The English intellectual Herbert Read⁸ was a frequent visitor to the Eranos conferences, where he participated eight times as a lecturer from 1952 to 1964. Poet, pacifist, anarchist, writer, literary and art critic, curator, trustee of the Tate Gallery and personal advisor to Peggy Guggenheim, Read established the Institute of Contemporary Art in London. At the suggestion of the museologist Hans Hess,⁹ their mutual friend, Herbert Read and Luigi Pericle met in Ascona. In 1965, speaking of Luigi Pericle, Herbert Read wrote:

[...] I found an artist whose works immediately impressed me by their professional skill and strange beauty. Here evidently was an artist who had perfected his talent in stillness, and was using that talent to express a subtle perception of reality. [...] ¹⁰

Thanks to Hans Hess and Herbert Read, Luigi Pericle will exhibit in England in solo and collective exhibitions together with names like Karel Appel, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet and Pablo Picasso. In all, the exhibitions ascertained so far are eleven, between the national museums of England, the famous Arthur Tooth&Son Gallery in London directed by Martin Summers, and the Castelnuevo Gallery of Ascona, which, in 1963, will host one of his solo shows. The Ascona gallery belonged to Trudy Neuburg-Coray, daughter of Han Coray, owner of the legendary Dada Gallery in Zurich,



⁴ On this point, see also the essays by Marco Pasi and Michele Tavola in this same catalogue.

The surname of his father, Pietro Giovannetti, was used by Luigi Pericle to sign the numerous editions of Max the Marmot, the famous protagonist of the homonymous comic strips with no texts, which became famous not only in Europe, but also in the United States and Japan. Signing his own illustrations almost exclusively with the surname Giovannetti and the pictorial works as Luigi Pericle, the artist managed to separate his artistic production, distinguishing the career of illustrator from that of painter.

⁵ On this point, see also the essay by Luca Bochicchio in this same catalogue.

“Yet his fondest wish is to be exclusively an artist, as he himself admits, and he is passionately attached to his painting. Unfortunately, however, nobody knows what or how he paints, since he refuses to exhibit and sell his pictures.” H. Pflug, “P.L. Giovannetti”, *Graphis*, vol. 14, n. 78, August-September 1958, pp. 334-341.

⁶ Gandhi’s spiritual master and political pillar of the struggle for Indian emancipation.

⁷ In 1920, Olga Fröbe-Kapteyn (1881-1962) received “Casa Gabriella” in Moscia as a gift from her father, a house in which, once she had settled in, she began receiving selected friends with whom she shared artistic and philosophical interests. Starting from 1928, she built a conference room adjacent to the house,

which soon became the reference point for the annual conferences called *Colloqui Eranos*, with an interdisciplinary character on the great themes of interest.

⁸ *Eranos 85 years, 1933-2018*, edited by F. Merlini, R. Bernardini, Nino Aragno Publisher, Turin 2018, pp. XIV-XV.

⁹ On this point, see also the essay by Marco Pasi in this same catalogue. Letter written by Hans Hess to Luigi Pericle on August 6, 1964, private correspondence preserved in the Archivio Luigi Pericle, Ascona, Switzerland.

¹⁰ H. Read, *Postscript* in Luigi Pericle exhibition, curated by H. Hess, exhibition catalogue (York, City Art Gallery, 29 March -19 April; Newcastle, Laing Art Gallery, 26 April -16 May; Hull, Ferens Art Gallery, 24



Luigi Pericle e la moglie Orsolina a bordo della loro auto. Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona/Luigi Pericle and his wife Orsolina aboard their car. City of Ascona Collection, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

fanno incontrare con il collezionista Peter G. Staechelin che, per acquisire i dipinti di Pericle, venderà opere di Schiele e Klimt al Leopold Museum di Vienna. Un'amicizia e un sodalizio creativo uniranno da questo momento Pericle a Staechelin. Sono molti altri i personaggi che segnano questa storia e che saranno fedeli collezionisti e ammiratori delle opere di Luigi Pericle; come Brigitte Helm, attrice protagonista del film cult *Metropolis* di Fritz Lang, Bennet Korn, dirigente della Metromedia Corporation, Lady Tate e Helmut Kindler.¹³ Pericle e Orsolina, grazie anche al sostegno del mecenate, si trasferiscono a Casa San Tomaso¹⁴ ad Ascona. Interessante vicenda quella della villetta, non è infatti una casa qualunque: la precedente proprietaria è la svedese Nell Walden, artista, astrologa e collezionista di

origine ebraica quivi rifugiatasi. Ella finanzia e frequenta “Der Sturm”, importante periodico tedesco del movimento espressionista. Il suo primo marito, Herwarth Walden¹⁵ aveva fondato nel 1910 la rivista pubblicata, con frequenza quindicinale, fino al 1932. Fra le sue pagine si trovano opere di artisti espressionisti, cubisti e futuristi come Franz Marc, il teosofo Vasilij Kandinskij, Oskar Kokoschka, August Macke, Gabriele Münter, Hilla von Rebay (che, su commissione di Solomon R. Guggenheim, crea insieme all'architetto Frank Lloyd Wright il Guggenheim Museum di New York) e tanti altri. Intorno alla rivista nasce ben presto il cosiddetto *Sturmkreis* che comprende un teatro, una scuola d'arte, una galleria e l'organizzazione di serate, le *Sturm-Abende*, nel corso delle quali vengono recitate poesie espressioniste. Dopo il divorzio da Nell, Herwarth (marxista convinto che perirà imprigionato nella sua amata Russia) le affida l'immensa collezione di cui una gran parte confluirà in musei e fondazioni.

Sono anche gli anni della nascita della medicina psicosomatica catalizzata dalla presenza di Erich Fromm, che visse a Muralto, a pochi minuti da Ascona.

Questo, in breve, il substrato culturale sviluppatosi in un paesino semplice e nei suoi dintorni che la bellezza del territorio, il clima mite e la neutralità Svizzera rendono accogliente e rassicurante durante i conflitti mondiali e oltre. Tanti gli intellettuali di origine giudaica venutisi a rifugiare lasciandovi tracce evidenti della loro secolare cultura. Ne ritroviamo alcuni chiari riferimenti in una serie di dipinti di Pericle dedicata al Golem.¹⁶ Uno in particolare, intitolato *Golem Uranico II*,¹⁷ ci porta negli ambiti cabalistici unendosi, nell'arte di Pericle, con il mondo dell'astrologia, della filosofia giapponese e dell'ufologia sino ad arrivare ai robot, agli androidi. Il Golem rappresenta l'automa al servizio di un essere superiore, dell'iniziato, creato in sua difesa e aiuto. Seguendo le tracce stilistiche del dipinto possiamo notare, ben sapendo l'amore di Pericle per la simbologia, la cultura



sottolineare che la sua abitazione si trovava nei pressi di “Casa San Tomaso”, la villa nella quale si ritirò a vita privata Luigi Pericle a partire dalla metà degli anni cinquanta.

¹³ Helmut Kindler (1912-2008) fu un editore e autore tedesco, ebbe un ruolo attivo nella resistenza polacca e a causa di ciò fu arrestato dalla Gestapo nel 1943. La sua Kindler Verlag, nata dopo la Seconda Guerra Mondiale, divenne una delle più importanti case editrici tedesche.

¹⁴ Negli anni trenta tale edificio era appartenuto alla

pittrice e collezionista Nell Walden che aveva chiamato la dimora Casa Halla, la quale fu ribattezzata da Pericle Casa San Tomaso, un rimando al profondo legame che il pittore aveva con la figura di san Tommaso d'Aquino.

¹⁵ Il cui vero nome era Georg Lewin. Lo pseudonimo venne coniato dalla prima moglie, la pittrice espressionista Else Lasker-Schüler, in riferimento al romanzo *Walden: Or, Life in the Woods* di Henry David Thoreau (1854).

¹⁶ Il Golem è una figura antropomorfa tipica della

tradizione ebraica e medievale. Una delle leggende più diffuse riguarda il Golem di Praga: si narra che il rabbino Loew nel 1580 abbia plasmato un Golem, o più di uno, per difendere la città. Il rabbino poteva portare in vita i Golem o privarli della stessa, scrivendo delle lettere sulla loro fronte; ma quando perse il controllo di una delle sue creature, che iniziò a distruggere la città, decise di porre fine alla vita dei Golem.

¹⁷ Luigi Pericle, *Golem Uranico II*, da *Matri Dei d.d.d.*, 1964, tecnica mista su tela, 55 x 34 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni.



Esposizione di Luigi Pericle, City Art Gallery, Exhibition Square, York, 1965. Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona/Solo show of Luigi Pericle, City Art Gallery, Exhibition Square, York, 1965. City of Ascona Collection, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona

a refuge for the Dadaists gathered there following the closure of the famous Cabaret Voltaire.

A few minutes from Ascona, the Atelier of Remo Rossi¹¹ beginning in the Sixties served as a tether for numerous exponents of the cultural world of the time, including Károly Kerényi,¹² Hans Arp, Raffael Benazzi, Julius Bissier, Mark Tobey, Italo Valenti and Ingeborg Lüscher (for a period, a painting student of Pericle). Among the frequent visitors, there was also painter Ben Nicholson, a former pupil of the theosophist artist Piet Mondrian. Nicholson was a *protégé* of the museologist Hans Hess who, in turn, in 1965, curated Pericle's traveling exhibition in six British museums. In a letter, Hess talks to Pericle about Nicholson. Works by Nicholson and Pericle are currently owned by the Museum of York in England, then curated by Hess.

May -13 June; Bristol, City Art Gallery, 21 June -11 July; Cardiff, National Museum of Wales, 19 July - 8 August; Leicester, Museum and Art Gallery, 16 August - 5 September), Ben Johnson & Co., York 1965.

¹¹ The Swiss sculptor Remo Rossi (1909-1982) was of great importance also and above all for his role of centralizing the most modern artistic trends. His commitment to the promotion of young artists was concretized in 1959 with the creation of a complex of ateliers located next to his studio that offered the possibility to sculptors, painters, carvers, ceramists and other young artists to

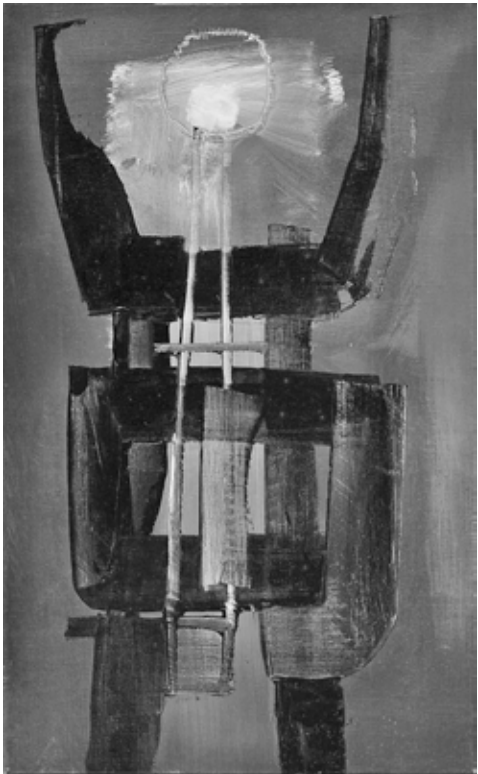
have a place where they could easily carry out their own activities. From 1952 to 1972, Rossi took on the post of commissioner for Switzerland at the Venice Biennale.

¹² Károly Kerényi (Timisoara 1897-Zurich 1973), lecturer for Eranos, was a classics philologist and historian of Hungarian religions considered among the founders of the modern studies of Greek mythology. He is considered one of the greatest scholars and philologists of the 20th century. It is important to point out that his home was near “Casa San Tomaso”, the villa in which Luigi Pericle retired to private life in the mid-Fifties.

Painting and his passion for sports cars led Pericle to his meeting with collector Peter G. Staechelin who, to acquire his paintings, will sell works by Schiele and Klimt to the Leopold Museum in Vienna. From this moment, a friendship and a creative partnership will unite Pericle with Staechelin. There are many other outstanding personalities that mark this story and who will be faithful collectors and admirers of the works of Luigi Pericle, like Brigitte Helm, leading actress in the cult film *Metropolis* by Fritz Lang, Bennet Korn, director of the Metromedia Corporation, Lady Tate and Helmut Kindler.¹³

Thanks also to the support of their friend and patron, Pericle and Orsolina moved to the San Tomaso home¹⁴ in Ascona. The story of the house is interesting as it was not, in fact, just any house. The previous owner was Nell Walden, Swedish of Jewish





Luigi Pericle, *Golem Uraniano II/Uranian Golem II*, da/from *Matri Dei d.d.d.*, 1964, tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

giapponese e non dimenticandoci dell’esistenza del fumettista “Giovannetti”, la somiglianza della figura ivi ritratta con il famoso Manga Goldrake (Atlas Ufo Robot). Il tratto distintivo che accomuna eroi/iniziati del bene come Capitano Nemo, Sandokan, Capitan Harlock, Goldrake (il duca di Flead, Aktarus) e in fin dei conti tutti i valorosi, può essere facilmente ricondotto alla difesa della giustizia e della terra. La dedica ricorrente nelle opere di Pericle, “Matri Dei d.d.d.”,¹⁸ potrebbe essere forse interpretata anche come un dono della sua arte proprio alla Madre Terra, Dea Madre o Gaia. Gli eroi, spesso incompresi e solitari, sono costretti a lottare contro antagonisti ciechi perché non

ancora iniziati e dunque schiavi della loro natura inferiore. Da notare che Goldrake è frutto dei primi anni ottanta e *Golem Uranico II* viene dipinto da Pericle nel 1964, prova ne è che gli archetipi e il contatto diretto con essi, per alcuni, non hanno né tempo né luogo. “Uranico” come aggettivo riferito a “Golem” sta a indicare un tipo di Golem appartenente all’era di Urano. Come interpretarlo? Introducendo nel mito la lingua astrologica, molto cara a Pericle, il pianeta del dipinto è in stretta relazione con la tecnologia, la radio, i computer. Urano è qui in relazione con le frequenze vibratorie un’ottava superiore a quelle di Mercurio, co-significante delle energie mentali. Urano è anche il signore del segno dell’acquario e della sua era, identificata da molti con la nostra epoca, dove il mentale viaggia a un’“ottava” più veloce, su fibre ottiche, interconnesso e condiviso ubiquamente e istantaneamente. L’apertura mentale dovuta a questo cambiamento di ottava, l’aumento di frequenza, vede il fallimento di vecchi schemi sociali o religiosi, delle tendenze culturali costrittive a favore della libertà di scelta dell’individuo. Sono tipici dell’Era dell’Acquario anche la ricerca di cure alternative, omeopatia, discipline orientali e la meditazione come ricerca interiore e di ribellione, intesa come anticonformismo e ricerca del nuovo. Tema, quello dell’Era dell’Acquario, promulgato dallo scrittore di origine ebraica Alfons Rosenberg,¹⁹ pioniere dell’ecumenismo e studioso di mistica, simbologia ed astrologia. Egli scrive di Mozart e il suo libro *Don Giovanni. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt*²⁰ è divenuto un classico della letteratura. Rosenberg visita Casa San Tomaso e tesse con Pericle scambi epistolari. Proprio in una lettera datata 1979²¹ Rosenberg scrive all’amico ricordando l’amabile visita all’atelier dove contempla i dipinti dell’artista, dei quali dice “Sie haben gemalt, was in Worte nicht zu fassen ist [...]”:²² Pericle, come Rosenberg, studia mistica e tradizioni iniziatiche spingendosi lontano nel tempo sulle tracce



¹⁸ Su questo punto vedi anche i saggi di Marco Pasi e Michele Tavola in questo stesso catalogo.

¹⁹ Scrittore tedesco di origine ebraica, esperto di simbolismo, diede un notevole contributo negli studi dedicati alla comprensione dell’opera di Mozart e frequentò il cenacolo di Eranos.

²⁰ A. Rosenberg, *Don Giovanni. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt*, Prestel Verlag, München 1968.

²¹ Corrispondenza privata conservata presso l’Archivio Luigi Pericle, Ascona, Svizzera.

²² “Ha dipinto ciò che non si può tradurre in parole”, *ibid.*

origin artist, astrologer and collector, who took refuge there. She financed and took active part in *Der Sturm*, an important German review of the Expressionist movement. Her first husband, Herwarth Walden¹⁵ had founded the magazine in 1910, published every fortnight until 1932. The review featured works by Expressionist, Cubist and Futurist artists such as Franz Marc, theosophist Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, August Macke, Gabriele Münter, Hilla von Rebay (who, commissioned by Solomon R. Guggenheim, created the Guggenheim Museum in New York with architect Frank Lloyd Wright), and many others. In the realm of the magazine, the so-called *Sturmkreis* was born, which included a theater, an art school, a gallery and the organization of evening events, the *Sturm-Abende*, during which Expressionist poems were recited. After his divorce from Nell, Herwarth (a convinced Marxist who will perish imprisoned in his beloved Russia) entrusted her with the immense collection, a large part of which flew into museums and foundations.

These were also the years of the birth of psychosomatic medicine, catalyzed by the presence of Erich Fromm, who lived in Muralto, a few minutes from Ascona.

This, in short, is the cultural substrate developed in a simple village and its surroundings that the beauty of the area, the mild climate and Swiss neutrality made it welcoming and reassuring during world conflicts and beyond. Many intellectuals of Jewish origin have come to take refuge here, leaving clear traces of their centuries-old culture. We find some clear references in a series of paintings by Pericle dedicated to the Golem.¹⁶ One in particular, entitled *Uranic Golem II*,¹⁷ takes us into the cabalistic circles by joining, in the art of Pericle, with the world of astrology, Japanese philosophy and ufology up to robots and androids. The Golem represents the automaton at

¹⁵ His real name was Georg Lewin. The pseudonym was coined by his first wife, the Expressionist painter Else Lasker-Schüler, in reference to the novel *Walden: Or, Life in the Woods* by Henry David Thoreau (1854).

¹⁶ The Golem is an anthropomorphic figure typical of the Jewish and medieval tradition. One of the most widespread legends regards the Prague Golem: it is said that in 1580 Rabbi Loew formed a Golem, or more than one, to defend the city. The rabbi could

bring the Golems to life or deprive them of it, writing letters on their foreheads; but when he lost control of one of his creatures, which began to destroy the city, he decided to end the life of the Golems.

¹⁷ Luigi Pericle, *Uranian Golem II*, from *Matrid Dei d.d.d.*, 1964, mixed media on canvas, 55 x 34 cm, Ascona, Biasca-Caroni collection.

¹⁸ On this point, see also the essays by Marco Pasi and Michele Tavola in this same catalogue.



dell’antica cultura esoterica egizia rincorrendo il mito di Atlantide già descritto da Platone²³ e da Eléna Petrónna Blavatsky.²⁴ Da notare a questo proposito il grande dipinto *Il Palazzo* della serie *Atlantide*.²⁵ I complessi e numerosi schemi astrologici realizzati a mano da Pericle e l’enorme quantità di manuali sul tema ritrovati in Casa San Tomaso dimostrano la sua maestria in astrologia. Gli studi di Pericle potrebbero essere ricondotti ad una necessità di comprensione della realtà ultima ben descritta da Gershom Scholem:

Ma il tentativo di scoprire la vita che si cela sotto le forme esteriori della realtà e di render visibile quell’abisso in cui la natura simbolica di tutto ciò che esiste si rivela: tale tentativo è importante per noi oggi quanto lo era per gli antichi mistici.²⁶

Pensiamo che fino al XVII secolo l’astrologia viene considerata una delle maggiori forme di erudizione contribuendo allo sviluppo della storia della moderna astronomia. Allora comunemente accettata sia negli ambienti culturali sia politici, viene utilizzata in altre tipologie di studio tradizionale come l’alchimia e la medicina. Con l’emergere di concettualizzazioni prettamente scientifiche, la base teorica astrologica viene screditata facendo così perdere alla materia la propria posizione accademica. L’astrologia è un sistema di calcolo che permette di interpretare le relazioni fra principi universali rappresentati simbolicamente da pianeti. Il fatto che il punto di vista sia geocentrico e non eliocentrico non inficia in alcun modo i risultati dei calcoli. È chiaro per ogni astrologo che la terra non sia il centro dell’universo ma è necessario prendere la terra come punto di riferimento dove proiettare le orbite dei pianeti in modo da tracciare i risultati che riguardano esclusivamente la terra. Assegnando a ogni pianeta un corrispettivo simbolico è possibile calcolare quali tipi di interazioni hanno luogo. Gli angoli che vengono a crearsi fra i pianeti nella proiezione grafica astrologica

permettono di interpretare simbolicamente la realtà manifestata come se l’universo fosse un enorme orologio cosmico che scandisce le interazioni fra gli archetipi cosmici. Un’interpretazione questa che rimanda con forza alla serie pittorica di Luigi Pericle intitolata *La marcia del tempo*. Per meglio comprendere il pensiero di Luigi Pericle è utile sapere che egli ha inoltre contatti con Philippe Barbier-Saint-Hilaire, stretto collaboratore di Mirra Alfassa, chiamata comunemente Mère, riferimento spirituale della comunità sperimentale che Sri Aurobindo fonda nei pressi dell’allora Pondicherry, in India. Aldous Huxley parla di Sri Aurobindo come del “Platone delle generazioni future”. Un appunto in francese, lingua d’uso ad Auroville, scritto a mano da Pericle sul retro di una busta, risulta a posteriori, come una sua dichiarazione d’intenti:

Toute ambition, fierté, vanité doivent disparaître. Il ne faut chercher place, situation, prestige... L’amour des applaudissements, le désir de gloire, la réaction de l’ego doivent être abandonnés.²⁷

Ad un certo punto della sua vita, la mondanità non gli interessa più. Avendo già provato il brivido del successo internazionale con la carriera da illustratore, dopo la seconda consacrazione in ambito pittorico si rende conto che la sua vocazione lo porta all’introspezione e al ritiro. Il 1965 è l’anno della svolta, il ritiro dal mondo pubblico. Pericle da questo momento in poi si dedica ai suoi studi e alla sua arte nella quiete, rifuggendo la notorietà. Prova di questa forma di eremitaggio è anche la lettera datata 31 marzo 1970, scritta dall’artista e regista Hans Richter all’apice della sua fama, quando riesce a fare visita a Pericle. Eccone un estratto:

During the last year, I have heard quite a lot about an artist living near by in complete seclusion and have finally visited him. What



²³ Platone, *Crizia*

²⁴ H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 2 voll., London 1888, pp. 86-108.

²⁵ Luigi Pericle, *Il palazzo* (dalla serie *Atlantide*), 1974, tecnica mista su masonite, 80 x 130 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni.

²⁶ G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Publishing House, Jerusalem 1941,

p. 38. Gersom Scholem fu anche relatore a Eranos dal 1949 al 1979

²⁷ “Ogni ambizione, orgoglio, vanità devono scomparire. Non si deve cercare luogo, situazione, prestigio.../L’amore per gli applausi, il desiderio di gloria, la reazione dell’ego devono essere abbandonate. [...]” appunto a penna su busta denominata *Panta Rhei*, conservata presso l’Archivio Luigi Pericle, Ascona.

freedom of choice of the individual. The search for alternative cures, homeopathy, oriental disciplines and meditation as an inner search and rebellion, understood as unconventionality and the search for the new, are also typical of the era of Aquarius. The theme of the era of Aquarius was widespread by the writer of Jewish origin Alfons Rosenberg,¹⁹ pioneer of ecumenism and scholar of mysticism, symbology and astrology. He wrote of Mozart, and his book *Don Giovanni. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt*²⁰ has become a classic of literature. Rosenberg visited the San Tomaso home and had a lengthy correspondence with Pericle. In a letter from 1979,²¹ Rosenberg wrote to his friend recalling the pleasant visit to his atelier where he contemplated the artist’s paintings, of which he said, “Sie haben gemalt, was in Worte nicht zu fassen ist [...]”²² Like Rosenberg, Pericle studied mysticism and initiatory traditions, moving far back in time on the topic of the ancient Egyptian esoteric culture, chasing the myth of Atlantis already described by Plato²³ and Eléna Petrónna Blavatsky.²⁴ Note in this regard *The Palace*, the large painting of the series *Atlantis*.²⁵ The complex and numerous astrological schemes hand-drawn by Pericle and the enormous quantity of manuals on the subject found in the San Tomaso home demonstrate his mastery in astrology. Pericle’s studies could be traced back to a need to understand the ultimate reality, well described by Gershom Scholem.

But the attempt to discover the hidden life beneath the external shapes of reality and to make visible that abyss in which the symbolic nature of all that exists reveals itself: this attempt is as important for us today as it was for those ancient mystics.²⁶

Suffice it to think that until the 17th century, astrology was considered one of the greatest forms of

erudition contributing to the development of the history of modern astronomy. At the time, commonly accepted in both cultural and political circles, it was used in other types of traditional studies such as alchemy and medicine. With the emergence of purely scientific conceptualizations, the theoretical astrological basis was discredited, thus causing it to lose its academic position. Astrology is a calculation system that allows us to interpret the relationships between universal principles represented symbolically by planets. The fact that the point of view is geocentric and not heliocentric does not in any way invalidate the results of the calculations. It is clear to every astrologer that the earth is not the center of the universe, but it is necessary to use the earth as a point of reference to project the orbits of the planets in order to trace the results that exclusively concern the earth. By assigning a symbol to each planet, it is possible to calculate what types of interactions take place.

The angles that are created between the planets in the graphic astrological projection allow to symbolically interpret the reality manifested as if the universe were a huge cosmic clock that marks the interactions between the cosmic archetypes. An interpretation that strongly refers to the pictorial series by Luigi Pericle entitled *The March of Time*.

To better understand Luigi Pericle’s thought, it is useful to know that he also had contacts with Philippe Barbier-Saint-Hilaire, a close collaborator of Mirra Alfassa, commonly known as the Mother, the spiritual reference of the experimental community that Sri Aurobindo found near the then Pondicherry, in India. Aldous Huxley spoke of Sri Aurobindo as the “Plato of future generations”. A note in French, a language spoken in Auroville, written by Pericle on the back of an envelope appears, in retrospect, like a declaration of intent:



¹⁹ German writer of Jewish origin, expert in symbolism, he made a noteworthy contribution to the studies devoted to the understanding of Mozart’s work and attended the Eranos conferences.

²⁰ A. Rosenberg, *Don Giovanni. Mozarts Oper und Don Juans Gestalt*, Prestel Verlag, Munich 1968.

²¹ Letter written by Alfons Rosenberg to Luigi Pericle, 1979, private correspondence preserved in the Archivio Luigi Pericle, Ascona, Switzerland.

²² “He painted what cannot be translated into words”, see above.

²³ Plato, *Critias*.

²⁴ H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 2 vol., London, 1888, pp. 86-108.

²⁵ Luigi Pericle, *The Palace* (from the *Atlantis* series), 1974, mixed media on masonite, 80 x 130cm, Ascona, Biasca-Caroni collection.

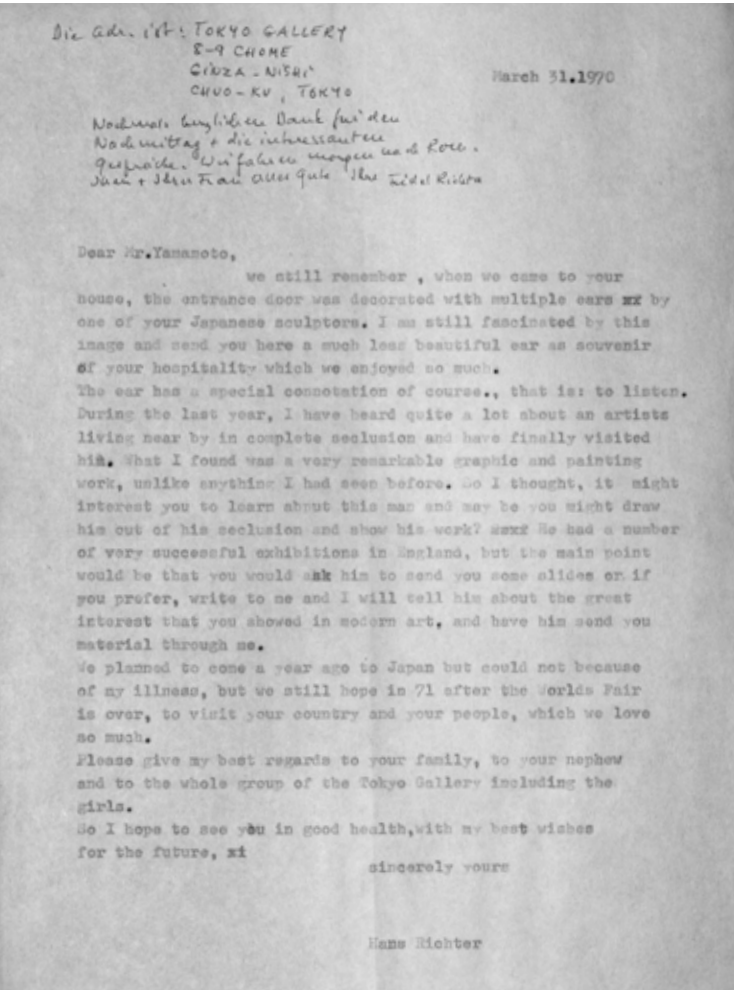
²⁶ G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Publishing House, Jerusalem 1941, p. 38. Gersom Scholem was also a lecturer at Eranos from 1949 to 1979.

I found was a very remarkable graphic and painting work, unlike anything I have seen before.²⁸

Curiosa coincidenza: l’arte di Hans Richter è influenzata anche dal movimento venutosi a creare intorno alla rivista “Der Sturm”.

Nel silenzio e nella quiete di Casa San Tomaso su Monte Verità condivisa con Orsolina, da lui chiamata affettuosamente Nini, Pericle dopo gli anni ottanta si dedica intensamente alla stesura in lingua tedesca del libro inedito: *Bis ans Ende der Zeiten* (Fino alla fine dei Tempi)²⁹ che termina nel 1996 e di cui, nel 1995, edita privatamente un estratto dal titolo *Amduat*. Il sottotitolo al romanzo è forse una profezia di Pericle: “Un nuovo inizio invece che la fine del mondo”.

La trama del romanzo è comprensibile se si tiene conto del fatto che il protagonista Odisseus vive diverse incarnazioni in epoche diverse. I nomi dei due personaggi, Odisseus e Nausika, come già per Joyce, si ispirano a Omero e al suo poema epico *Odissea*. Joyce scrive parte dell’*Ulisse* sulle isole di Brissago che Luigi Pericle ammira dal giardino di casa sua. Pericle eleva le due figure al ruolo di maestro/discepolo: Nausika, scontenta dei suoi studi di medicina classica e affascinata dal sapere olistico di Odisseus, ne diventa assistente venendo iniziata al servizio disinteressato. Le basi terapeutiche che Pericle applica nella vita, omeopatia e agopuntura in primis, e che descrive nel suo romanzo sono fondate sull’energia cosmica, denominata a seconda dei luoghi: Prana, Chi, Ki. Secondo queste tradizioni la salute è l’equilibrio dell’energia nel corpo e fuori da esso ristabilito attraverso tecniche che variano da cultura a cultura e che fanno parte delle conoscenze dell’antichità, ritrovate poi nei titoli dei quadri di Pericle, spirito libero dotto in tradizioni classiche e filosofie misteriche. Susanna Keoberle, anche studiosa di Meister Eckhart, nel suo articolo apparso sul quotidiano “Neue Zürcher Zeitung”³⁰ definisce Pericle “Homo Universalis” mettendolo in ottima



Lettera di Hans Richter. Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d’Arte Moderna di Ascona/Letter sent by Hans Richter. City of Ascona Collection, Fondo Luigi Pericle Giovannetti, Museo Comunale d’Arte Moderna, Ascona

compagnia con Eulero, Keplero, Galileo e altri iniziati eclettici, molti di loro anche grandi astrologi. Eckhart stesso è un ottimo esempio di superamento dei confini. In una citazione di Schopenhauer da *Il mondo come vorontà e rappresentazione* possiamo leggere:



²⁸ Su questo punto vedi anche i saggi di Luca Bochicchio in questo stesso catalogo. “[Durante l’ultimo anno, ho sentito parlare molto di un artista che vive nelle vicinanze in completo ritiro e finalmente gli ho fatto visita. Quello che ho trovato è stato un lavoro grafico e pittorico molto notevole, differente da tutto ciò che ho mai visto prima”. Lettera scritta da Hans Richter a Mr. Yamamoto, 31 marzo 1970, corrispondenza privata

conservata nel Fondo Luigi Pericle Giovannetti, parte integrante della Collezione Comunale d’Arte Moderna di Ascona, Svizzera. Traduzione italiana di chi scrive.
²⁹ Dattiloscritto conservato presso l’Archivio Luigi Pericle, Ascona, Svizzera.
³⁰ S. Koeberle, *Ein Schweizer Homo universalis wird wiederentdeckt*, in “Neue Zürcher Zeitung”, 30 Novembre 2018.

Toute ambition, fierté, vanité doivent disparaître. Il ne faut chercher place, situation, prestige... L’amour des applaudissements, le désir de gloire, la réaction de l’ego doivent être abandonnés [...].²⁷

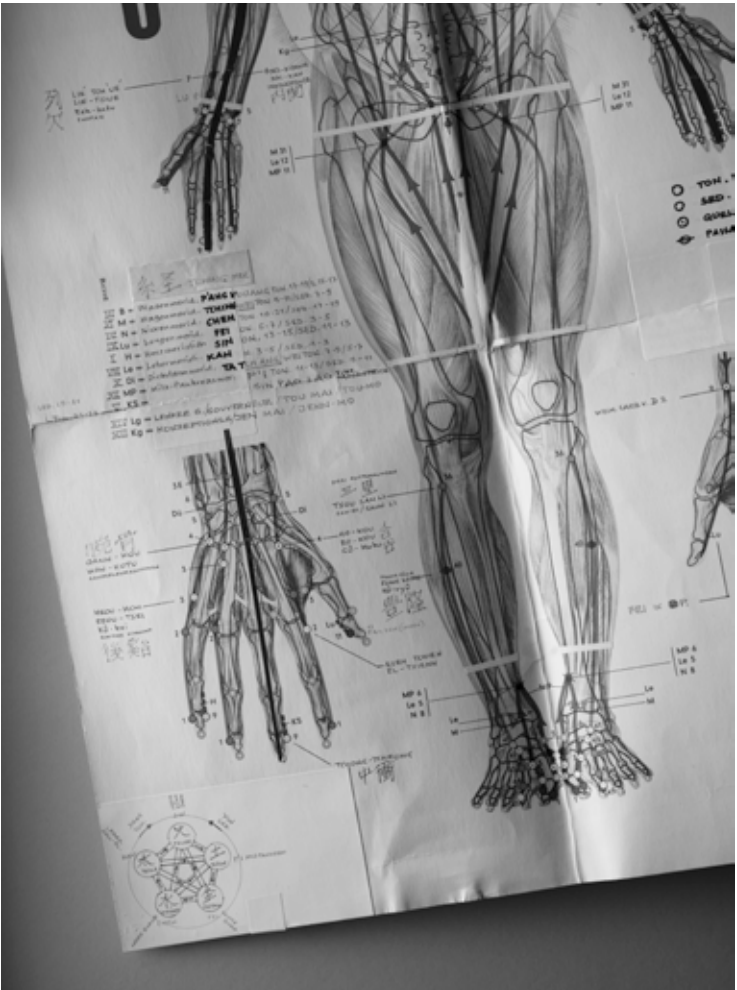
At a certain point in his life, mundanity no longer interested Luigi Pericle. Having already experienced the thrill of international success with his career as an illustrator, after the second consecration in the pictorial field he realized that his vocation led him to introspection and retreat. The year 1965 is the turning point, the withdrawal from the public world. From this moment on, he devoted himself to his studies and his art in the quiet; shunning notoriety. Proof of this form of hermitage is also the letter dated March 31, 1970, written by the artist and director Hans Richter at the height of his fame, when he managed to visit Pericle. Here is an excerpt:

During the last year, I have heard a lot about an artist living near by in complete seclusion and have finally visited him. What I found was a very remarkable graphic and painting work, unlike anything I have seen before.²⁸

A curious coincidence: the art of Hans Richter is also influenced by the movement created around the magazine *Der Sturm*. After the Eighties, in the silence and quiet of the San Tomaso home on Monte Verità shared with Orsolina, whom he affectionately called Nini, Pericle devoted himself intensely to writing the novel in German language *Bis ans Ende der Zeiten* (Until the End of Times),²⁹ which he finished in 1996. The book will remain unpublished, and Pericle will have an excerpt published privately in 1995 with the title *Amduat*. The subtitle of the novel is perhaps a prophecy for Pericle: “A new beginning instead of the end of the world”. The plot of the novel is understandable if one takes into account the fact that

²⁷ “Every ambition, pride, vanity must disappear. We must not look for a place, a situation, prestige... The love for applause, the desire for glory, the ego’s reaction must be abandoned [...]”, a hand-written note on an envelope with the header *Panta Rhei*, conserved in the Archivio Luigi Pericle, Ascona, Switzerland.
²⁸ On this point, see also the essay by Luca Bochicchio

in this same catalogue. Letter written by Hans Richter to Mr. Yamamoto, March 31, 1970, private correspondence preserved in the Luigi Pericle Giovannetti archival collection of the Museo Comunale d’Arte Moderna in Ascona, Switzerland.
²⁹ Typewritten document preserved in the Archivio Luigi Pericle, Ascona, Switzerland.



Schema di meridiani energetici della medicina cinese utilizzati anche per l’agopuntura, appuntato a mano da Luigi Pericle/ Map of energy meridians of Chinese medicine also used for acupuncture, hand drawn by Luigi Pericle. Ascona, Archivio Luigi Pericle

the protagonist Odisseus lives different incarnations in different eras. The names of the two characters, Odisseus and Nausika, as already for Joyce, are inspired by Homer and his epic poem *Odyssey*. Joyce wrote part of *Ulysses* on the Brissago Islands that



Se ci allontaniamo dalle forme prodotte, dalle circostanze contingenti, e andiamo verso il nucleo delle cose, troveremo che Śākyamuni e Meister Eckhart insegnano la stessa cosa; soltanto che il primo osa esprimere le sue idee in modo semplice e affermativo, mentre Eckhart è obbligato a racchiuderle nei vestiti del mito Cristiano, e deve adattare le sue espressioni di conseguenza.³¹

Queste sono alcune iniziali riflessioni sulla figura di Luigi Pericle che ci aiutano un poco a capire chi egli fosse e il suo pensiero. Si potrebbe affermare che il pittore svizzero Filippo Franzoni, il teosofo, giurista e politico Alfredo Pioda, la ballerina statunitense Isadora Duncan, gli anarchici Michail Bakunin e Errico Malatesta, lo psicanalista svizzero Carl Gustav Jung, il filologo ungherese Károly Kerényi, gli scrittori tedeschi Erich Maria Remarque e Hermann Hesse, la pittrice russa Marianne Werefkin con il compagno Alexej von Jawlensky, il sociologo e psicanalista tedesco Erich Fromm, il nostro Luigi Pericle e tanti altri hanno vissuto tutti, oltre che geograficamente, spiritualmente vicini tra loro, ad Ascona. Per concludere ecco una citazione dell’anarchico Malatesta:

Noi vogliamo dunque abolire radicalmente la dominazione e lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo, noi vogliamo che gli uomini affratellati da una solidarietà cosciente e voluta cooperino tutti volontariamente al benessere di tutti; noi vogliamo che la società sia costituita allo scopo di fornire a tutti gli esseri umani i mezzi per raggiungere il massimo benessere possibile, il massimo possibile sviluppo morale e materiale; noi vogliamo per tutti pane, libertà, amore, scienza.³²



Apparecchiatura orgonica/Orgone energy accumulator. Ascona, Archivio Luigi Pericle

Luigi Pericle admired from the garden of his home. Pericle elevates the two figures to the role of teacher/disciple: Nausika, dissatisfied with her studies in classical medicine and fascinated by Odiseus’ holistic knowledge, becomes his assistant when he is initiated into selfless service. The therapeutic bases that Pericle applied in life, homeopathy and acupuncture first of all, and which he described in his novel are based on cosmic energy, named according to the places: Prana, Chi, Ki. According to these traditions, health is the balance of energy in the body and out of it, which is restored through techniques that vary from culture to culture and that are part of the knowledge of antiquity, then found in the titles of the paintings by Pericle, an erudite free spirit in classical traditions and mystery philosophies. Susanna Koeberle, also a scholar of Meister Eckhart, in her article published in the newspaper *Neue Zürcher Zeitung*³⁰ defines Pericle “Homo Universalis” putting him in excellent company with Euler, Kepler, Galileo and other eclectic initiates, many of whom were also great astrologers. Eckhart himself is an excellent example of overcoming borders. In a quote by Schopenhauer from *The World as Will and Representation*, we can read:

If we turn from the forms, produced by external circumstances, and go to the root of things, we shall find that Śākyamuni and Meister Eckhart teach the same thing; only that the former dared

to express his ideas plainly and positively, whereas Eckhart is obliged to clothe them in the garment of the Christian myth, and to adapt his expressions thereto.³¹

These are some initial reflections on the figure of Luigi Pericle that help us a bit to understand who he was and his thoughts. It could be said that the Swiss painter Filippo Franzoni, the theosophist, jurist and politician Alfredo Pioda, the American dancer Isadora Duncan, the anarchists Michail Bakunin and Errico Malatesta, the Swiss psychoanalyst Carl Gustav Jung, the Hungarian philologist Károly Kerényi, the German writers Erich Maria Remarque and Hermann Hesse, the Russian painter Marianne von Werefkin with her partner Alexej von Jawlensky, the German sociologist and psychoanalyst Erich Fromm, our Luigi Pericle and many others, they all lived, not only geographically, but also spiritually close to each other, in Ascona. In conclusion, here is a quote from the anarchist Malatesta:

What we want, therefore, is the complete destruction of the domination and exploitation of man by man; we want men united as brothers by a conscious and desired solidarity, all cooperating voluntarily for the well-being of all: we want society to be constituted for the purpose of supplying everybody with the means for achieving the maximum well-being, the maximum possible moral and spiritual development; we want bread, freedom, love, and science for everybody.³²

³¹ Da A. Schopenauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* 1819. In Italia edito per la prima volta nel 1913 da Bartelli & Verando con il titolo *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

³² E. Malatesta, *Il programma anarchico*, 1919.

³⁰ S. Koeberle, “Ein Schweizer Homo universalis wird wiederentdeckt,” *Neue Zürcher Zeitung*, November 30, 2018.

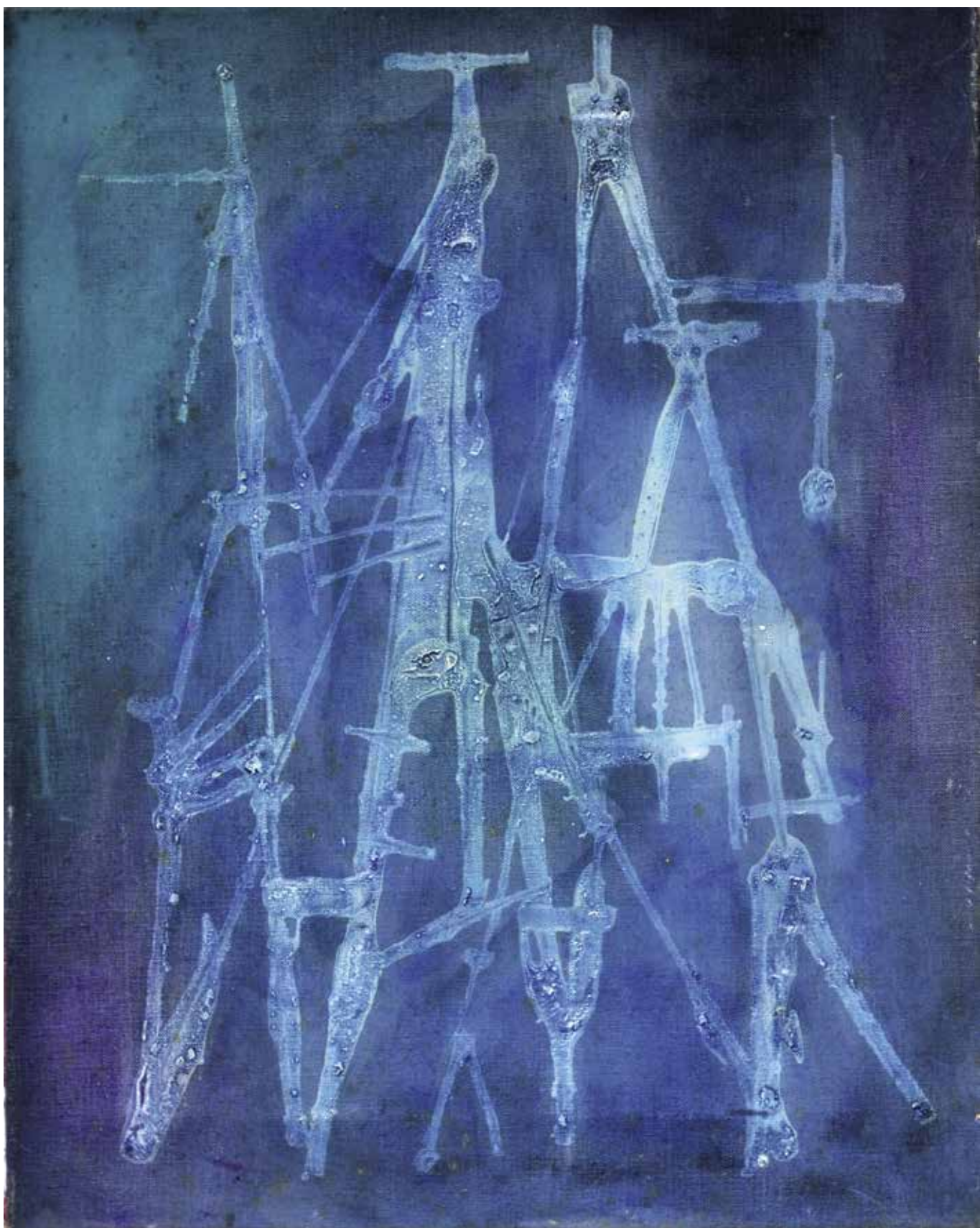
³¹ A. Schopenauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819.

³² E. Malatesta, *Il programma anarchico*, 1919.

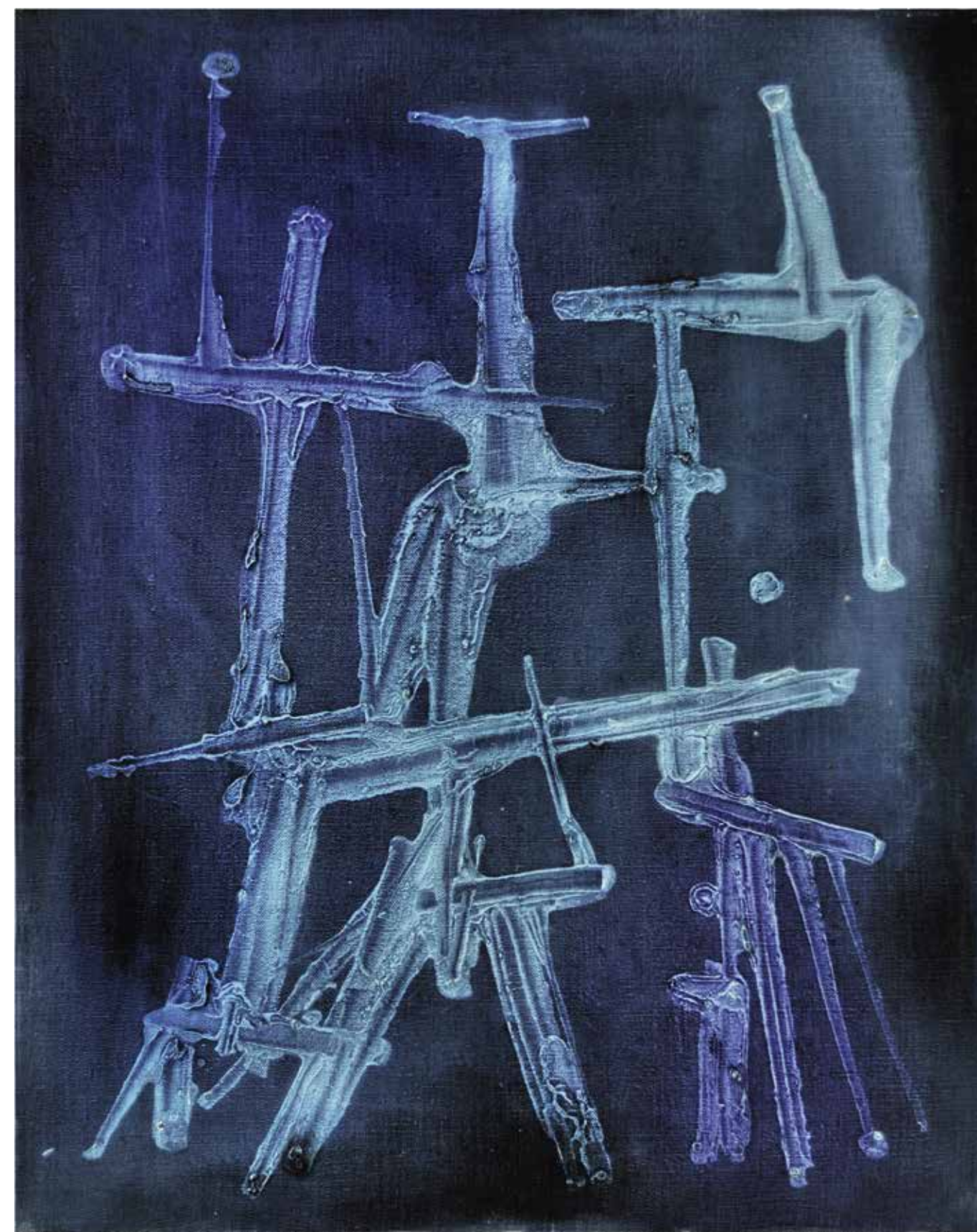
Catalogo
Catalogue



Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 51 × 65 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



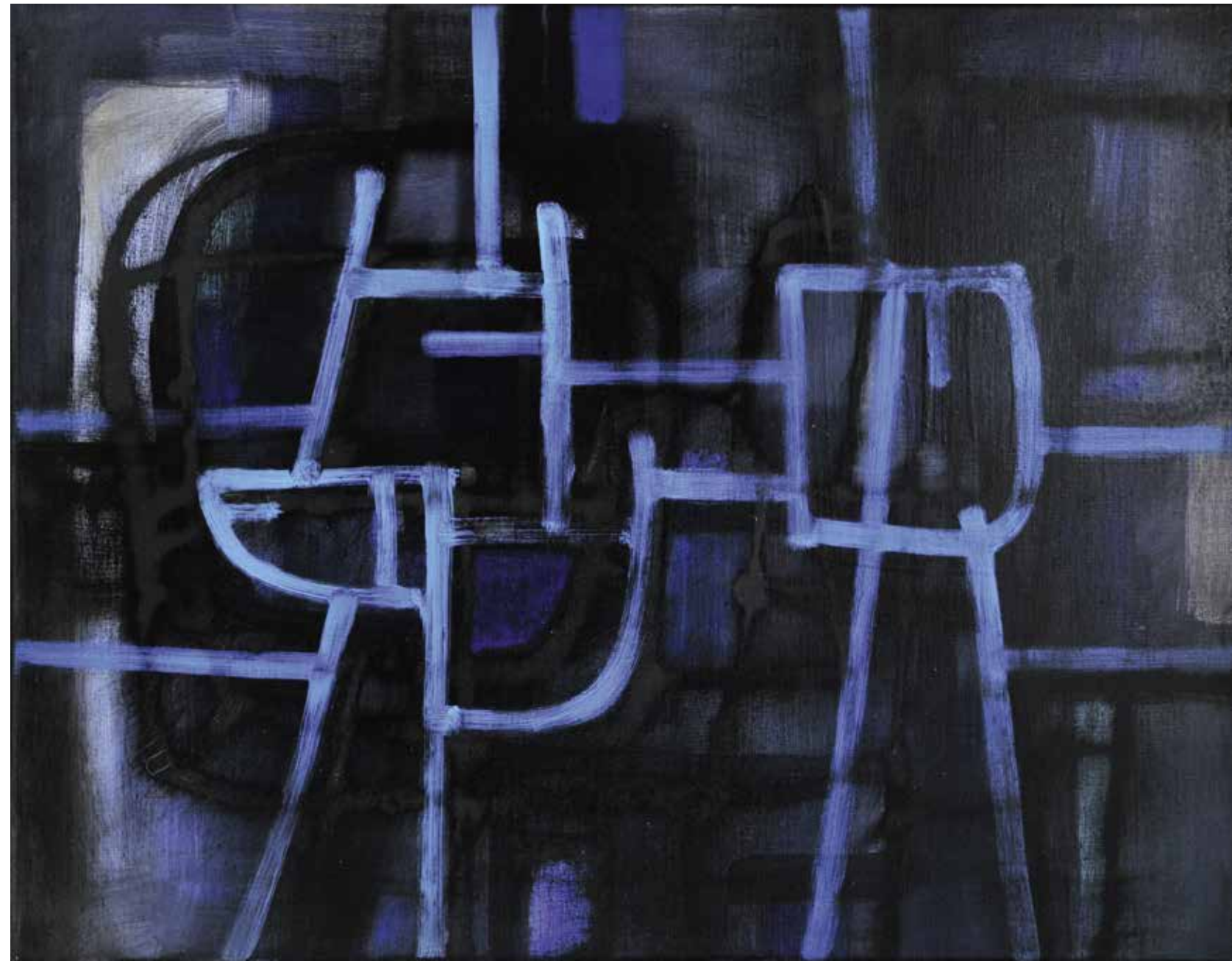
Senza titolo/Untitled, 1960
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 44 x 35 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



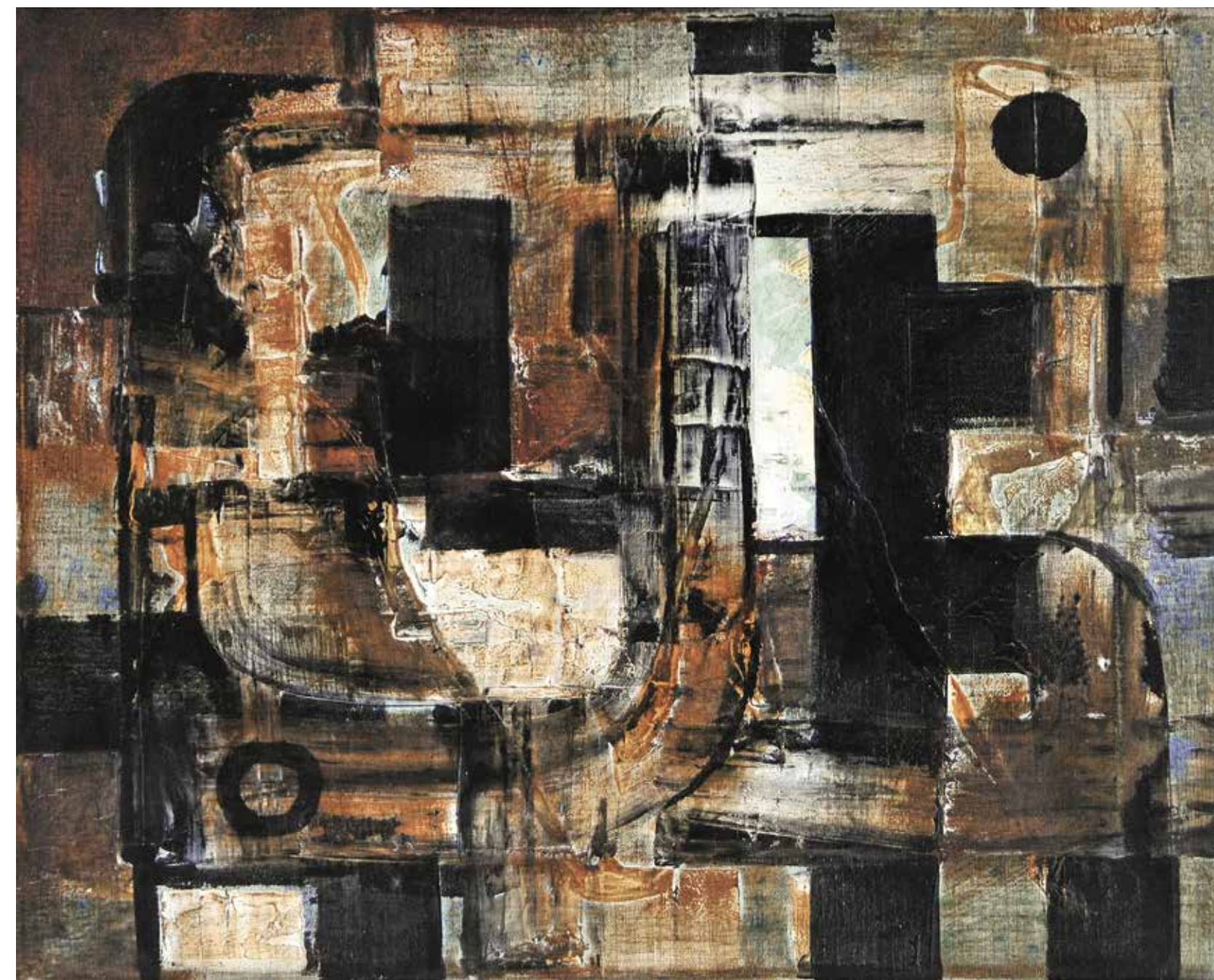
Meergeboren/Nato dal mare/Sea-Born (da/from Matri Dei d.d.d.), 1961-1962
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 44 x 35 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Creazione che penetra l'inerzia IV/Creation Penetrating Inertia IV (da/from Matri Dei d.d.d.), 1963-1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 x 65 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Creazione che penetra l'inerzia III/Creation Penetrating Inertia III (da/from Matri Dei d.d.d.), 1963-1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 x 65 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



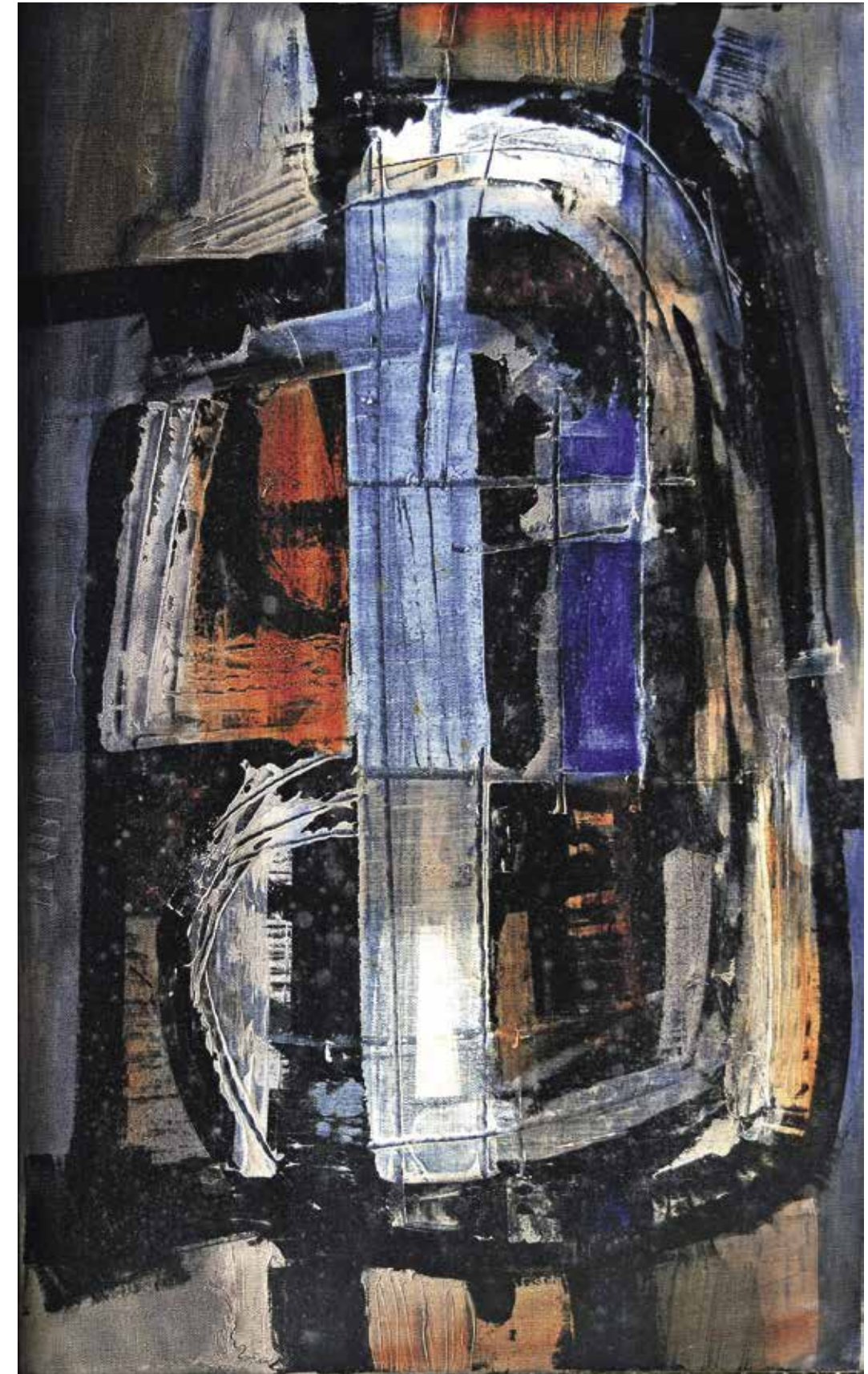
Il velo di Maya III/The Veil of Maya III (da/from Matri Dei d.d.d.), 1963
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 35 × 44 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



La marcia del tempo X/The March of Time X (da/from Matri Dei d.d.d.), 1963
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 × 65 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Creazione che penetra l'inerzia VI/Creation Penetrating Inertia VI (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 × 65 cm, collezione privata/private collection



Rapimento calligrafico I / Calligraphic Rapture I (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, collezione privata/private collection



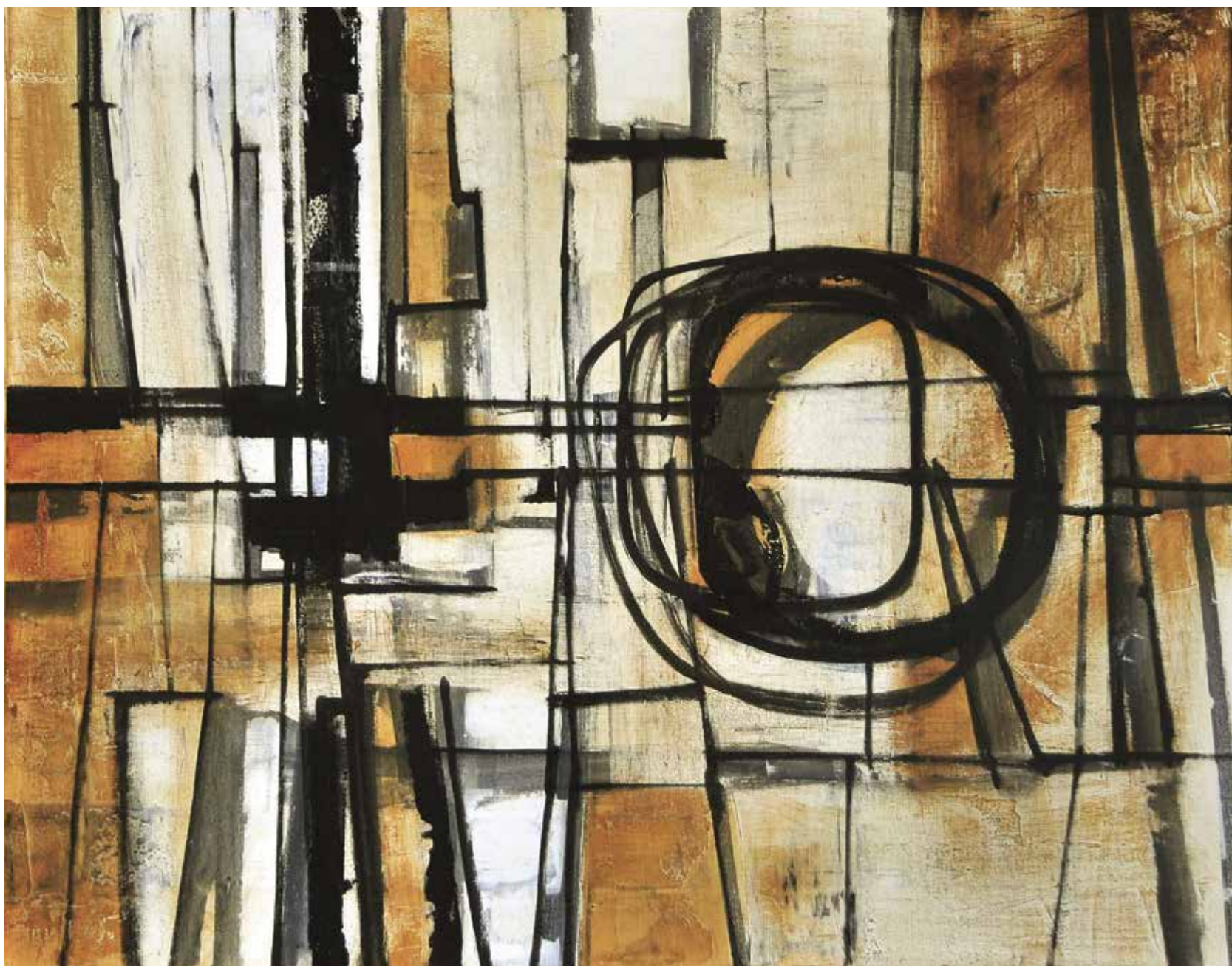
Rapimento calligrafico III/Calligraphic Rapture III (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, collezione privata/private collection



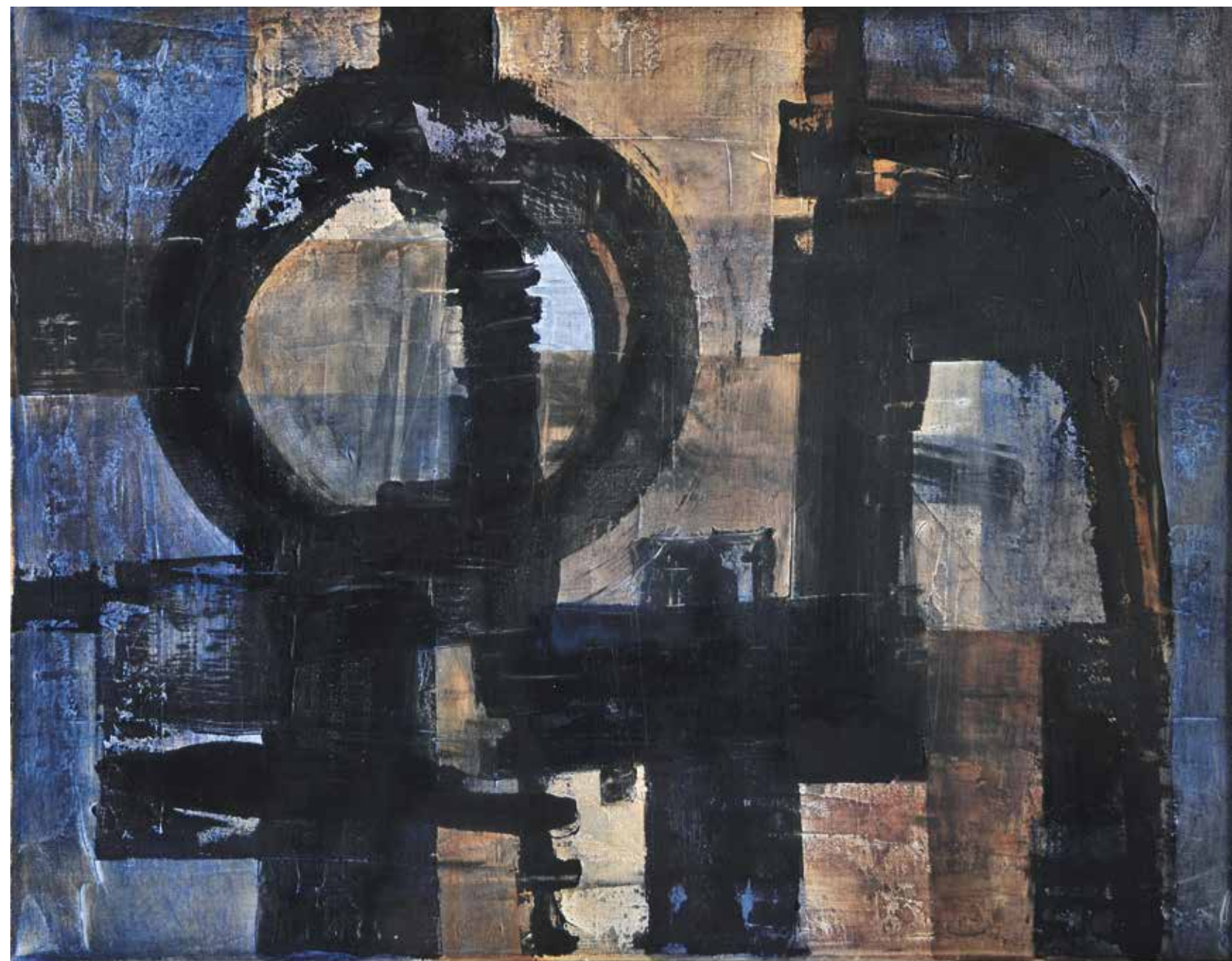
Rapimento calligrafico IV/Calligraphic Rapture IV (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, collezione privata/private collection



La marcia del tempo II/The March of Time II (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 × 65 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



La marcia del tempo IV/The March of Time IV (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 × 65 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



La marcia del tempo V/The March of Time V (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 × 65 cm, collezione privata/private collection



Il demone del legno II/Wood Demon II (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 44 x 35 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



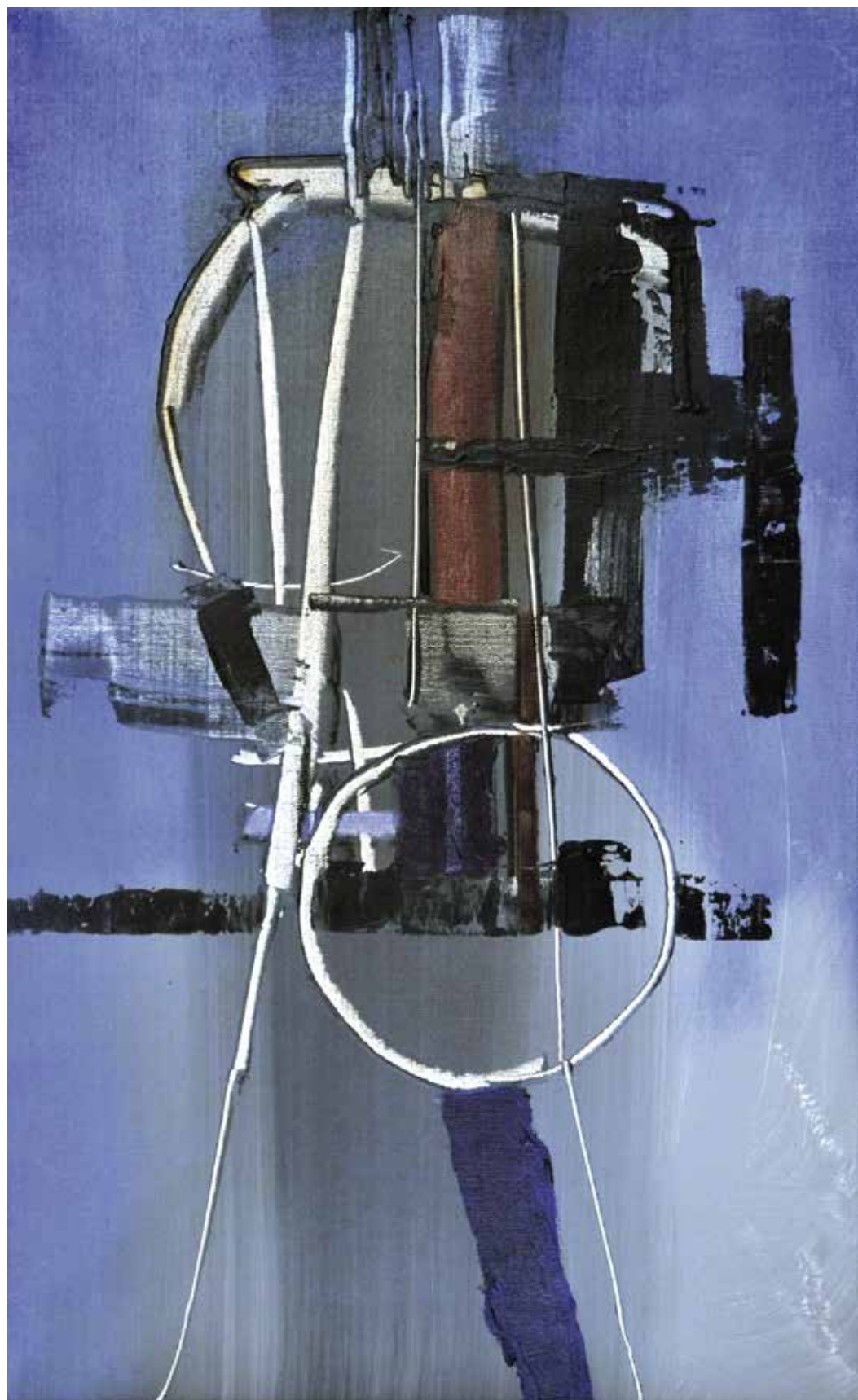
Il demone del legno III/ Wood Demon III (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 44 x 35 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Il transito della cometa/The Transit of the Comet (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 34 x 55 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Golem Uraniano II/Uranian Golem II (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Golem Uranico I/Uranic Golem I (da/from Matri Dei d.d.d.), 1965
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



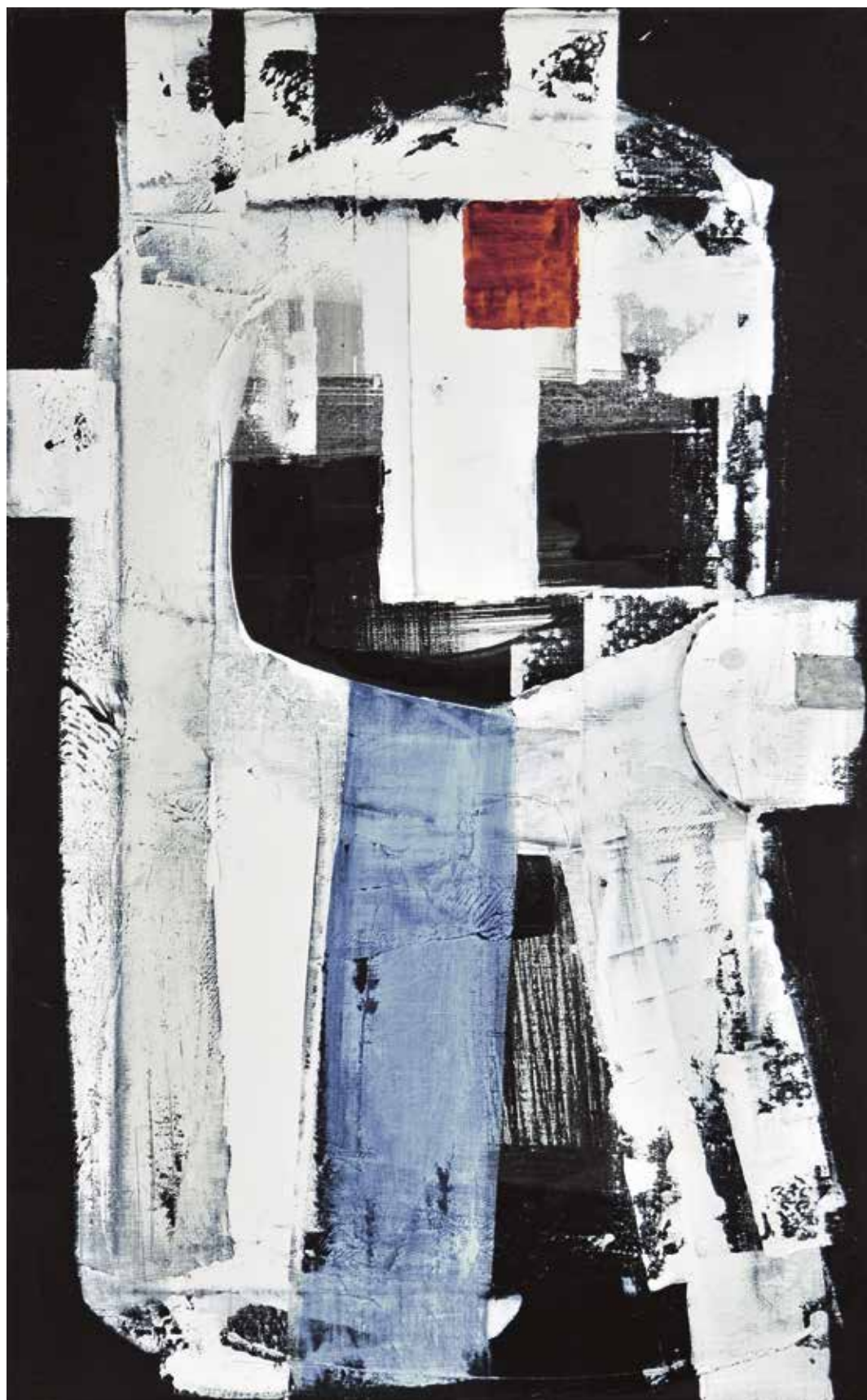
Das Zeichen der Wandlung/Il segno della trasformazione/The Sign of Transformation (da/from Matri Dei d.d.d.), 1964
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 44 x 35 cm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. iur. M. Caroni/Dr. iur. M. Caroni collection



L'Arcangelo IV/The Archangel IV (da/from Matri Dei d.d.d.), 1965
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 51 x 65 cm, collezione privata/private collection



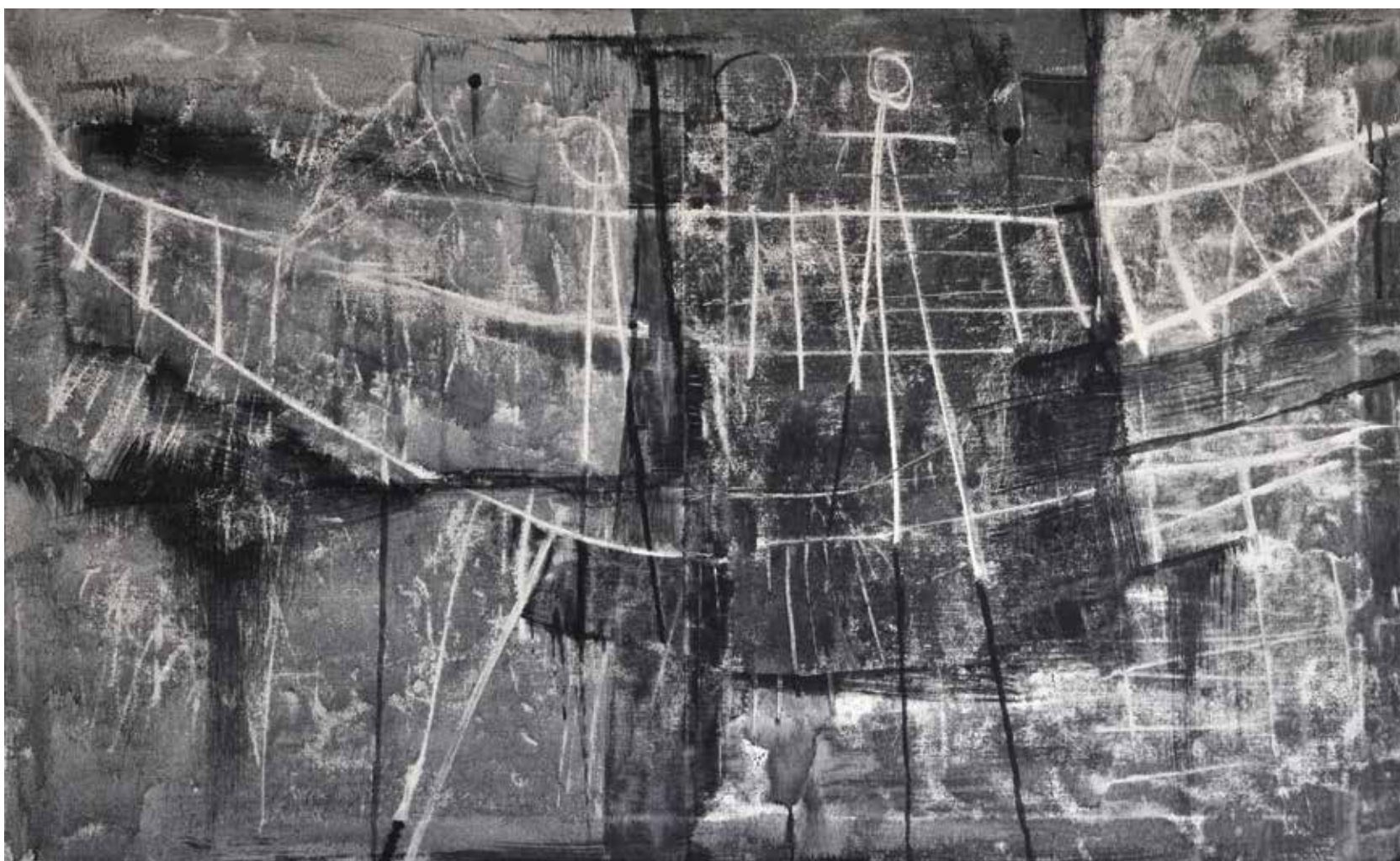
Der Hüter der Schwelle/Il guardiano della soglia/The Guardian of the Threshold (da/from Matri Dei d.d.d.), 1965
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Così sorgeva la luce/That's How the Light Came Up (da/from Matri Dei d.d.d.), 1965
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 55 x 34 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Mahākālī (da/from Matri Dei d.d.d.), 1965
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 129,5 x 80 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Matri Dei d.d.d., 1965
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 80 × 129,5 cm, collezione privata/private collection



Icaro I/Icarus I (da/from Matri Dei d.d.d.), 1966
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 80 × 129,5 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Matri Dei d.d.d., 1966
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 65 x 51 cm, collezione privata/private collection



La marcia del tempo B/The March of Time B (da/from Matri Dei d.d.d.), 1966
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 51 x 65 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Matri Dei d.d.d., 1966
tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 x 42 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Matri Dei d.d.d., 1966

tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 42 x 30 cm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. iur. M. Caroni/Dr. iur. M. Caroni collection

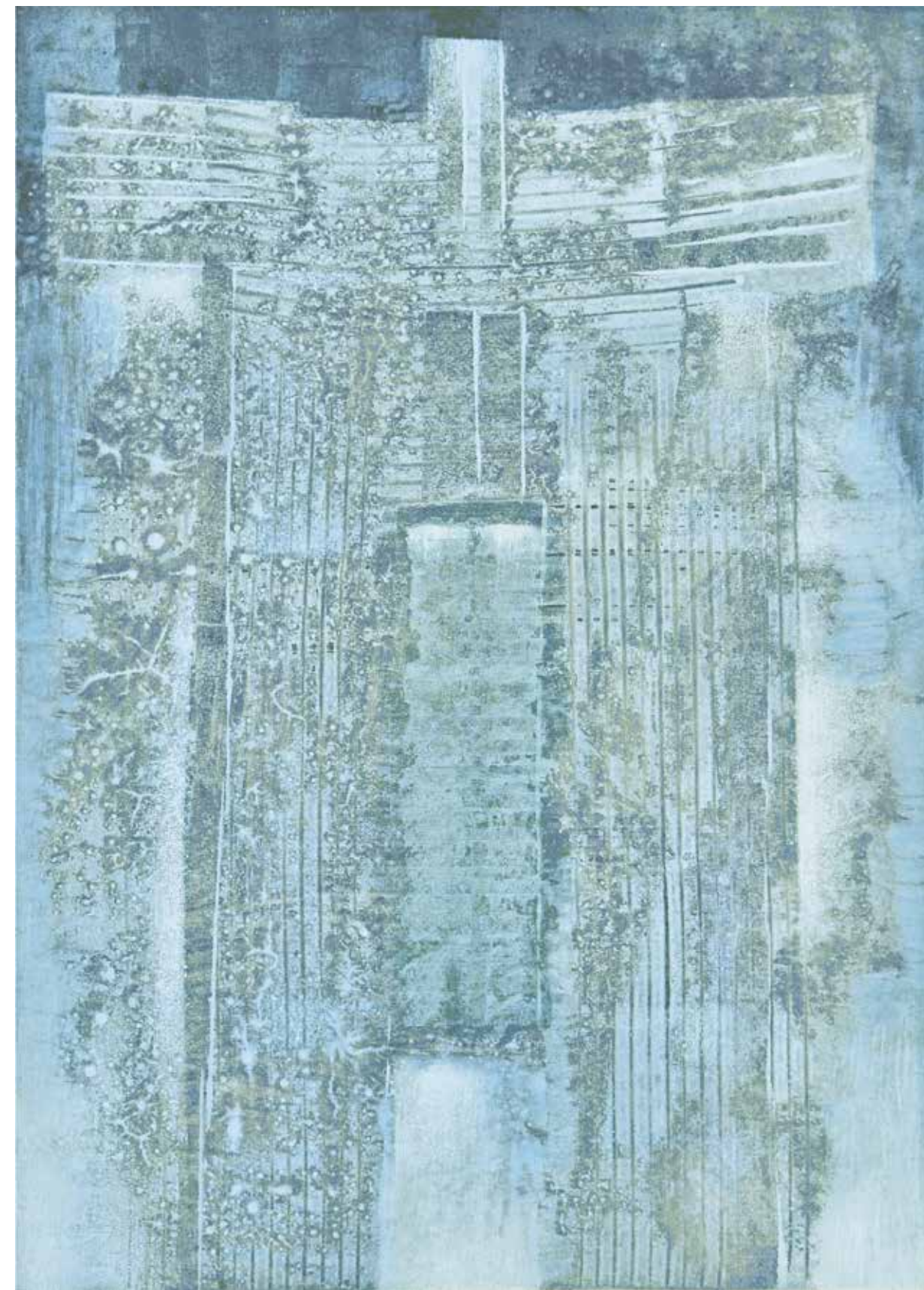


Zeichen im Fels/Segno sulla roccia/Sign on the Rock (da/from Matri Dei d.d.d.), 1966

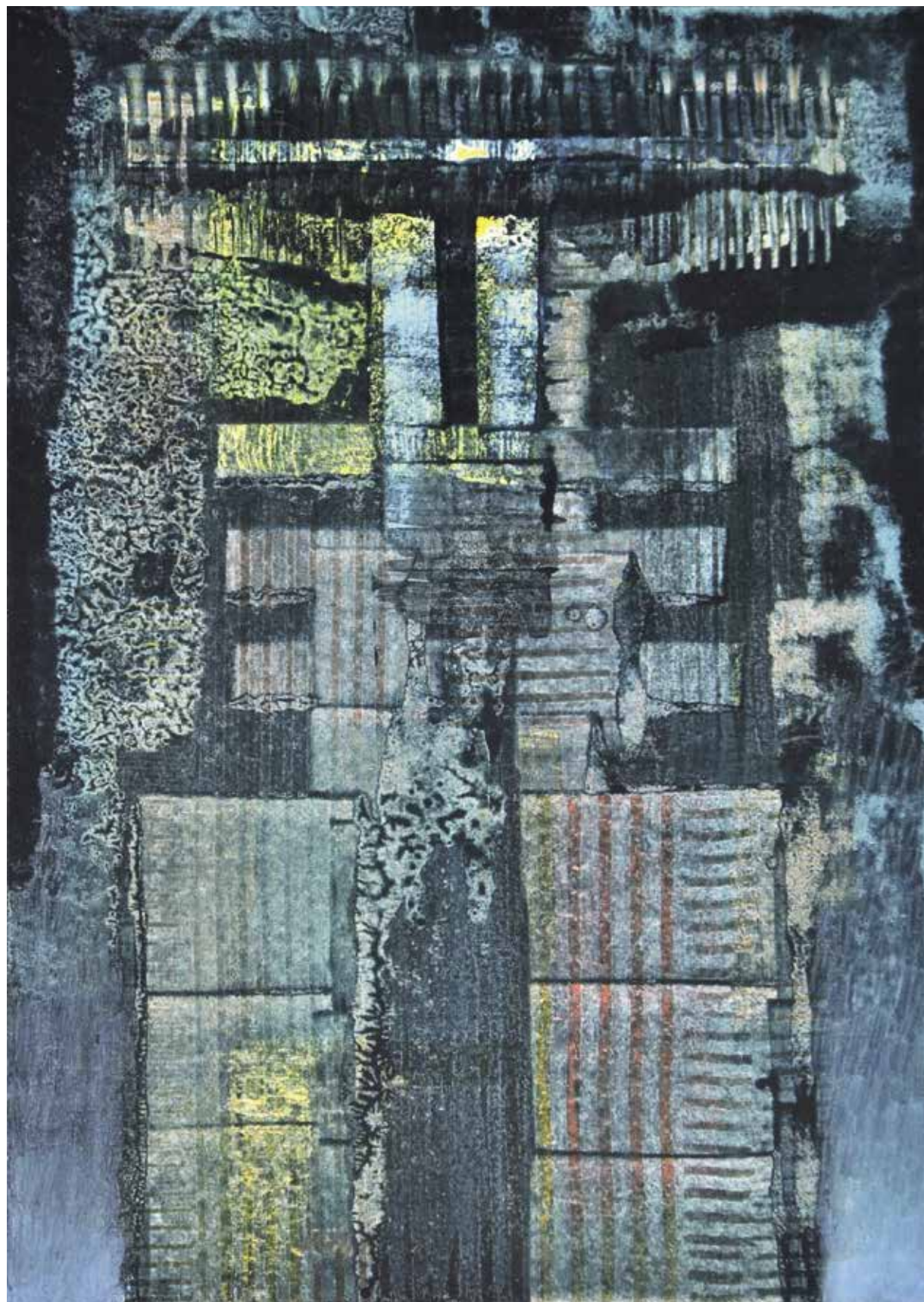
tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 42 x 30 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Magnifico Li-Tai-Pei/Magnificent Li-Tai-Pei (da/from Matri Dei d.d.d.), 1973
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 65 x 51 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

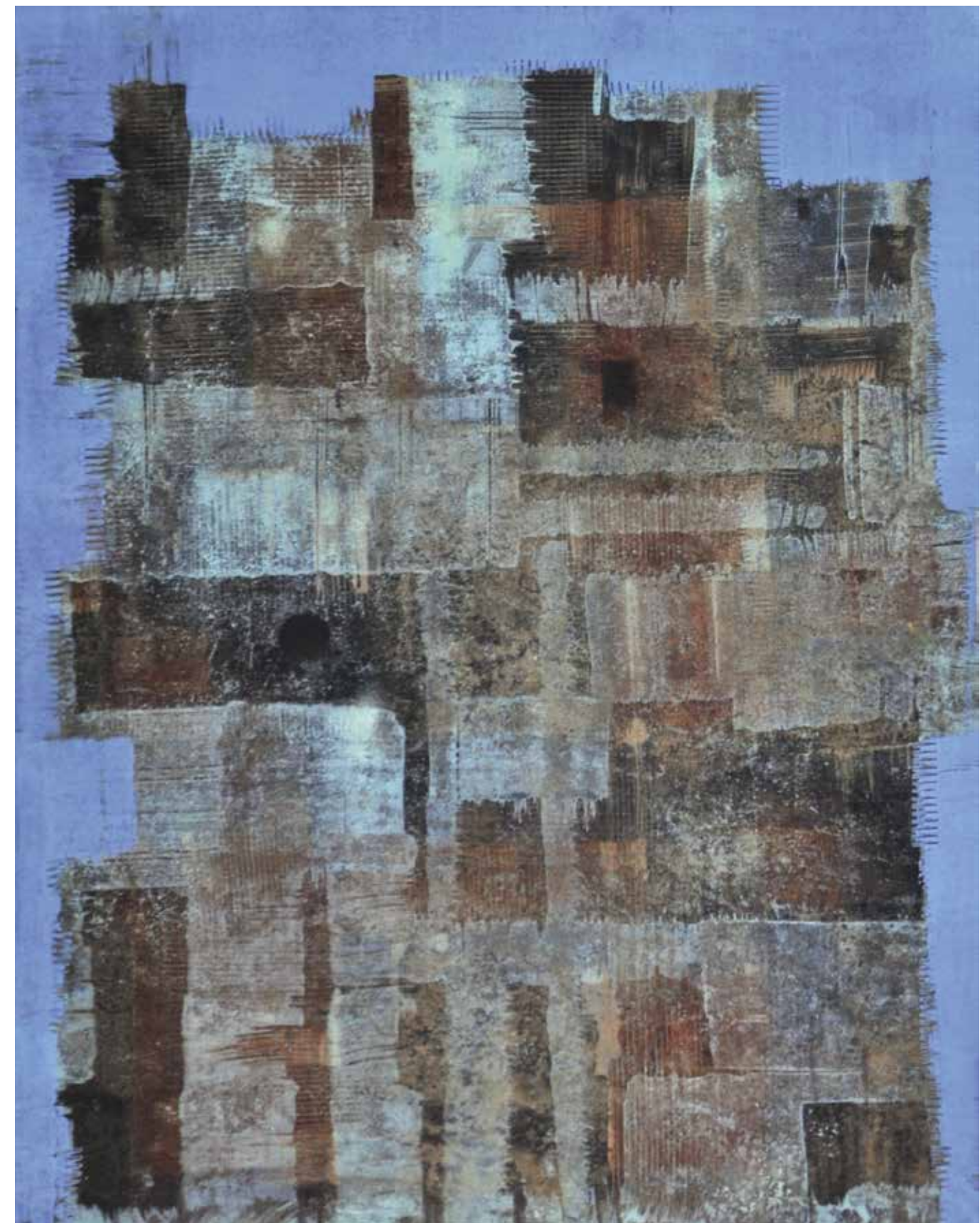


Matri Dei d.d.d., 1974
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 x 21 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Matri Dei d.d.d., 1974

tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 x 21 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Omaggio a Shah Jajan/Homage to Shah Jajan (da/from Matri Dei d.d.d.), 1974

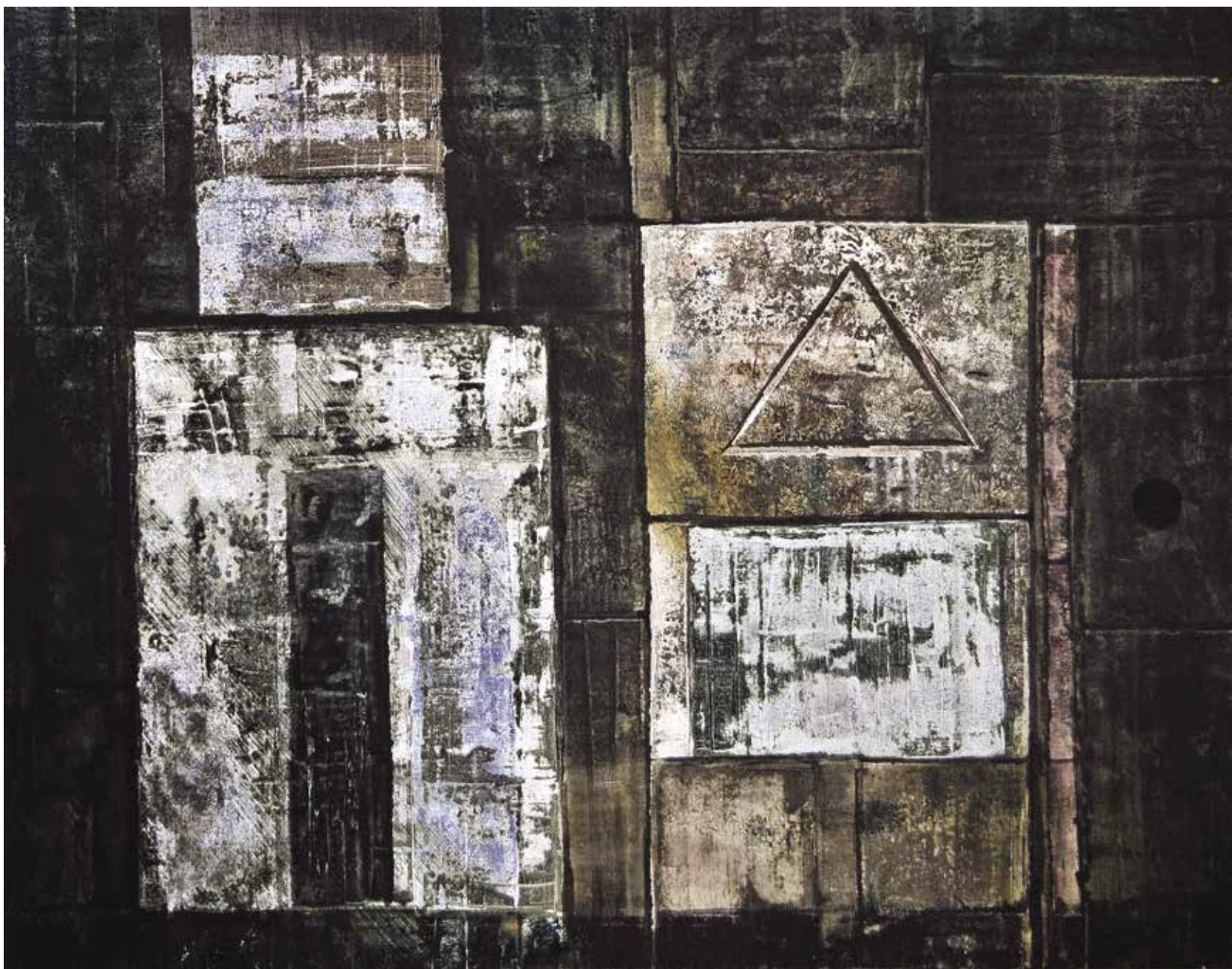
tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 65 x 51 cm, collezione privata/private collection



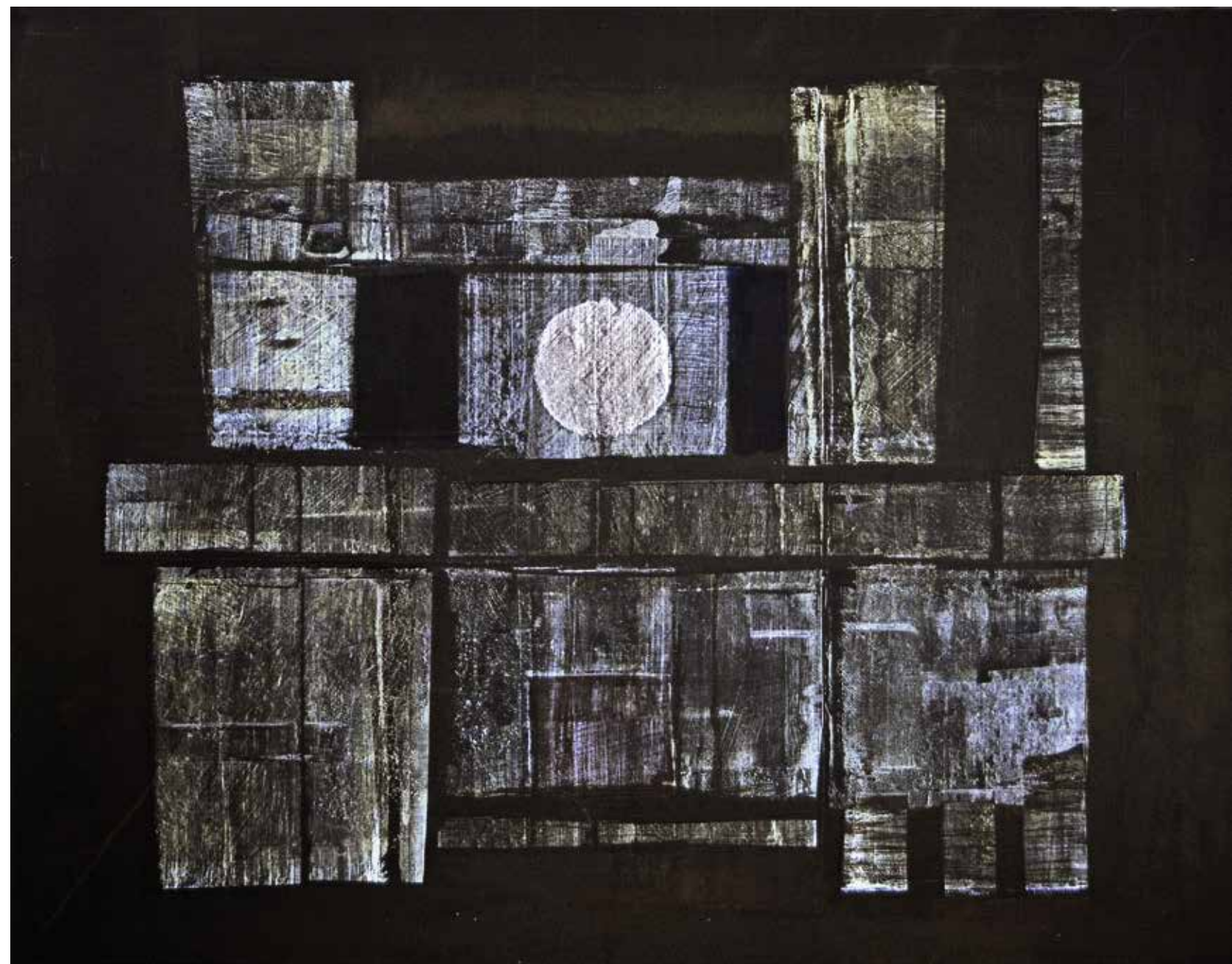
Il palazzo/The Palace (da/from Atlantide/ Atlantis) (da/from Matri Dei d.d.d.), 1974
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 80 x 130 cm, collezione privata/private collection



Simbolo di luna/Symbol of Moon (da/from Matri Dei d.d.d.), 1975
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 65 x 51 cm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. iur. M. Caroni/Dr. iur. M. Caroni collection



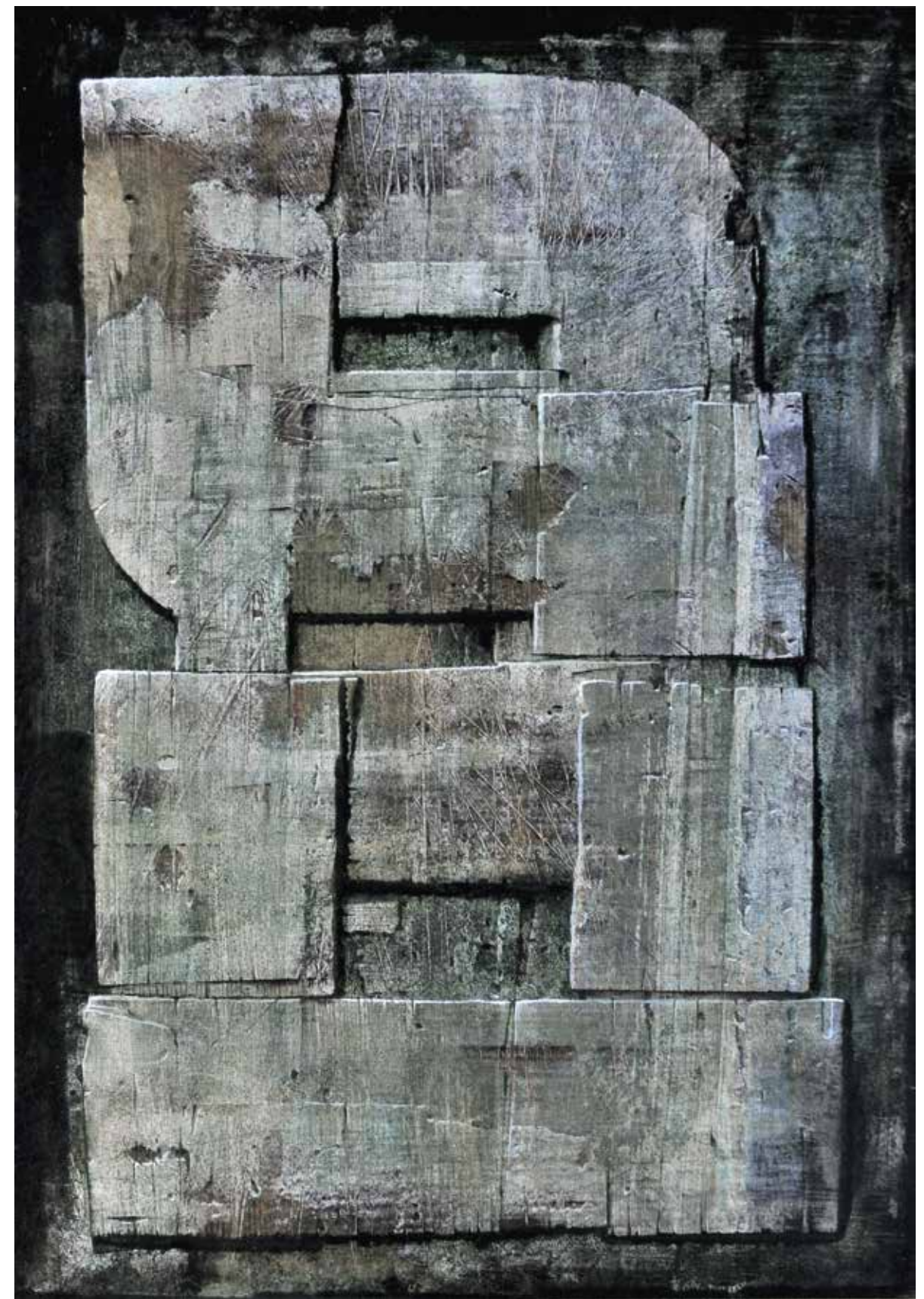
Matri Dei d.d.d., 1976
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 51 × 65 cm, collezione privata/private collection



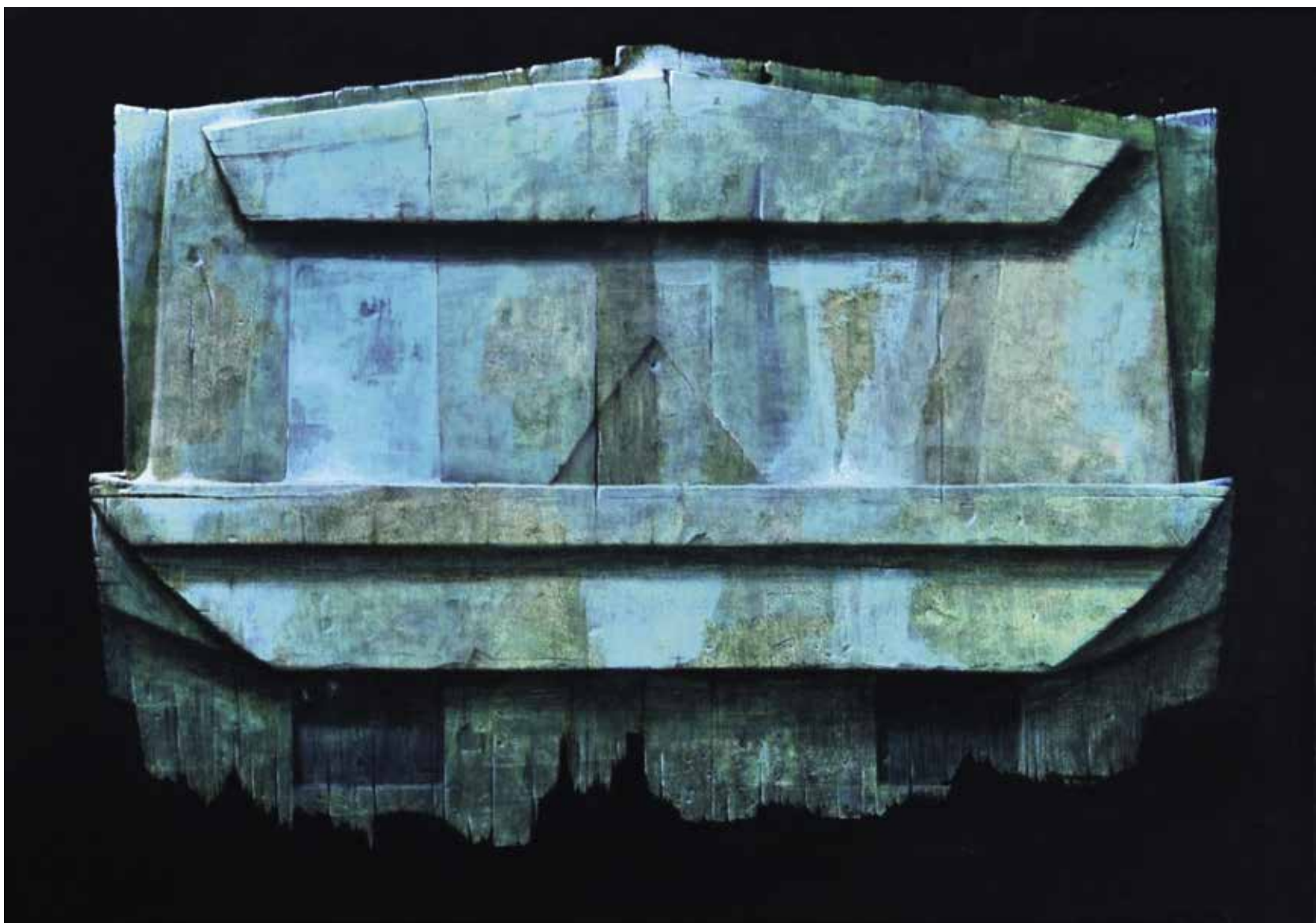
Matri Dei d.d.d., 1977
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 51 × 65 cm, collezione privata/private collection



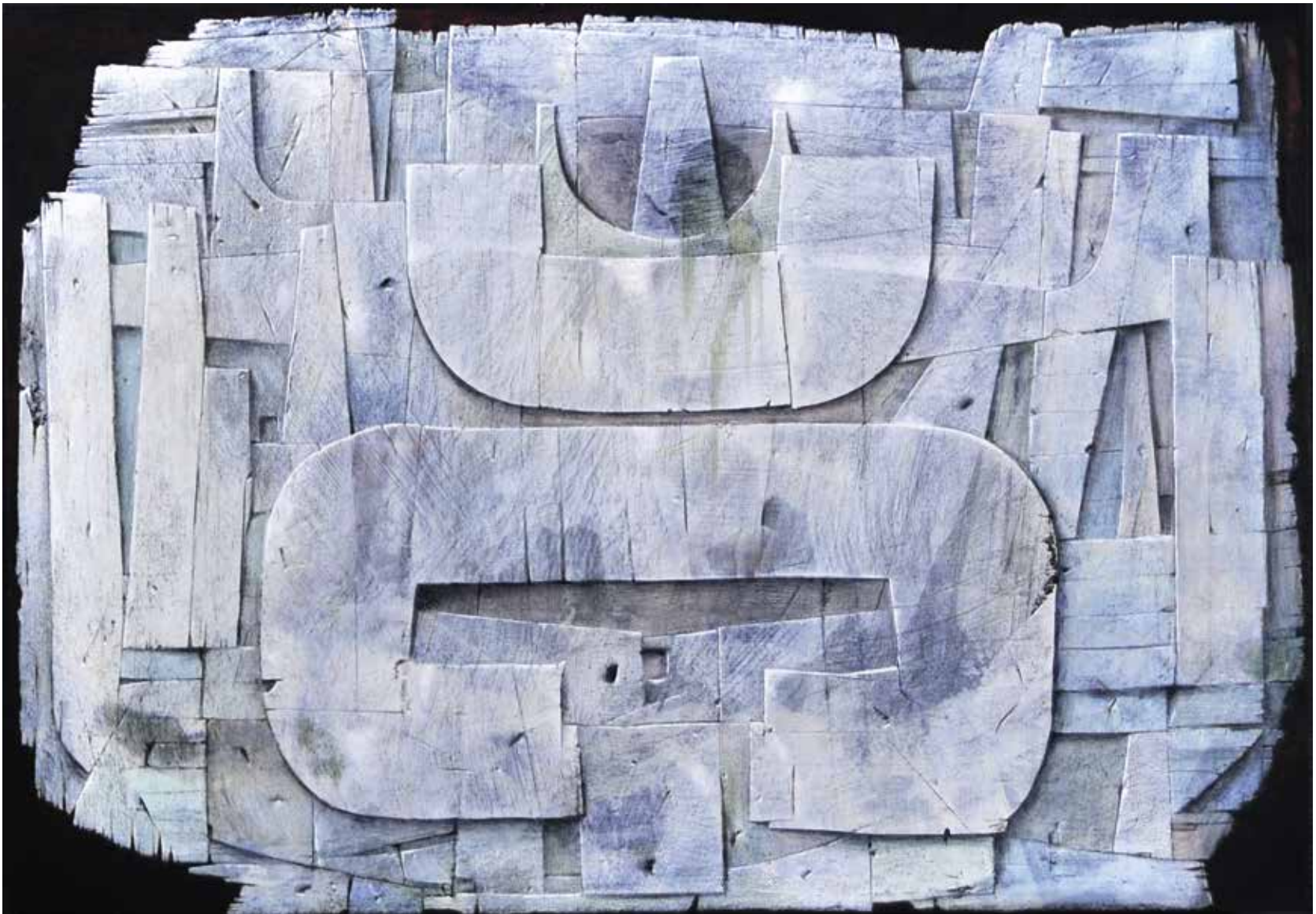
Matri Dei d.d.d., 1976
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 65 × 51 cm, collezione privata/private collection



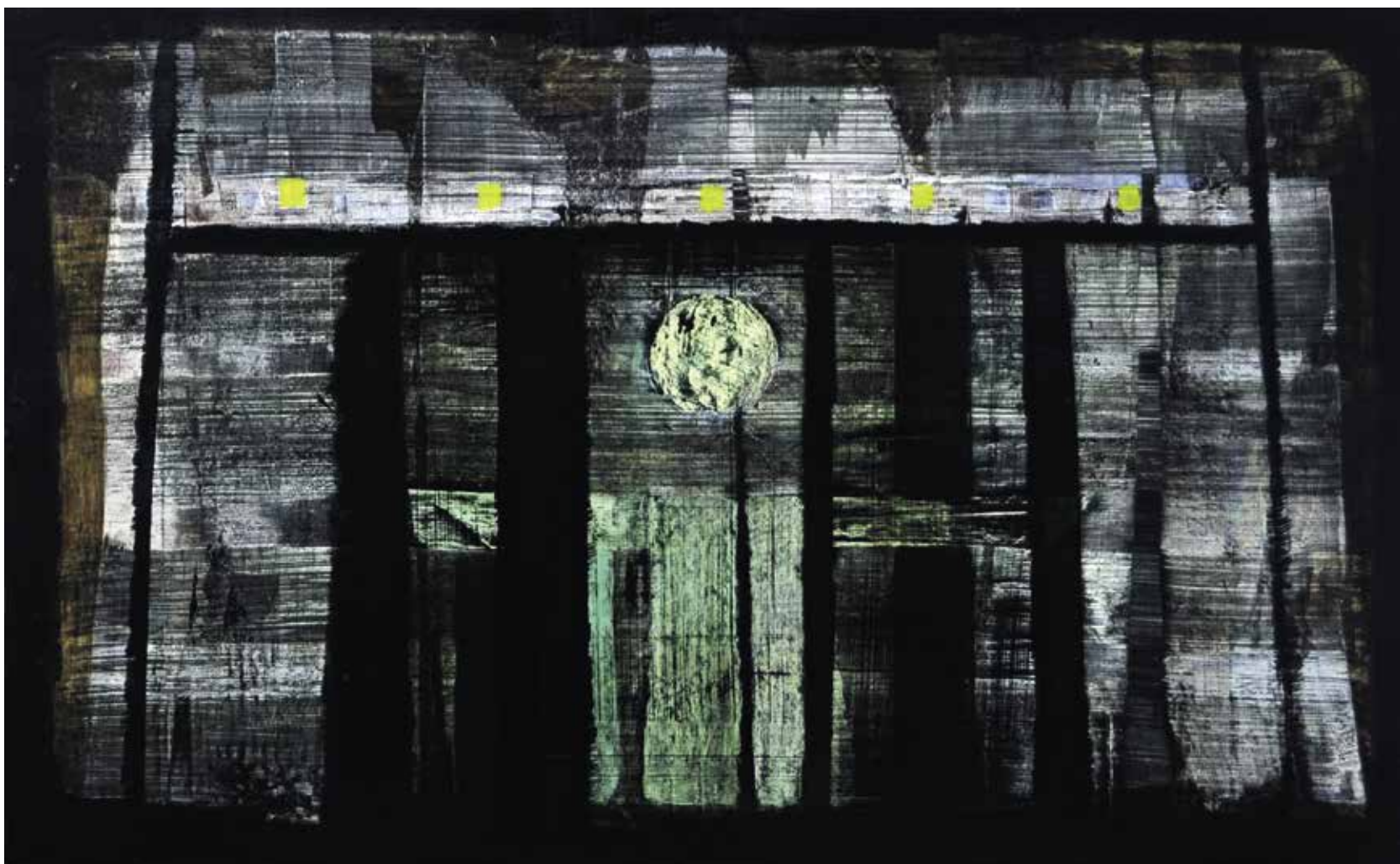
Matri Dei d.d.d., 1978
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 42 × 29,5 cm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Matri Dei d.d.d., 1979-1980
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 × 42 cm, collezione privata/private collection



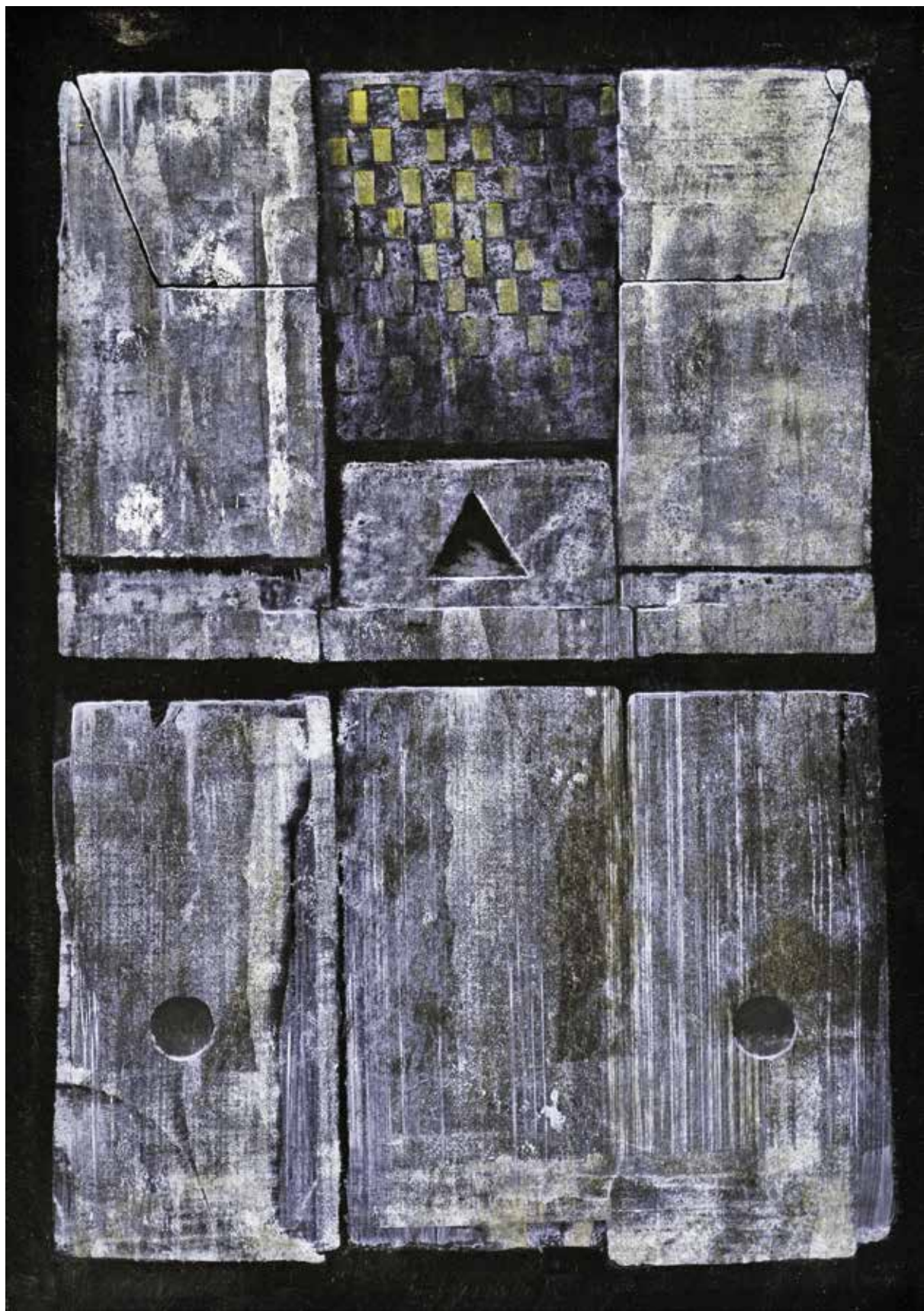
Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 × 42 cm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1980
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 34 × 54 cm, collezione privata/private collection



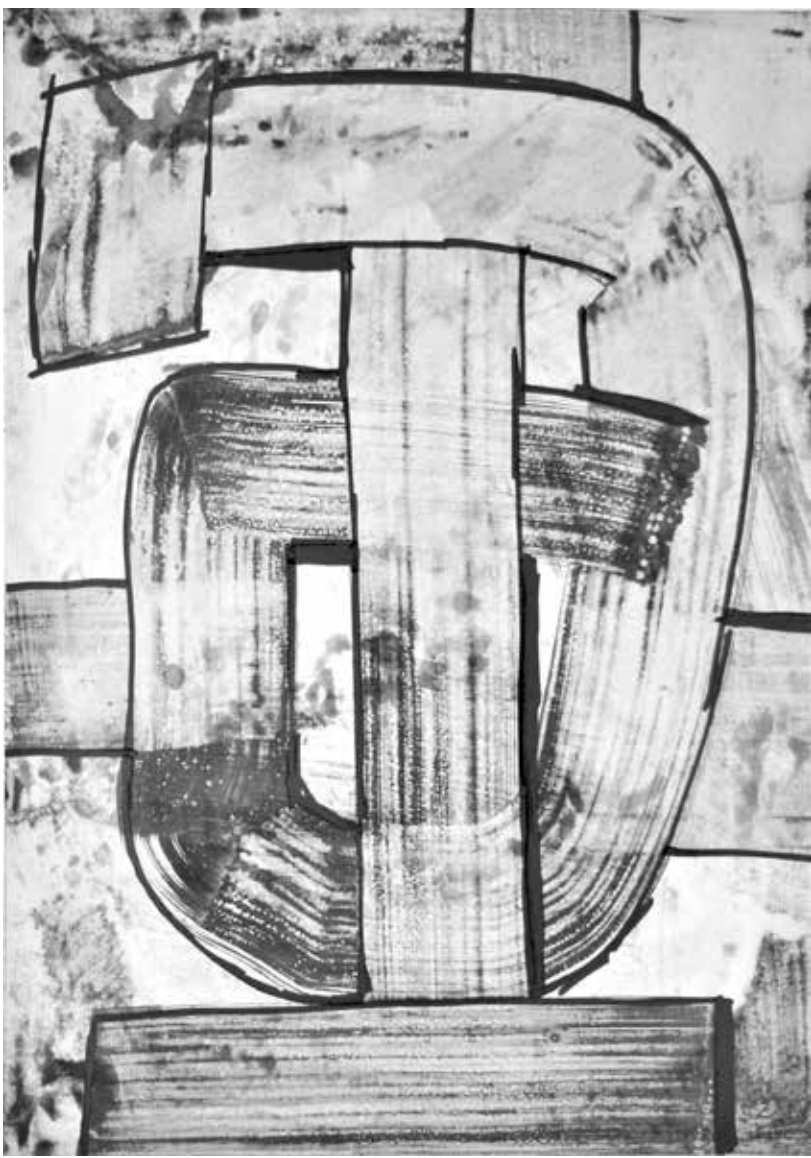
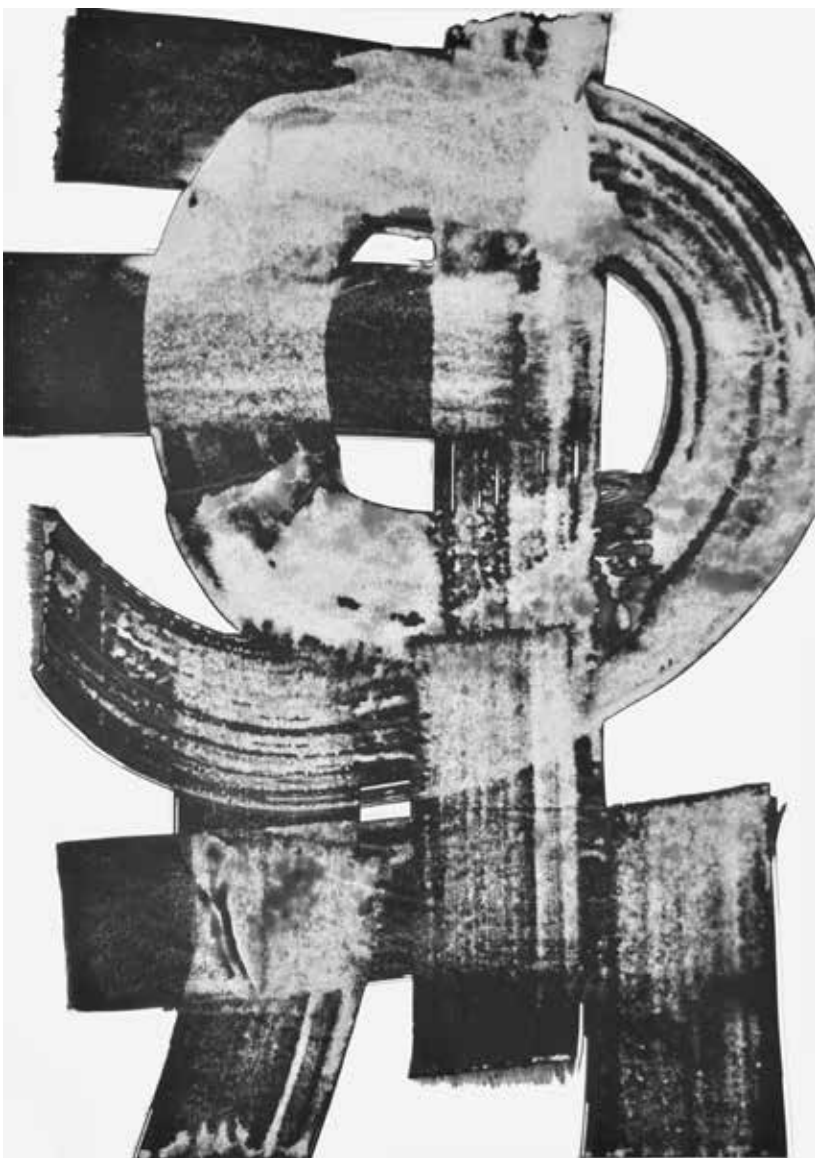
Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 65 × 51 cm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1977-1978
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 42 × 29,5 cm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 42 × 29,5 cm, collezione privata/private collection

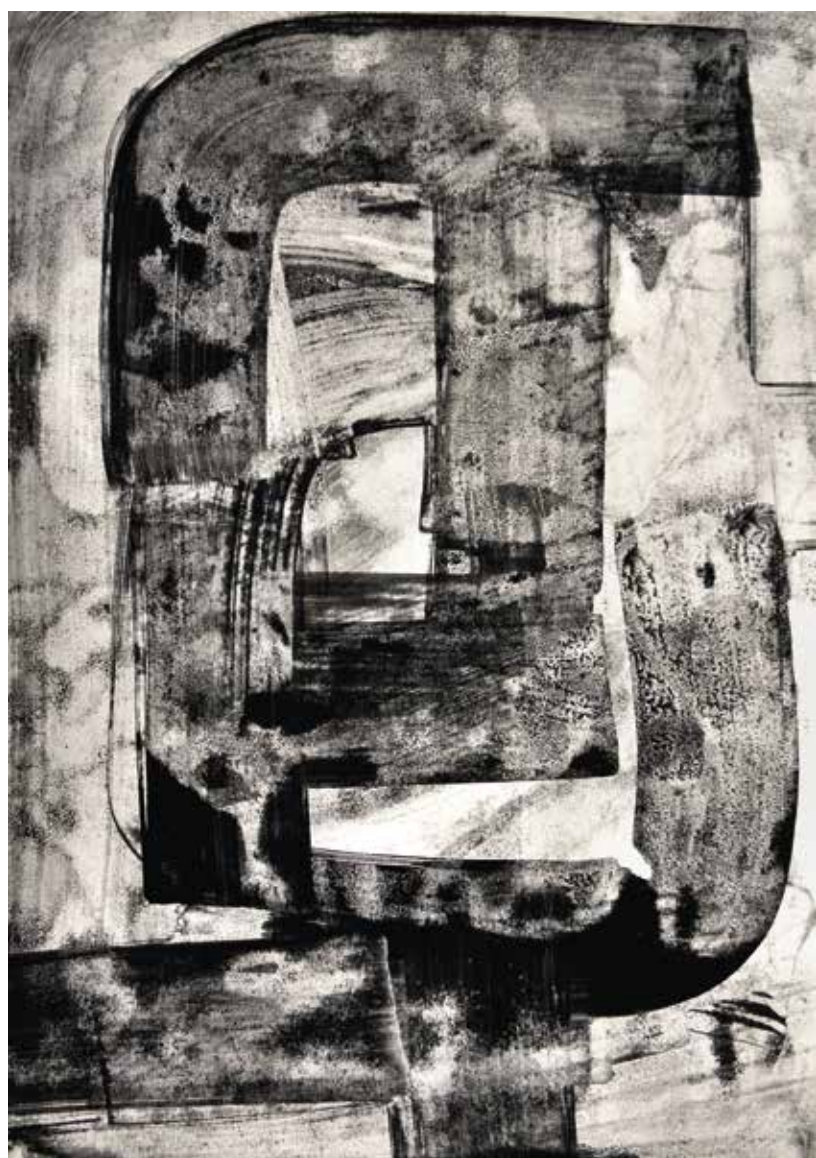


Matri Dei d.d.d., 1964

china su carta/India ink on paper, 600 × 420 mm, Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana

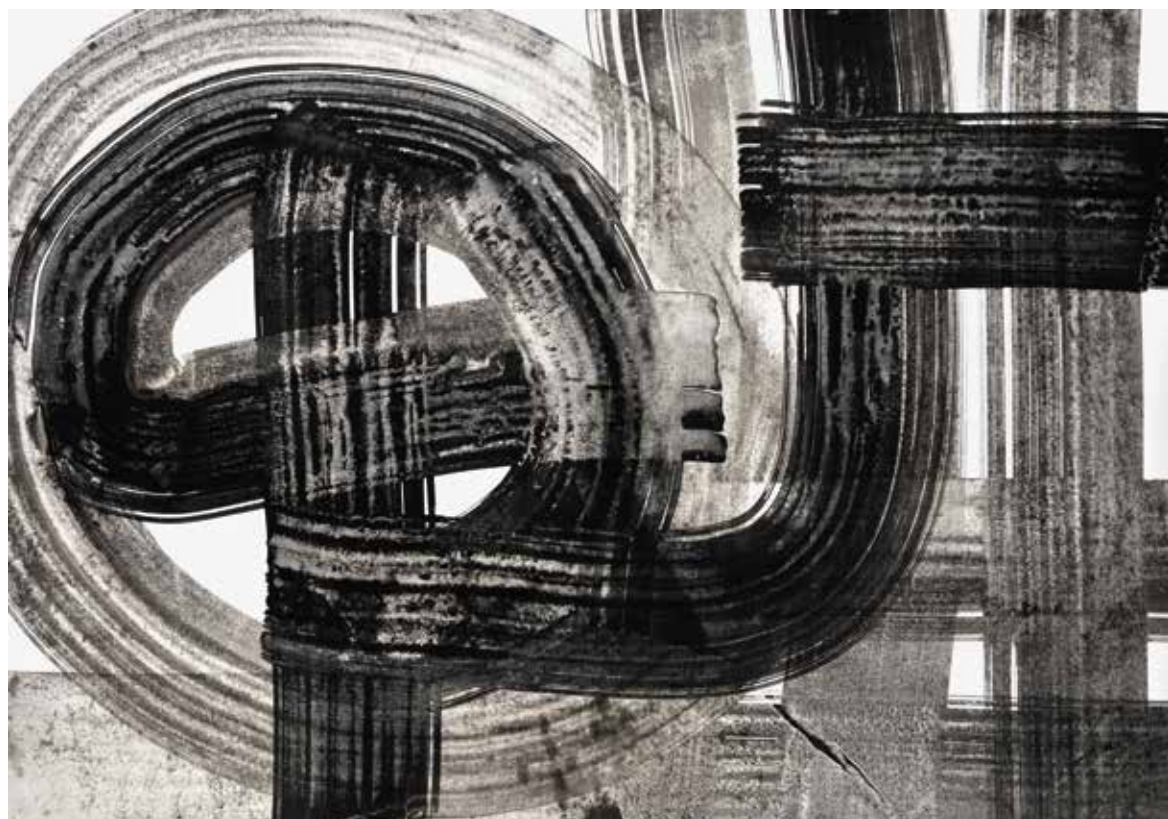
Matri Dei d.d.d., 1964

china su carta/India ink on paper, 600 × 420 mm, Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana



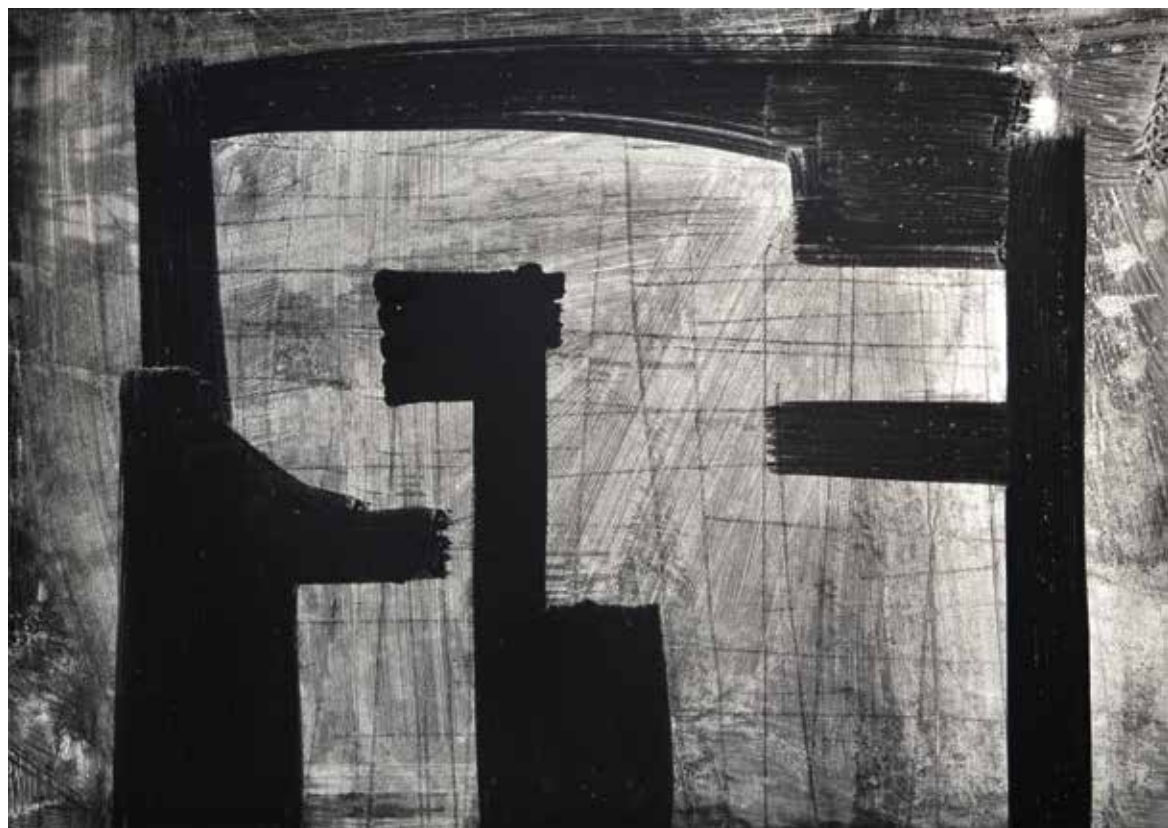
Matri Dei d.d.d., 1964

china su carta/India ink on paper, 600 × 420 mm, Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana



Matri Dei d.d.d., 1963

china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1965

china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. iur. M. Caroni/Dr. iur. M. Caroni collection



Senza titolo/Untitled, 1969-1970

tecnica mista su carta/mixed media on paper, 600 x 420 mm, collezione privata/private collection



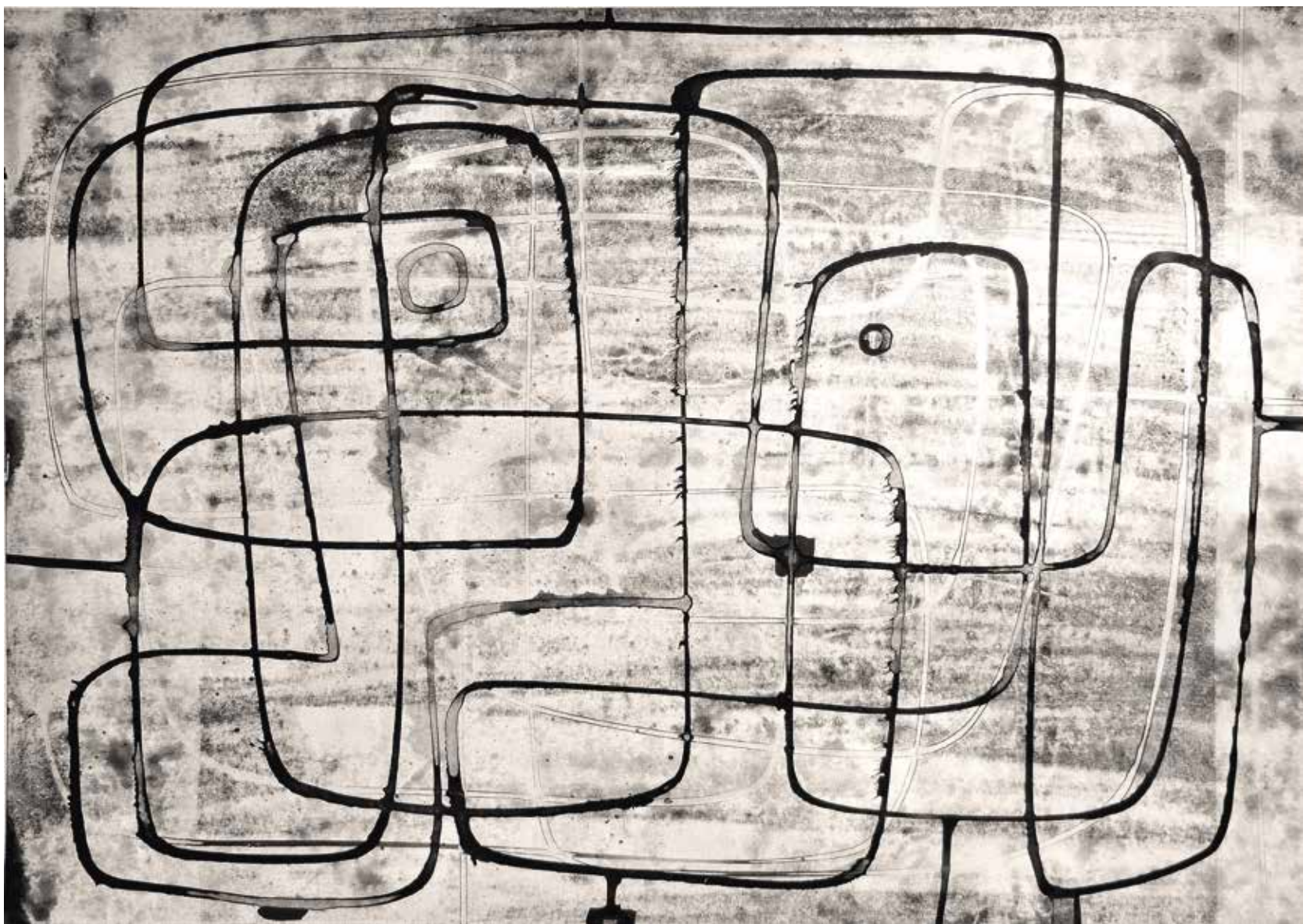
Matri Dei d.d.d., 1963
china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1963
china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, Ascona, Fondazione Monte Verità

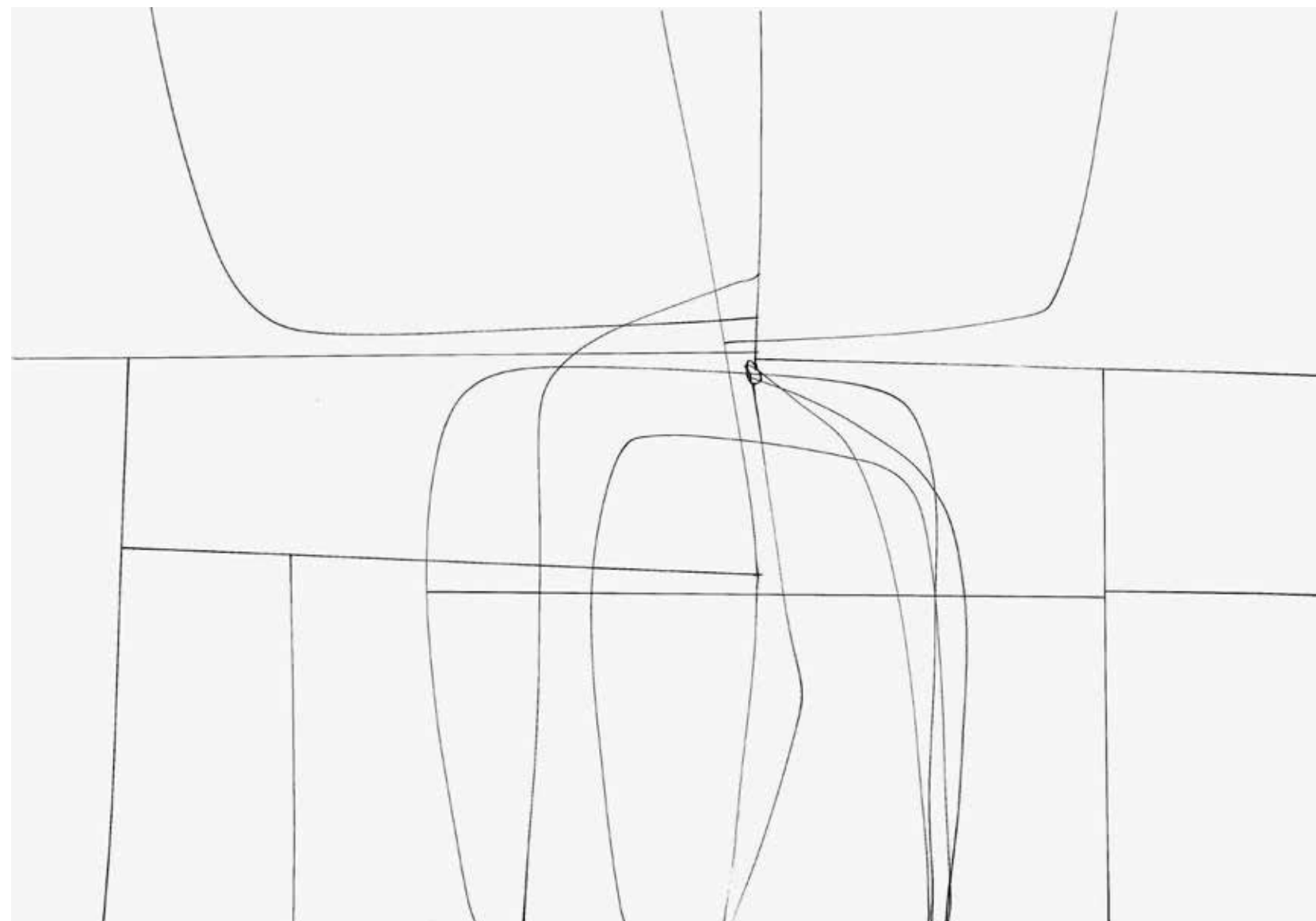


Matri Dei d.d.d., 1963
china su carta/India ink on paper, 420 × 600 mm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1964

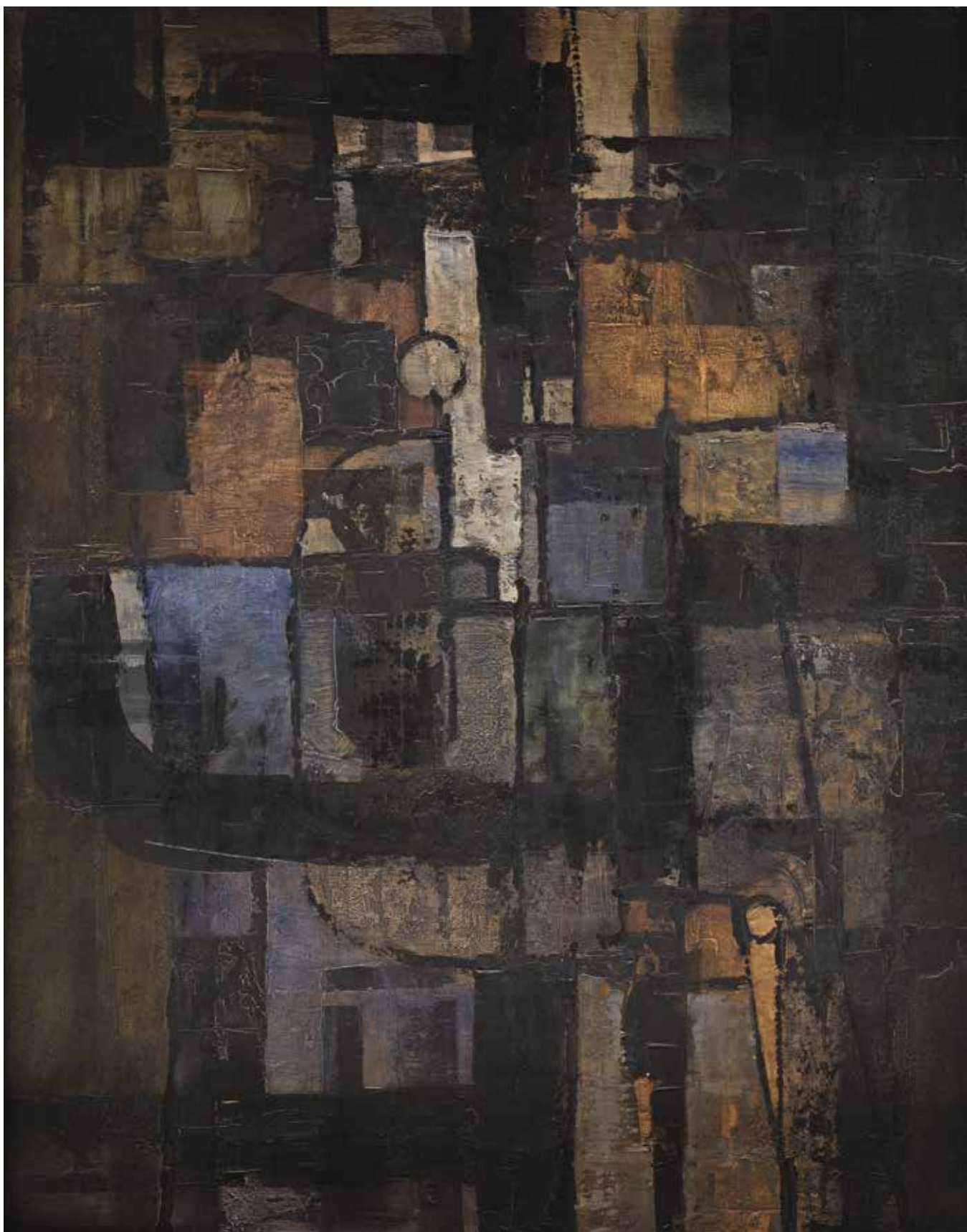
china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. med. Armin & Uta Junghardt-Reuter/Dr. med. Armin & Uta Junghardt-Reuter collection



Matri Dei d.d.d., 1963

china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, Ascona, Fondazione Eranos





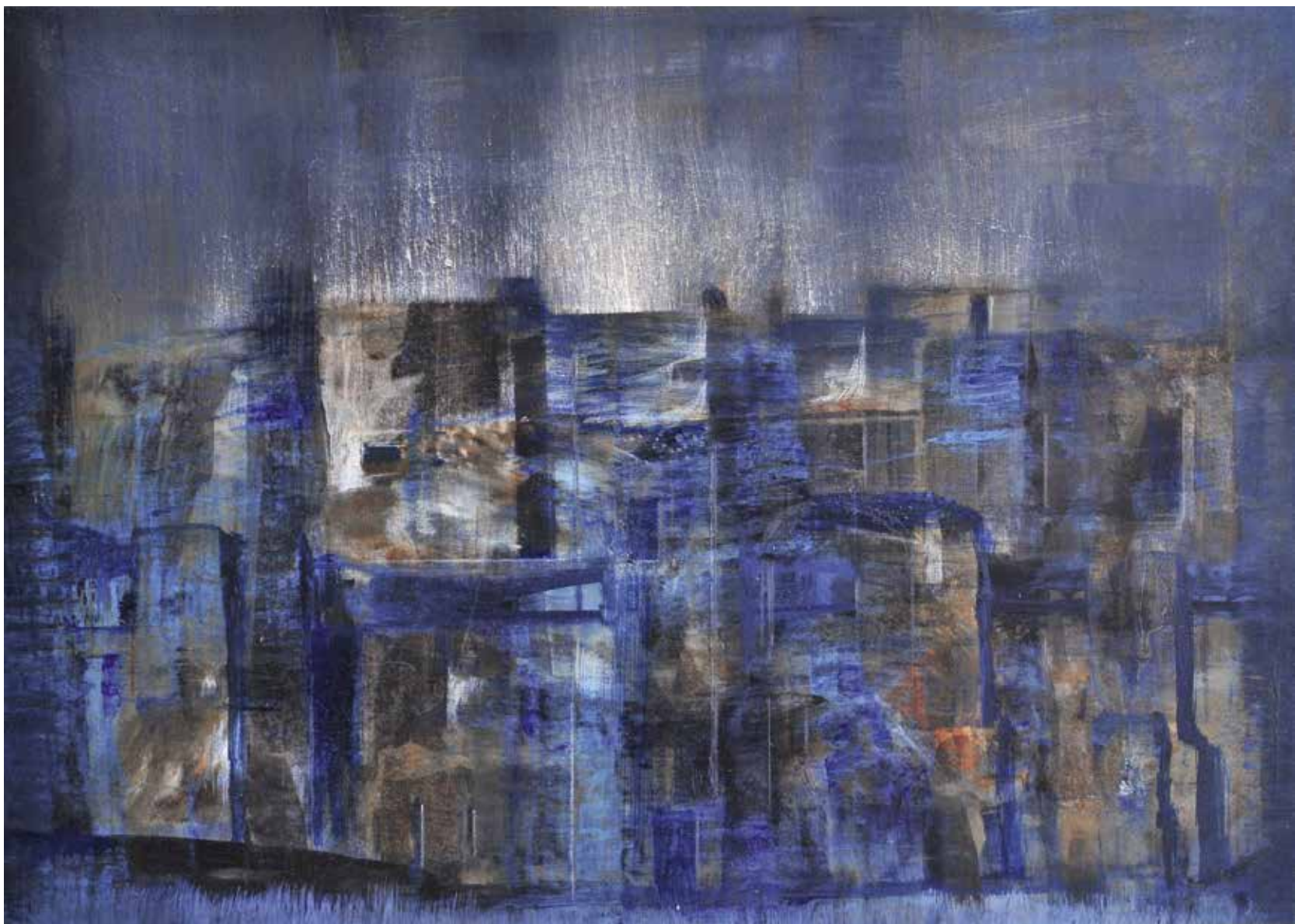
Trasformazione supramentale/Supramental Transformation, 1962-1963
olio su tela/oil on canvas, 62 x 50 cm, York, York Museums Trust – York Art Gallery. ©The Estate of the Artist/York Museums Trust



Dissolvendo le tenebre/Dissolving Darkness, s.d./n.d.
olio su tela/oil on canvas, 79 x 129,5 cm, ©Bristol Museum & Art Gallery, Bristol Culture



Il cancello della Porta di Giada/Grated Jadegate, 1962
olio su tela/oil on canvas, 33 × 33 cm, Lancaster Arts at Lancaster University - Peter Scott Gallery Collection



Matri Dei d.d.d., 1974

tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 21 × 30 cm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1974

tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 21 × 30 cm, collezione privata/private collection



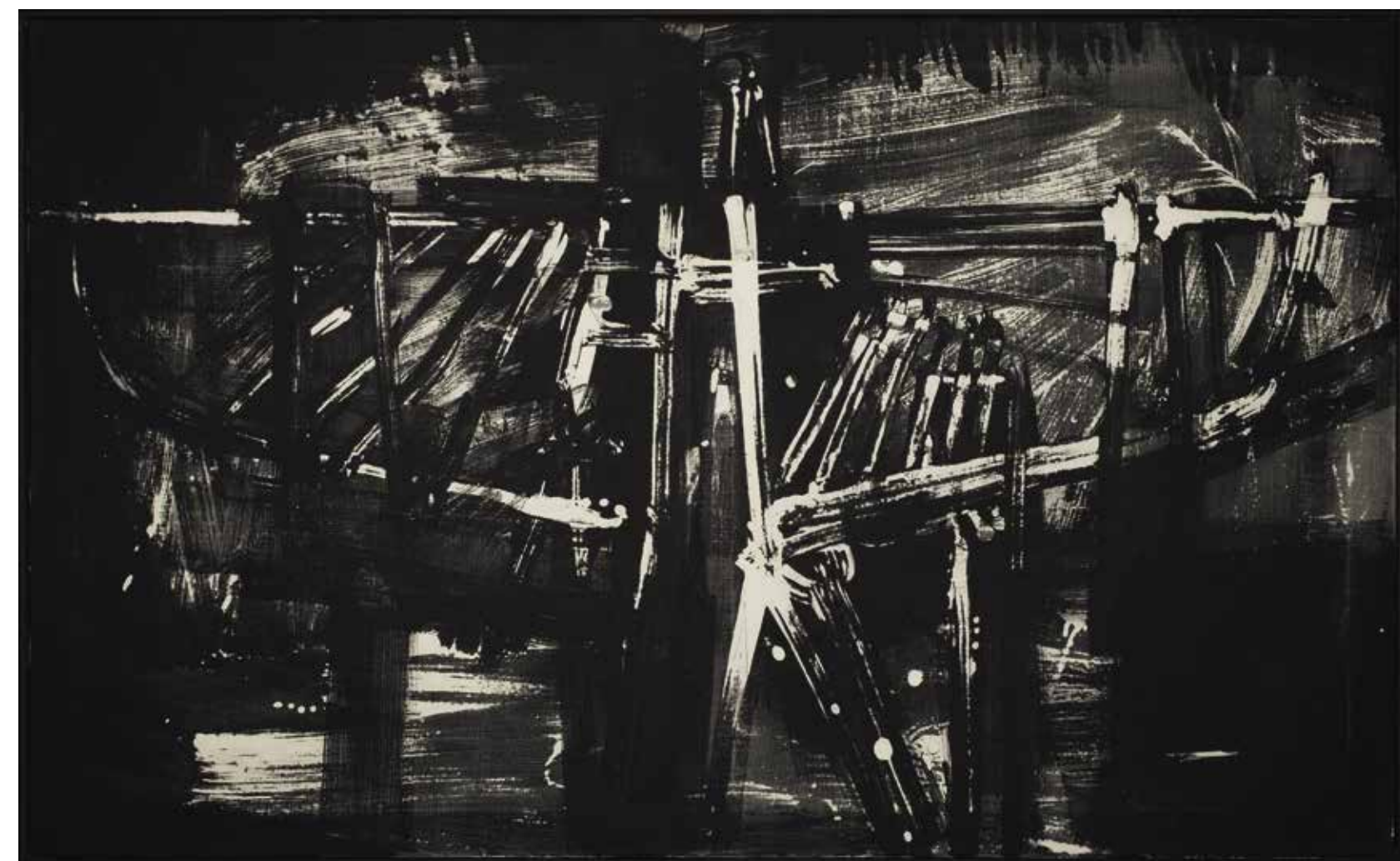
Matri Dei d.d.d., 1976
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 29,5 × 42 cm, collezione privata/private collection



Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 80 × 130 cm, collezione privata/private collection



L'angelo della guerra/The War Angel (da/from Matri Dei d.d.d.), 1966 ca.
 tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 80 × 130 cm, Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti,
 Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona



Senza titolo/Untitled, fine anni settanta/late Seventies
 tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 80 × 130 cm, Collezione del Comune di Ascona, Fondo Luigi Pericle Giovannetti,
 Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona



Senza titolo/Untitled, 1969-1970

tecnica mista su carta/mixed media on paper, 420 x 600 mm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

Senza titolo/Untitled, 1969-1970

tecnica mista su carta/mixed media on paper, 420 x 600 mm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Senza titolo/Untitled, 1963

china su carta/India ink on paper, 300 x 210 mm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. iur. M. Caroni/Dr. iur. M. Caroni collection

Senza titolo/Untitled, 1962-1963

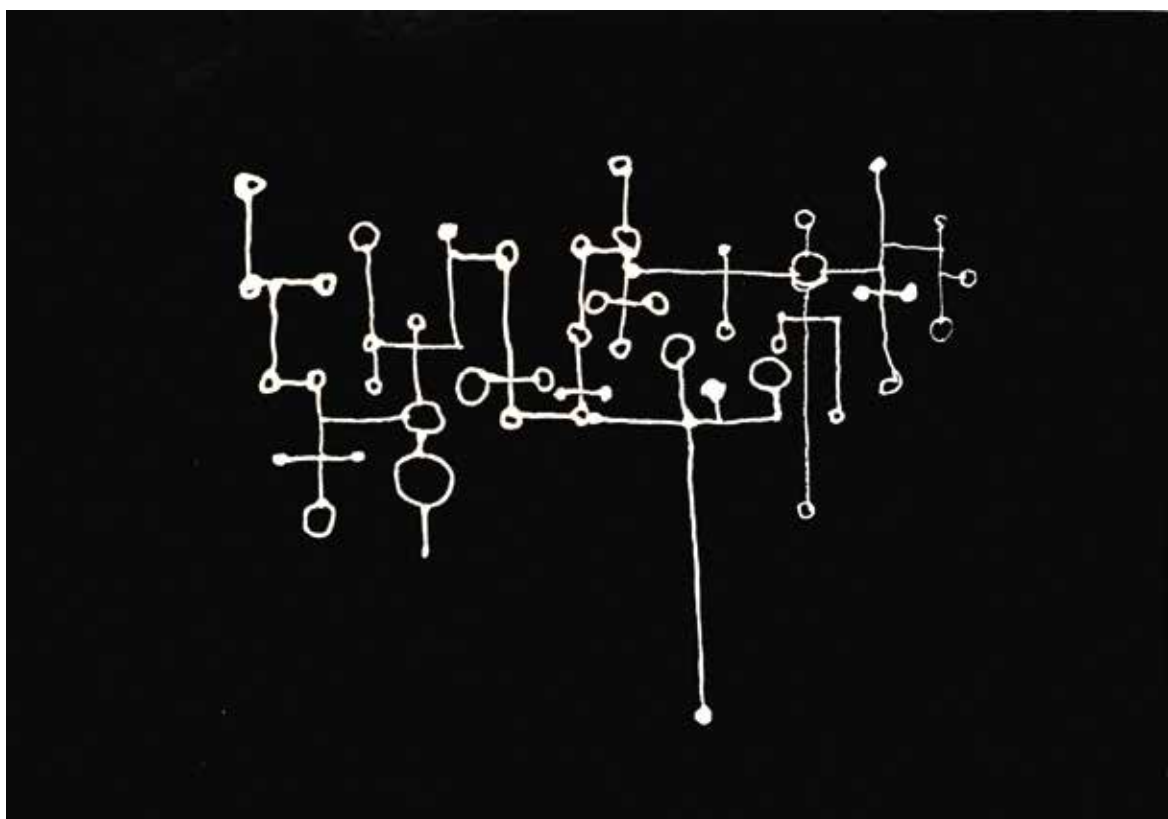
china su carta/India ink on paper, 300 x 210 mm, collezione privata/private collection



Matri Dei d.d.d., 1963
china su carta/India ink on paper, 420 × 600 mm, Zurigo/Zurich, collezione Sumito/Sumito collection



Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
china su carta/India ink on paper, 300 × 210 mm, collezione privata/private collection



Senza titolo/Untitled, s.d./n.d.
china su carta/India ink on paper, 210 x 300 mm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



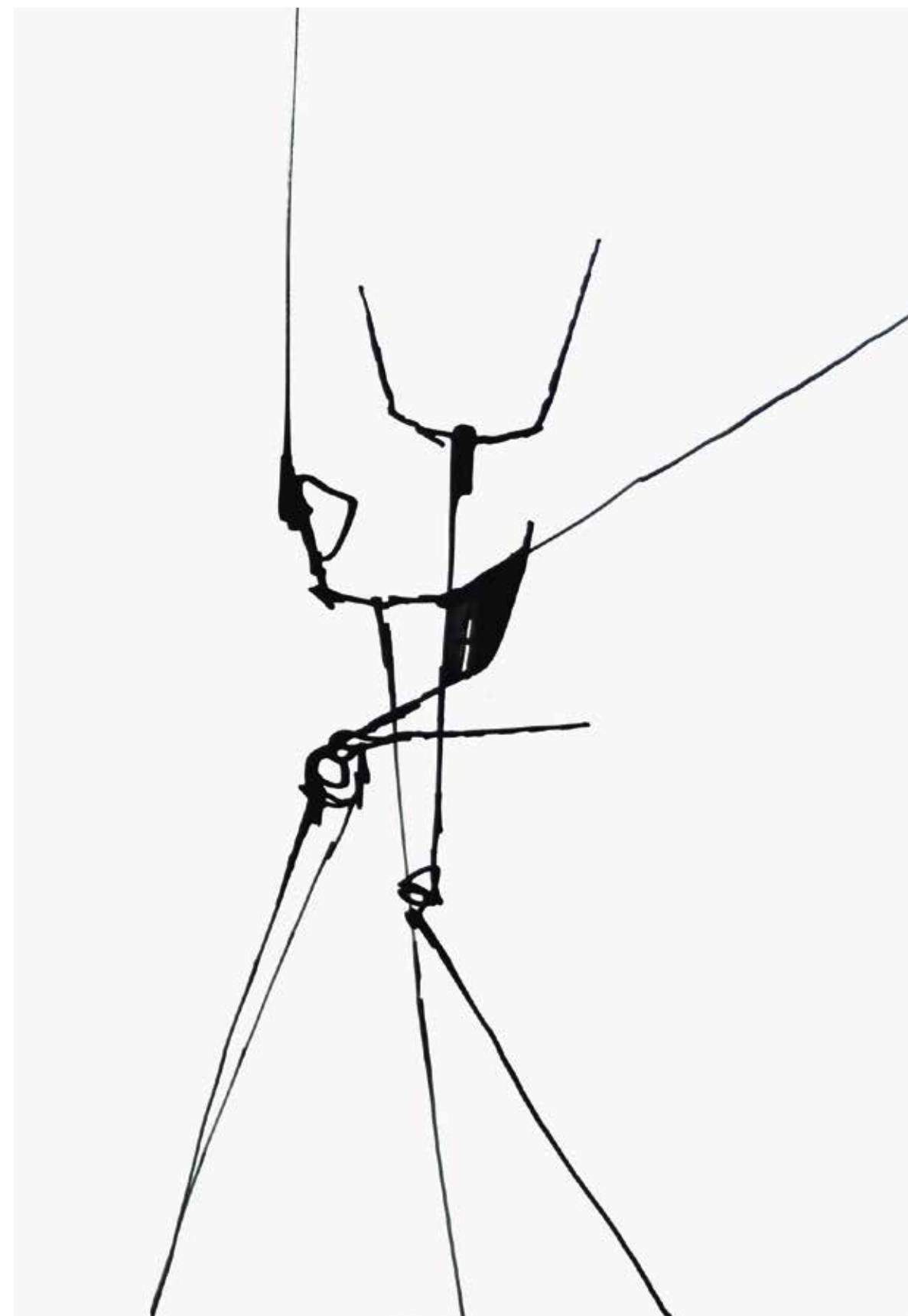
Matri Dei d.d.d., 1963
china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



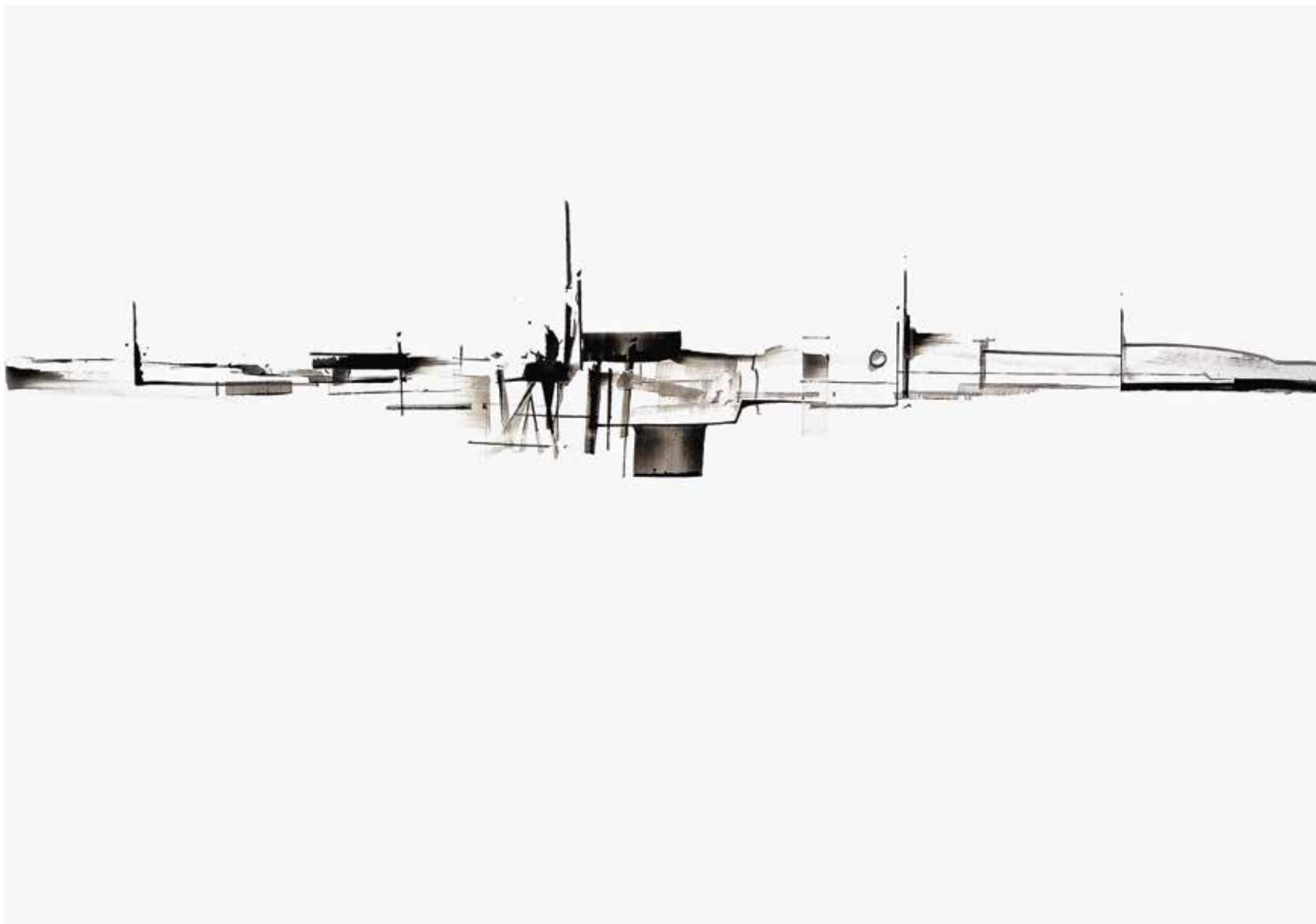
Matri Dei d.d.d., 1963
china su carta/India ink on paper, 420 x 600 mm, Ascona, Archivio Luigi Pericle



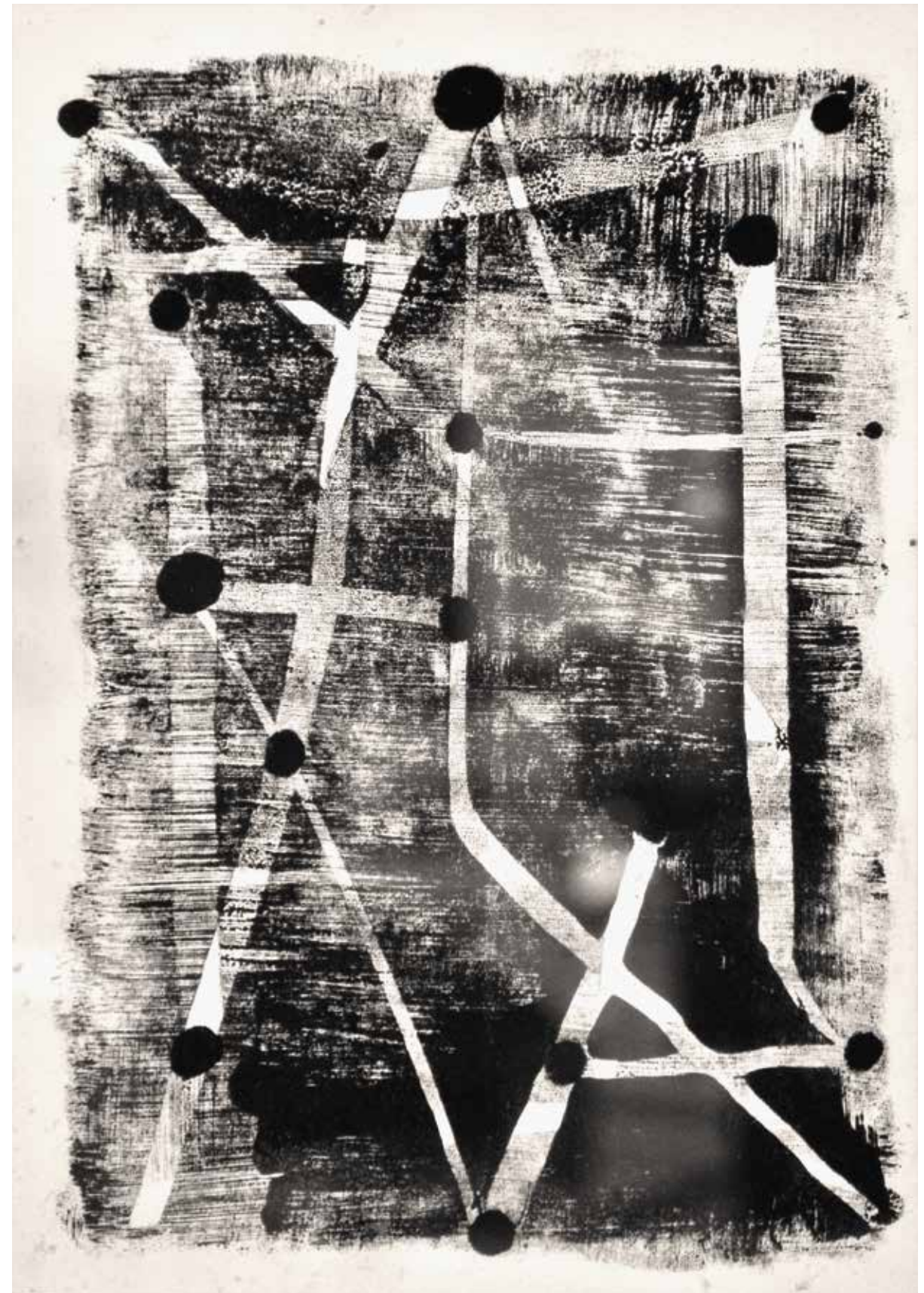
Senza titolo/Untitled, 1962
china su carta/India ink on paper, 300 x 210 mm, Zurigo/Zurich, collezione Sumito/Sumito collection



Senza titolo/Untitled, 1962
china su carta/India ink on paper, 300 x 210 mm, Zurigo/Zurich, collezione Sumito/Sumito collection



Matri Dei d.d.d., 1964
china su carta/India ink on paper, 420 × 600 mm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection



Senza titolo/Untitled, 1960
china su carta/India ink on paper, 300 × 210 mm, Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection

Luigi Pericle: materiali e tecnica pittorica

Valeria Malossa¹, Giovanni Cavallo²

Introduzione

Per inquadrare l’opera di Luigi Pericle su un orizzonte più vasto, è stata impostata una ricerca scientifica preliminare che consentisse un approfondimento della tecnica esecutiva dell’artista. Le opere sono state selezionate in funzione dell’anno di produzione, della tipologia di supporto, della variabilità dell’uso di alcune tipologie di pigmenti in modo da poter evidenziare un’eventuale evoluzione nella scelta dei materiali e della tecnica. L’impostazione metodologica della ricerca è stato un momento piuttosto delicato del lavoro scientifico, vista la notevole produzione artistica dell’autore, la necessità di operare una selezione che non fosse una semplificazione, bensì la scelta delle tecniche analitiche più adatte. È stato sviluppato un protocollo che prevedesse indagini non invasive preliminari seguite da indagini microinvasive su opere selezionate per rispondere a domande ben precise. L’indagine visiva preliminare ha permesso la documentazione delle caratteristiche ottiche e morfologiche della superficie e del corpo pittorico, dal mezzo di sostegno ausiliario dei supporti alla lavorazione delle superfici e, laddove possibile, l’identificazione degli strumenti utilizzati. Tale indagine è stata integrata da fotografia a luce

visibile e ultravioletta supportata da un microscopio portatile e da indagini chimiche elementari qualitative mediante l’uso di uno spettrometro a raggi X (HH-XRF). Solo dopo aver elaborato le informazioni preliminari sono stati prelevati microcampioni per analisi di laboratorio quali microscopia ottica ed elettronica con microanalisi chimica (PLM e SEM/EDX), integrate da microscopia Raman (μ-Raman) e spettroscopia nella regione dell’infrarosso (FTIR).

Materiali e tecnica esecutiva dell’opera pittorica di Luigi Pericle

Nel complesso Luigi Pericle ha dipinto su tela, su pannelli in fibra di legno e su carta. L’impiego della tela quale supporto pittorico si osserva dall’inizio degli anni sessanta, fatta eccezione per un’opera datata 1955, e si estende fino al 1966, anno in cui l’artista comincia a dipingere su pannelli in fibra di legno.

Opere su tela

Luigi Pericle ha di consueto dipinto su tele composte da fibre di lino. L’armatura dei supporti tessili è semplice con rapporto 1:1 di fili di trama e di ordito. La trama del supporto è fitta e regolare, 17 fili di trama e 23 di ordito (fig. 1), requisito di una produzione industriale. L’artista ha ricavato i supporti tessili dal



Fig. 1 Macrofotografia del supporto tessile dal quale si osserva una trama fitta e regolare, caratteristiche di una produzione industriale/Macro photography of the canvas support; the weave is thick and regular, typical of an industrial production. *Senza titolo/Untitled*, 1960, tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 44 x 35 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPT 2

medesimo rotolo di tela vergine: tutti i supporti tessili visualizzati presentano la medesima tipologia di lavorazione del filo e del tessuto; è stata inoltre osservata la presenza della cimosa di colore rosso (fig. 2) lungo tutto il bordo superiore e inferiore delle opere su tela di grande formato, 80x130 cm, così come è presente anche solo parzialmente sulle opere di formato più ridotto. Dopo aver ritagliato i formati delle tele,

Luigi Pericle: Materials and Painting Technique

Valeria Malossa¹, Giovanni Cavallo²

Background

To fully contextualize and widen the perspective on Luigi Pericle’s work, a preliminary research has been undertaken to allow an in-depth examination of the artist’s execution technique. Selection of the artist’s works was based on year, support type and variation in the use of some pigment types to highlight a possible evolution in the choice of materials or painting technique. This methodological setup for the research represented a key point in the scientific work, given the high number of works produced by the artist, the need to carry out a selection that would not result into a mere simplification of said production, and the need to choose the most suited analytical techniques. A protocol was developed to include preliminary non-invasive surveys, followed by minimally invasive analyses on selected works to answer precise analytical questions. The preliminary visual survey allowed to document the optical and morphological features of both the pictorial surface and paintwork, from the auxiliary support to the surface preprocessing, and, when possible, to identify the tools employed. This diagnostic investigation was then integrated by visible-light and ultraviolet light

photography, further supported by a portable microscope survey and qualitative elemental chemical analyses conducted with an X-ray spectrometer (HH-XRF). Only after processing preliminary data, microsamples were taken and subjected to laboratory tests, such as optical and electronic microscopy with microscopic chemical assay (PLM and SEM/EDX), integrated by Raman scatter microscopy (μ-Raman) and Fourier infrared spectroscopy (FTIR).

Materials and execution technique in Luigi Pericle’s painting works

Overall, Luigi Pericle painted on canvas, on masonite and on paper. Use of canvas as painting surface is observed from the beginning of the Sixties (with the exception of one work dated 1955) until 1966, when the artist began painting on masonite panels.

Works on canvas

Luigi Pericle usually painted on linen fiber canvas. The textile support weave is simple, with a 1:1 ratio between warp and weft. The support weave is thick and regular, 17 threads of weft for 23 threads of warp (fig. 1), which is indicative of an industrial production process. The artist cut the textile supports from the same bolt of cloth; all investigated



Fig. 2 Cimosa rossa presente sui supporti tessili di grande e di piccolo formato/Red selvedge visible on large and small format canvases. *Mahākālī*, da/from *Matri Dei d.d.d.*, 1965, tecnica mista su tela/mixed media on canvas, 129,5 x 80 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPT 45

textile supports show the same weave. Furthermore, a red selvedge was detected (fig. 2) along the entire upper and lower rim of the large format (80x130 cm) works, and the same is present, albeit of course only partially, on the smaller works. After cutting the canvas to size, the artist affixed the support to an industrial stretcher frame using canvas tacks driven rather regularly, every 4 to 4.5 cm. Then, he primed the surface with a white prepping layer. All investigated works show the conjoined presence of zinc (Zn), titanium (Ti) and/or

¹ Conservatrice-restauratrice, Locarno
² Istituto Materiali e Costruzioni, Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana, Canobbio

¹ Conservator-restorer, Locarno.
² Institute for Materials and Constructions, University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland (SUPSI), Canobbio.

l'artista fissa il supporto tessile su un telaio ad espansione angolare di fabbricazione industriale mediante sellerine che dispone a distanza abbastanza regolare, tra i 4 e i 4,5 cm. Successivamente, ammannisce la superficie con uno strato di preparazione bianco.

Tutte le opere su tela analizzate evidenziano la presenza congiunta di Zn (zinco), Ti (titanio) e/o Ba (bario),³ Ca (calcio). Questo dato indica che il pigmento utilizzato per la preparazione delle tele, talora lasciato a vista (come nell'opera LPT15*), ha una matrice comune. Dall'analisi dei campioni dell'opera LPT15 è risultato che il pigmento di colore bianco è un bianco di Ti composto costituito da anatasio (polimorfo di TiO_2), litopone (co-precipitato di solfuro di Zn e solfato di Bario $\text{ZnS}+\text{BaSO}_4$) e calcite, quest'ultima usata come filler.

Altro elemento comune è la costante presenza dell'elemento chimico Fe (ferro) sia in corrispondenza di stesure di colore rosso, arancio, marrone, che suggerisce l'impiego di Fe-ossidi sia in corrispondenza delle stesure di colore nero. Le analisi eseguite (campione LPT-15A) evidenziano la presenza di magnetite (Fe_3O_4).

I pigmenti di colore blu analizzati evidenziano la presenza di cobalto (Co; opere LPT1, 15), suggerendo l'impiego del blu di cobalto, meglio noto come blu di Thénard (alluminato di Co). Talora è stata riscontrata, anche se con conteggi molto bassi, la presenza di Cu (rame) a indicare pigmenti di colore verde a base di questo elemento chimico, così come a volte è stata evidenziata la presenza di Cr (cromo) a indicare il corrispondente ossido di colore verde (opera LPT1 e 2). La presenza di Mn (manganese) in corrispondenza di campitura di colore viola (opera LPT2) suggerirebbe l'impiego del fosfato manganoso-ammoniacale o del fosfato di Mn. Il campione

LPT-2C prelevato in corrispondenza di questo colore ha evidenziato l'impiego di ftalocianina (probabilmente in associazione a un altro pigmento).

L'artista applica il colore denso modellandolo con un pennello dal profilo piatto e/o con spatole attraverso le quali struttura le superfici. In un secondo momento applica sottili stesure di colore "magro", molto diluito, attraverso le quali si riconosce lo strato applicato in precedenza. In una terza fase di lavoro rimuove il colore, ancora parzialmente fresco, sfregando la superficie con spugne o stracci, sfumando i colori e rendendo le superfici sottili e piatte.

Opere su pannelli in fibra di legno

Tutti i pannelli in fibra di legno impiegati da Luigi Pericle sono costituiti da un lato da una superficie liscia e dall'altro da una ruvida, conseguenza della pressatura del setaccio impiegato durante la fabbricazione di tipo industriale secondo il metodo a umido.⁴ Diversamente dai supporti tessili, l'artista ha quasi sempre dipinto direttamente sul pannello in fibra di legno (fig. 3), fatta eccezione per le opere *Matri Dei d.d.d.*, (LPM 61 - fig. 4) e *Matri Dei d.d.d.* (LPM 69); è infatti visibile lo strato di colore bianco steso prima del colore attraverso una lacuna lungo il bordo sinistro.

A differenza di quanto visto per le opere su tela, le misure eseguite su quasi tutte le opere su masonite evidenziano l'impiego di bianco di Titanio (Ti), a eccezione delle opere LPM 61, 68, 69, in cui è presente anche Zn in associazione a Ti e/o Ba e Ca. Le analisi microinvasive eseguite sul pigmento di colore bianco dei campioni LPM-74B, LPM-74C trovano corrispondenza con le analisi non invasive essendo stato impiegato bianco di titanio (puro) nella varietà anatasio. Gli strati di colore bianco del campione LPM188 sono stati realizzati



Fig. 3 Macrofotografia dalla quale si osserva la stesura del colore direttamente sul supporto ligneo/Macro photography showing the pigment directly applied on the wood fiber support. *Zeichen im Walde*, da/from *Matri Dei d.d.d.*, 1967, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 51 x 65 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPM 74

sempre con bianco di titanio ma nella varietà rutilo (polimorfo di TiO_2). Anche per le opere su masonite è pressoché costante la presenza dell'elemento chimico Fe (ferro). Le analisi eseguite (campione LPM-74B, LPM-188) evidenziano la presenza di magnetite (Fe_3O_4). La presenza di cadmio (Cd), anche in associazione a selenio (Se) suggerisce l'impiego del giallo di Cadmio (solfuro di Cd) e del rosso solfoseleniuro di cadmio (opere LPM79, 179, 255). Non si esclude che possano essere stati anche utilizzati Fe-ossidi di colore giallo, arancio, rosso e marrone dal momento che l'elemento Fe è spesso associato a queste campiture, talora in associazione a manganese (Mn). Per i verdi si segnala l'impiego di ftalocianine (campioni LPM-74C, LPM-188); per i blu di oltremare artificiale (campione LPM-69A). L'analisi del legante eseguita sull'opera *Zeichen im Walde Matri Dei d.d.d.* (LPM 74) ha evidenziato l'impiego dell'acrilico.

barium (Ba),³ calcium (Ca). This information indicates that the prepping layer used in canvas priming, sometimes left visible (e.g. in the work LPT15), has a common matrix. From sample analysis of LPT15, this white pigment turned out to be a titanium dioxide composite white, composed of anatase (a TiO_2 polymorph), lithopone (zinc sulfide coprecipitate with barium sulphate, $\text{ZnS}+\text{BaSO}_4$) and calcite, the latter used as a filler.

Another common element is the constant presence of the chemical element iron (Fe) both associated with red, orange and brown layers, thus suggesting the use of iron oxide compounds, and with black layers. Raman analyses (on sample LPT-15A) show the presence of magnetite (Fe_3O_4). The blue pigments analyzed all show presence of cobalt (Co; works LPT1, 15), suggesting the use of cobalt blue, better known as Thénard blue (cobalt aluminate CoAl_2O_4). Occasionally, albeit in small quantities, the presence of copper (Cu) has been detected, which is indicative of green pigments based on this element, as well as chromium (Cr), indicating the use of Cr(III) oxide green pigments (works LPT1 and 2). The presence of manganese (Mn) in purple areas (work LPT2) would suggest the use of ammonium manganese pyrophosphate ($(\text{NH}_4)_2\text{Mn}_2(\text{P}_2\text{O}_7)_2$) or manganese-III phosphate MnPO_4 . The sample LPT-2C taken in correspondence of this shade has shown the presence of phthalocyanine (probably associated with some other pigment).

The artist first laid a thick color layer, shaping it with a flat-profile paintbrush and/or spatula to structure the surfaces. Then he applied light strokes of "thin" color, very diluted, through which the underlying color can be appreciated. In a later phase, he removed the color, still not completely

cured, by brushing the surface with sponges or rags, toning down the colors and flattening the surfaces.

Works on masonite

All wood fiber panels used by Luigi Pericle are smooth on one side and rough on the other; a consequence of the pressure from the draining sieve used during the industrial manufacture according to the "wet process".⁴

Unlike the canvas works, the artist almost invariably painted directly on the wood fiber panel (fig. 3), with the exception of the two works *Matri Dei d.d.d.* (LPM 61 - fig. 4) and *Matri Dei d.d.d.* (LPM 69), where the white plastering is visible through a lacuna on the left side.

Unlike the canvas works, analyses performed on almost all masonite works show the use of titanium white (Ti), with the exceptions of works LPM 61, 68, 69, where Zn is also present and associated with Ti and/or Ba and Ca.

The minimally invasive analyses performed on the white pigment from samples LPM-74B and LPM-74C confirm the findings of the non-invasive analyses, detecting pure titanium white of the anatase variety. The white color layers from the LPM188 sample are also titanium white, but the crystals are in the more common form of rutile (a denser and more stable polymorph of TiO_2).

The masonite works also show almost uniformly the presence of iron (Fe). The analyses performed (sample LPM-74B, LPM-188) reveal the presence of the iron oxide magnetite (Fe_3O_4).

The presence of cadmium (Cd), also associated to selenium (Se), suggests the use of cadmium yellow (cadmium sulfide) and cadmium sulfoselenide red (works LPM79, 179, 255). The use of iron oxides



Fig. 4 Macrofotografia di una lacuna dalla quale si osserva lo strato di preparazione di colore bianco al di sotto della pellicola pittorica/Macro photography of a lacuna showing the white preparation layer beneath the paint. *Matri Dei d.d.d.*, 1966, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 42 x 30 cm, Svizzera/Switzerland, collezione Dr. iur. M. Caroni/Dr. iur. M. Caroni collection, inv. n. LPM 61

for yellow, orange, red and brown cannot be excluded, since an iron signal is often associated with these areas, sometimes together with manganese (Mn).

For the greens, it is interesting to highlight the use of phthalocyanines (samples LPM-74C, LPM-188); for the blues, of artificial ultramarine (sample LPM-69A).

The analysis of the binding compound on the work *Zeichen im Walde Matri Dei d.d.d.* (LPM 74) has shown the use of acrylic.

Luigi Pericle operated on wood surfaces in two different ways: sometimes, the surfaces are more elaborated and wrought, similarly to what has been observed on the canvas works, while others appear smooth and homogeneous.

The painting technique for the works on masonite consists of a first application of a base layer, often white in color, which is modeled with brushes and spatulas, on which, after curing, further layers of thinned-down color are applied to let the underlying structure show through (fig. 5).

³ La distinzione tra Ti e Ba non sempre è possibile ed è fortemente dipendente dall'abbondanza relativa dei due elementi quando co-presenti poiché le energie di fluorescenza coincidono perfettamente; in particolare $\text{TiK}\alpha=\text{BaL}\alpha$ e $\text{TiK}\beta=\text{BaL}\beta$.

⁴ H. Lampert, *Faserplatte - Rohstoffe, Herstellungsverfahren, Eigenschaften*, VEB Fachbuchverlag, Leipzig 1967.

³ Telling between Ti and Ba is not always possible and strongly depends on the relative abundance of the two elements when both are present, since their fluorescence energies coincide perfectly; in particular, $\text{TiK}\alpha=\text{BaL}\alpha$ and $\text{TiK}\beta=\text{BaL}\beta$.

⁴ H. Lampert, *Faserplatte - Rohstoffe, Herstellungsverfahren, Eigenschaften*, VEB Fachbuchverlag, Leipzig 1967.

* LPT, LPM sono sigle inventariali dell'Archivio Luigi Pericle

* LPT, LPM are the archival signatures of Archivio Luigi Pericle

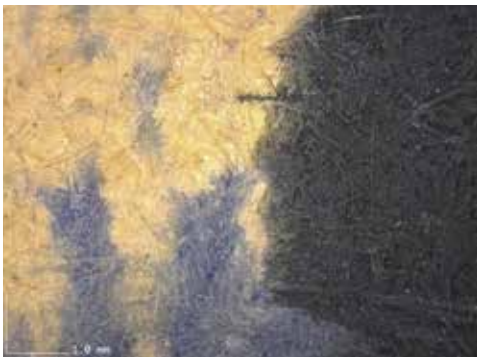


Fig. 5 Nella microfotografia si osserva il processo pittorico e la sequenza stratigrafica: primo strato di colore bianco, applicato denso e lavorato con la spatola, poi uno strato di colore blu e infine uno strato di colore nero/The microphotography allows to appreciate the painting process and its stratigraphic sequence: a first layer of white pigment, densely applied and worked with a spatula, then a blue layer and finally a black layer.
Matri Dei d.d.d., 1966, tecnica mista su masonite/ mixed media on masonite, 35 x 27 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPM 69

Fig. 6 Microfotografia di dettaglio dal quale si osserva la sovrapposizione di tre strati di colore povero di legante/Detail microphotography showing the superposition of three layers of binding-poor color.
Matri Dei d.d.d., 1973, tecnica mista su masonite/ mixed media on masonite, 65 x 51 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPM 82

Luigi Pericle lavora le superfici lignee in due modi diversi: a volte le superfici si presentano maggiormente articolate e lavorate, così come già osservato sui dipinti su tela, mentre altre appaiono lisce e omogenee. La tecnica pittorica con cui dipinge le opere su pannelli in fibra di legno consiste nell'applicazione di un primo strato, spesso di colore bianco, che modella attraverso pennelli e spatole e sul quale poi, una volta asciutto, stende ulteriori strati di colore diluito che lasciano trasparire la struttura dello strato sottostante (fig. 5) Le superfici sottili e omogenee sono possibili grazie alla struttura rigida del supporto e alla tecnica di applicazione del colore. La rigidità del supporto ligneo permette infatti all'artista di schiacciare, lisciare, rullare e rimuovere il colore dalla superficie – anche graffiandola con l'uso del pettine – esercitando una maggiore pressione. L'assenza dello strato di preparazione contribuisce ad ottenere una superficie liscia in quanto il pannello ligneo assorbe maggiormente il colore steso in modo molto diluito (fig. 6). Così come si osserva sulle opere su tela, anche sui pannelli in fibra di legno l'artista applica e definisce la raffigurazione in una fase finale del suo lavoro con il pigmento di colore nero (figg. 7 e 8).

Opere su carta

L'impiego della carta quale supporto si osserva sulla gran parte della produzione artistica; di fatto, sono stati inventariati moltissimi dipinti su carta. Si tratta di carta di cellulosa di tipo industriale di colore bianco la cui

superficie è resa liscia ed omogenea per la presenza di caolinite, silicato idrato di alluminio utilizzato con funzione di pigmento e riempitivo per la patinatura tale da conferire un aspetto più lucido e assorbire meno il colore. Cambia il formato poiché l'artista utilizza quello grande (60x42 cm), quello intermedio (30x42 cm) e il piccolo (21x30 cm). L'artista stende e applica l'inchiostro di colore nero direttamente sul supporto cartaceo mediante pennelli dal profilo piatto. Come già osservato nei dipinti su tela e tavola, lavora l'inchiostro con l'ausilio del pettine, attraverso il quale lo rimuove graffiando le superfici, ottenendo l'effetto striato.

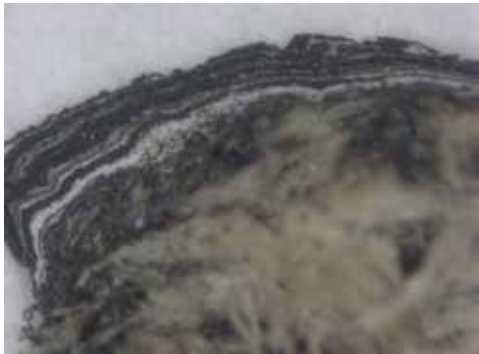
Conclusioni

L'artista impiega materiali e prodotti di belle arti di tipo industriale e pronti all'uso anche se ha provveduto autonomamente a tensionare e preparare i vari supporti prima di dipingere, come evidenziato dalla presenza della cimosa rossa. Tutti i dipinti analizzati presentano un'elaborata superficie pittorica. La stratigrafia più complessa (fig. 9) osservata nel lavoro di ricerca svolto è quella dell'opera LPM188 eseguita tra il 1979-1980 in cui si evidenzia l'alternanza ritmica di sottili strati di colore a base di bianco di titanio e nero a base di magnetite (fig. 10). Si ritiene inoltre che i pigmenti utilizzati siano cronologicamente compatibili con le opere eseguite. Per la carta infine è stato riscontrato l'uso della caolinite sulla fibra di cellulosa per la patinatura.



Fig. 7 Nell'immagine si osserva la tecnica di rimozione del colore con cui l'artista graffia la superficie con il pettine in senso orizzontale e verticale/This image shows the color removal technique where the artist scratched the surface with a comb both horizontally and vertically.
Matri Dei d.d.d., 1976, tecnica mista su masonite/ mixed media on masonite, 65 x 51 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPM 133

Fig. 8 Nell'immagine si riconosce l'inchiostro di colore nero con il quale l'artista elabora e termina la composizione ad acrilico/This image shows the black ink used by the artist to elaborate and finish the acrylic composition.
Zeichen im Walde da/from Matri Dei d.d.d., 1967, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 51 x 65 cm. Ascona, collezione Biasca-Caroni/Biasca-Caroni collection, inv. n. LPM 74



The thin, homogeneous surfaces are made possible by the rigid structure of the support material and the color application technique. The rigidity of the support allowed the artist to crush, smooth, roll over and remove the color from the surface – even scratching it with the comb – by exerting extra pressure. The absence of a prepping layer contributed to a smooth surface, since the wood panel absorbs better the thinned-down color upon its application (fig. 6). Just as with canvas works, on masonite too the artist completed and defined the image at a later stage through the application of black pigment (figs. 7 and 8).

Works on paper

Use of paper as a painting support is documented on a large part of the artist's production, as many such paintings on paper have been inventoried. The paper employed is an industrial cellulosic white paper, whose surface is made smooth and homogeneous through the use of kaolinite, an aluminum silicate hydrate used both as a pigment and as a filler for the matting, to increase the polish and reduce color absorption. The painting sizes change, as the artist uses the large (60x42

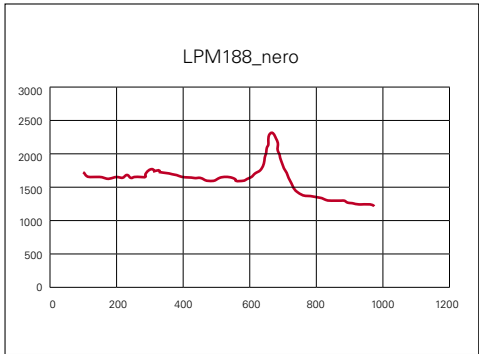
cm) A2 format, the intermediate one (A3, 30x42 cm) and the smaller (21x30 cm) A4 format. The artist distributed and applied the black ink straight on the paper support using flat brushes. As seen on both canvases and masonite panels, the artist reworked the ink using a comb to remove it by scratching the surface, achieving a striped effect.

Conclusions

The artist employed materials and fine art products from industrial sources, ready to use, even if he arranged autonomously the tensioning and preparation of the various supports before painting, as shown by the red selvedge. All paintings studied show an elaborated painted surface. The most complex stratigraphy (fig. 9) detected during our research is highlighted in work LPM188, carried out between 1979 and 1980, which shows a rhythmic alternation of subtle color layers of titanium white and magnetite black (fig. 10). We have furthermore concluded that the pigments used are chronologically compatible with the works in which they appear. Regarding the paper, kaolinite has been detected on the cellulose fibers to achieve matting.

Fig 9 Verso del campione prelevato dall'opera in cui si evidenzia una sequenza dipinta pluristratificata (immagine allo stereomicroscopio; larghezza dell'immagine circa 1.3 mm)/Verso of the sample assayed from the work showing a multiple layering of painting events (stereomicroscope imaging; field width approx. 1.3 mm).
Matri Dei d.d.d., 1979-1980, tecnica mista su masonite/mixed media on masonite, 30 x 42 cm, collezione privata/private collection, inv. n. LPM188

Fig. 10 Spettro Raman eseguito in corrispondenza di uno degli strati di colore nero della sequenza dipinta del campione prelevato dall'opera inv. n. LPM188 (fig. 9) in cui si riconosce la magnetite (Fe₃O₄)/Raman scattering spectrum performed in correspondence of one of the black layers in the painted sequence shown from sample inv. n. LPM188 (fig. 9), allowing to recognize the signature of magnetite (Fe₃O₄)



NIE
PUYE SEP + MERC SOL
SOL 1-3
wie Conditio für
die Niere

AC FLUOR 6
AUR. MUR. NATR 4
AC PHOS 3
FERR. ARS 4
ARS ALB 30-200
KALI C 30
ZINCIB. 12 bis völlige Ver-
drängung
ARG. NTR 6 bei BAUFHISSEN
LYCOPOD 3, 6, 30
NUX VOM 6, 30, fleisch POT
CALC C. 30 - 200 + Hochtropf

TRUCK/
MAST
4
AESC
BRY
CALC C
COLLINE
NAT. MUR
SEP/SIL
de Niere

ANURIE
NITRAC, ACQN, APIS, ARS,
ARUM, BELL, CAUST, CHIMA-
-PHIL, COLCH, CYPR, DULC,
EQUIS, HELLEB, HER SULF
HYOSC, IGN, MAGN. MUR, de-
fraktionierung, NUMO, OP,
TEREB.
MERC, SECAL,
BIEHE KREUT

POLYURIE: AC FL, AC PH,
GELS, IGN, NATR. MUR.,
STRAMON.

NIE
PUYE SEP + MERC SOL
SOL 1-3
wie Conditio für
die Niere

AC FLUOR 6
AUR. MUR. NATR 4
AC PHOS 3
FERR. ARS 4
ARS ALB 30-200
KALI C 30
ZINCIB. 12 bis völlige Ver-
drängung
ARG. NTR 6 bei BAUFHISSEN
LYCOPOD 3, 6, 30
NUX VOM 6, 30, fleisch POT
CALC C. 30 - 200 + Hochtropf

TRUCK/
MAST
4
AESC
BRY
CALC C
COLLINE
NAT. MUR
SEP/SIL
de Niere

ANURIE
NITRAC, ACQN, APIS, ARS,
ARUM, BELL, CAUST, CHIMA-
-PHIL, COLCH, CYPR, DULC,
EQUIS, HELLEB, HER SULF
HYOSC, IGN, MAGN. MUR, de-
fraktionierung, NUMO, OP,
TEREB.
MERC, SECAL,
BIEHE KREUT

POLYURIE: AC FL, AC PH,
GELS, IGN, NATR. MUR.,
STRAMON.

NIE
PUYE SEP + MERC SOL
SOL 1-3
wie Conditio für
die Niere

AC FLUOR 6
AUR. MUR. NATR 4
AC PHOS 3
FERR. ARS 4
ARS ALB 30-200
KALI C 30
ZINCIB. 12 bis völlige Ver-
drängung
ARG. NTR 6 bei BAUFHISSEN
LYCOPOD 3, 6, 30
NUX VOM 6, 30, fleisch POT
CALC C. 30 - 200 + Hochtropf

TRUCK/
MAST
4
AESC
BRY
CALC C
COLLINE
NAT. MUR
SEP/SIL
de Niere

ANURIE
NITRAC, ACQN, APIS, ARS,
ARUM, BELL, CAUST, CHIMA-
-PHIL, COLCH, CYPR, DULC,
EQUIS, HELLEB, HER SULF
HYOSC, IGN, MAGN. MUR, de-
fraktionierung, NUMO, OP,
TEREB.
MERC, SECAL,
BIEHE KREUT

POLYURIE: AC FL, AC PH,
GELS, IGN, NATR. MUR.,
STRAMON.

NIE
PUYE SEP + MERC SOL
SOL 1-3
wie Conditio für
die Niere

AC FLUOR 6
AUR. MUR. NATR 4
AC PHOS 3
FERR. ARS 4
ARS ALB 30-200
KALI C 30
ZINCIB. 12 bis völlige Ver-
drängung
ARG. NTR 6 bei BAUFHISSEN
LYCOPOD 3, 6, 30
NUX VOM 6, 30, fleisch POT
CALC C. 30 - 200 + Hochtropf

TRUCK/
MAST
4
AESC
BRY
CALC C
COLLINE
NAT. MUR
SEP/SIL
de Niere

ANURIE
NITRAC, ACQN, APIS, ARS,
ARUM, BELL, CAUST, CHIMA-
-PHIL, COLCH, CYPR, DULC,
EQUIS, HELLEB, HER SULF
HYOSC, IGN, MAGN. MUR, de-
fraktionierung, NUMO, OP,
TEREB.
MERC, SECAL,
BIEHE KREUT

POLYURIE: AC FL, AC PH,
GELS, IGN, NATR. MUR.,
STRAMON.

ECUSETUM A.

Grossen Kieselsäuregehalt, LUNGEN TB
schlängig vormittags 10^h 30, häufige
Hamdrang. Blase wie zu voll.
Blut im Urin. Rechte Niere! Gross.
Diureticum bei Steinleiden (D3-6)
Festigende Wirkung auf das Gewebe.
Hautkrankheiten. Blutungen aller
Art.
NIE Nr. 4 Schlafmittel gegeben und
Verlangen, sich hinzulegen. Sehr
berührt bei Nierensteinkoliken (Zwi-
schen den Koliken fiebern), Blasen
und Nierenbeckenkatarrh. Wundheits-
gefühl an beiden Nieren. Ständige
Drang zum Hamlansen. **NIR**

DORIS H. BRAUN: BELL, BER, CALC, COLCH,
ROTER od. ROTBRAUNER BODENSATZ?
BERB, CARD, MAG, d, SEP, SOL, VALER, ME,
ABROT.

ECUSETUM A.

Grossen Kieselsäuregehalt, LUNGEN TB
schlängig vormittags 10^h 30, häufige
Hamdrang. Blase wie zu voll.
Blut im Urin. Rechte Niere! Gross.
Diureticum bei Steinleiden (D3-6)
Festigende Wirkung auf das Gewebe.
Hautkrankheiten. Blutungen aller
Art.
NIE Nr. 4 Schlafmittel gegeben und
Verlangen, sich hinzulegen. Sehr
berührt bei Nierensteinkoliken (Zwi-
schen den Koliken fiebern), Blasen
und Nierenbeckenkatarrh. Wundheits-
gefühl an beiden Nieren. Ständige
Drang zum Hamlansen. **NIR**

DORIS H. BRAUN: BELL, BER, CALC, COLCH,
ROTER od. ROTBRAUNER BODENSATZ?
BERB, CARD, MAG, d, SEP, SOL, VALER, ME,
ABROT.

ECUSETUM A.

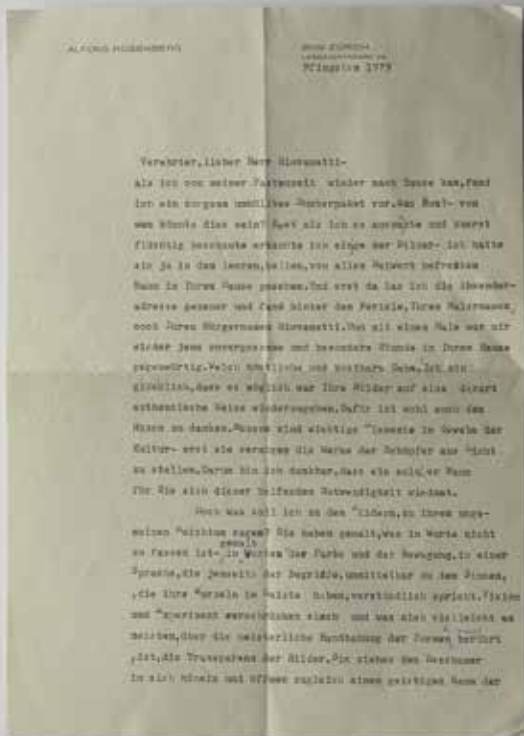
Grossen Kieselsäuregehalt, LUNGEN TB
schlängig vormittags 10^h 30, häufige
Hamdrang. Blase wie zu voll.
Blut im Urin. Rechte Niere! Gross.
Diureticum bei Steinleiden (D3-6)
Festigende Wirkung auf das Gewebe.
Hautkrankheiten. Blutungen aller
Art.
NIE Nr. 4 Schlafmittel gegeben und
Verlangen, sich hinzulegen. Sehr
berührt bei Nierensteinkoliken (Zwi-
schen den Koliken fiebern), Blasen
und Nierenbeckenkatarrh. Wundheits-
gefühl an beiden Nieren. Ständige
Drang zum Hamlansen. **NIR**

DORIS H. BRAUN: BELL, BER, CALC, COLCH,
ROTER od. ROTBRAUNER BODENSATZ?
BERB, CARD, MAG, d, SEP, SOL, VALER, ME,
ABROT.

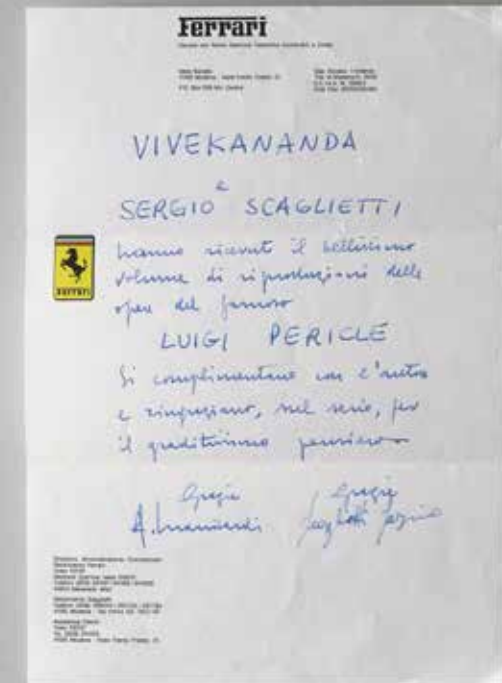
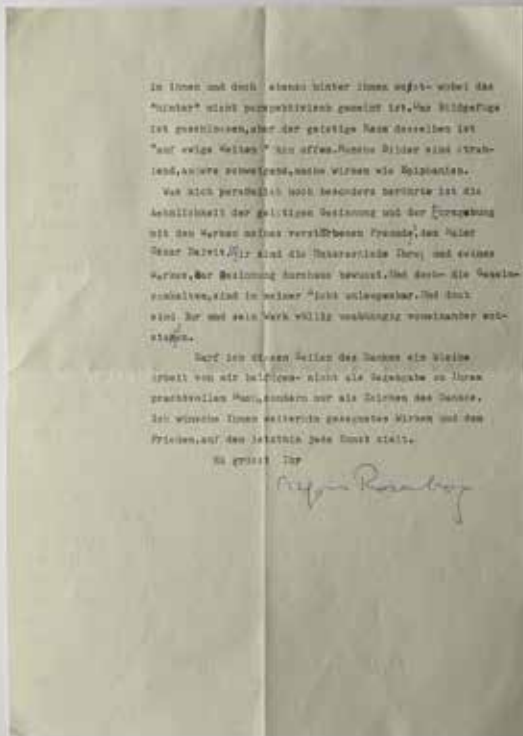
ECUSETUM A.

Grossen Kieselsäuregehalt, LUNGEN TB
schlängig vormittags 10^h 30, häufige
Hamdrang. Blase wie zu voll.
Blut im Urin. Rechte Niere! Gross.
Diureticum bei Steinleiden (D3-6)
Festigende Wirkung auf das Gewebe.
Hautkrankheiten. Blutungen aller
Art.
NIE Nr. 4 Schlafmittel gegeben und
Verlangen, sich hinzulegen. Sehr
berührt bei Nierensteinkoliken (Zwi-
schen den Koliken fiebern), Blasen
und Nierenbeckenkatarrh. Wundheits-
gefühl an beiden Nieren. Ständige
Drang zum Hamlansen. **NIR**

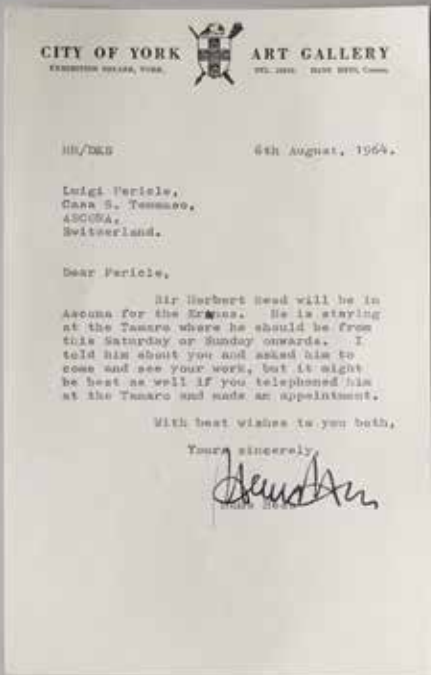
DORIS H. BRAUN: BELL, BER, CALC, COLCH,
ROTER od. ROTBRAUNER BODENSATZ?
BERB, CARD, MAG, d, SEP, SOL, VALER, ME,
ABROT.



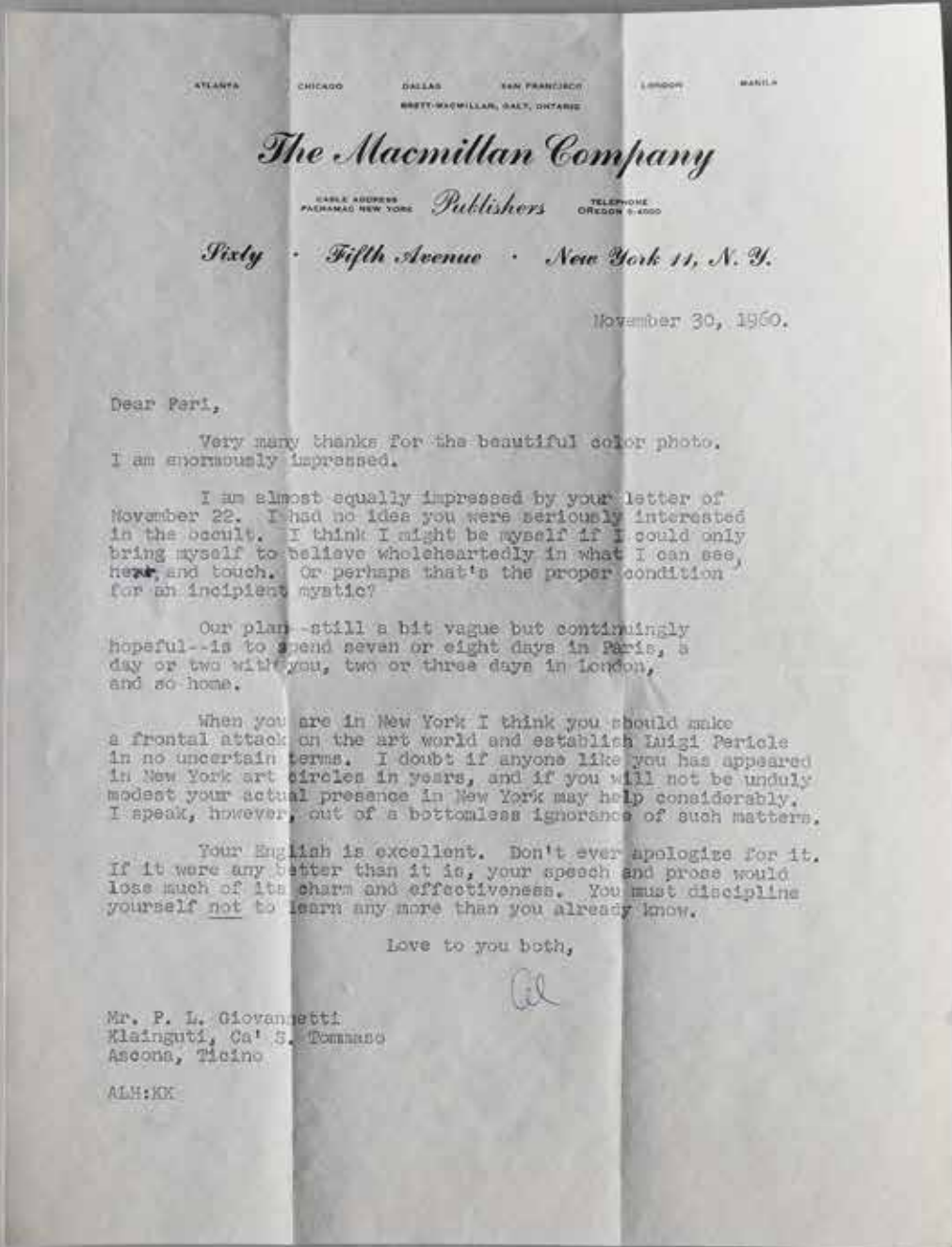
Lettera scritta da Alfons Rosenberg a Luigi Pericle/Letter written by Alfons Rosenberg to Luigi Pericle, 1979
Ascona, Archivio Luigi Pericle



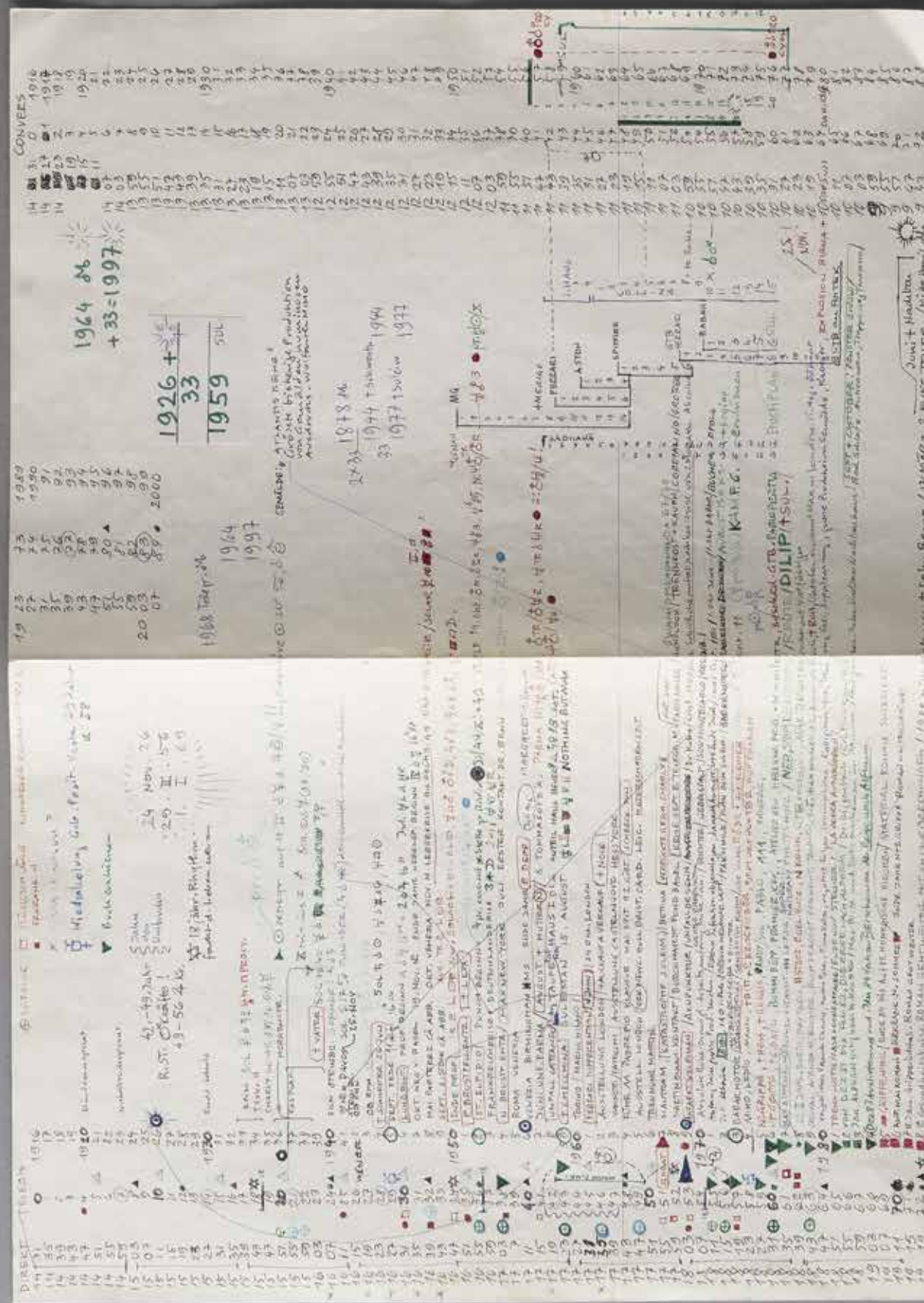
Lettera scritta da Sergio Scaglietti a Luigi Pericle/Letter written by Sergio Scaglietti to Luigi Pericle, s.d./n.d.
Ascona, Archivio Luigi Pericle



Lettera scritta da Hans Hess a Luigi Pericle/Letter written by Hans Hess to Luigi Pericle, 1964
Ascona, Archivio Luigi Pericle



Lettera scritta da A.L. Hart, jr., redattore della casa editrice Macmillan/Letter written by A.L. Hart, jr., editor of the Macmillan publishing house, 1960
Ascona, Archivio Luigi Pericle



Autobiografia per date/Autobiography Timeline, s.d./n.d.
Ascona, Archivio Luigi Pericle

Apparati
Appendix

Biografia

Luigi Pericle Giovannetti nasce a Basilea il 22 giugno del 1916: il padre, Pietro Giovannetti, era originario di Monterubbiano – un piccolo paese delle Marche – e la madre, Eugénie Rosé, aveva origini francesi. Si avvicina giovanissimo al mondo dell’arte e alla pittura, ricevendo la prima commissione per un dipinto a soli dodici anni e iniziando a frequentare la scuola d’arte a sedici, dopo avere abbandonato gli studi nel 1930. L’anno seguente, tuttavia, lascia l’istituto artistico, deluso dalle discipline studiate e in disaccordo con i metodi di insegnamento utilizzati. Durante la giovinezza si avvicina progressivamente alle filosofie del passato e dell’estremo Oriente, divenendo un perfetto conoscitore della filosofia Zen, di quella cinese e giapponese, così come di quelle legate all’Antico Egitto e all’Antica Grecia. Tutte queste influenze, differenti e allo stesso tempo accomunate dalla tensione verso la ricerca di trascendenza e profondità interiore, costituiscono per Pericle un vero e proprio punto di riferimento artistico, spirituale e letterario e lo accompagneranno nel corso di tutto il suo percorso esistenziale. Nel 1947 sposa la grigionese Orsolina Klainguti, soprannominata affettuosamente Nini, anch’essa pittrice; i due rimarranno compagni inseparabili, nella vita e nell’arte, sino alla morte di lei, quattro anni prima di quella del pittore. Dagli anni cinquanta, Pericle e la moglie si trasferiscono ad Ascona; il piccolo borgo a partire dagli anni venti ospitava artisti di fama internazionale ed era un fervente centro culturale. L’artista sceglie dunque questo luogo per risentire delle influenze del clima mistico legato a Monte Verità e allo stesso tempo immergersi nella natura e nella tranquillità. Uomo poliedrico e dai mille interessi,

intento a studiare e accrescere la propria cultura, Pericle sfugge alle classificazioni e si rivela artista professionista tanto quanto fumettista di talento: nel 1951, infatti, crea Max, la marmotta protagonista dell’omonimo fumetto senza testo, destinata a divenire volto noto non solo in Europa, ma anche negli Stati Uniti e in Giappone. Con il suo lavoro di illustratore, Pericle acquista fama internazionale e i suoi lavori vengono pubblicati dall’editore Macmillan di New York (Pericle intrattiene una fitta corrispondenza con l’editore Al Hart) e su quotidiani e periodici come il “Washington Post”, “Herald Tribune” o la rivista “Punch.” L’artista decide di tenere separate le sue due professioni e di firmare i propri fumetti con il cognome Giovannetti: un’operazione che lascia trapelare la volontà di scindere i due volti della propria produzione artistica. Nel 1958, all’età di quarantadue anni, Pericle distrugge tutte le opere figurative in suo possesso (tranne un esemplare) e dà inizio a una nuova fase della sua produzione, passando all’astrattismo informale e a tecniche di lavorazione particolari, che ne contraddistinguono l’opera e la rendono il prodotto di un’instancabile sperimentazione. Nel 1959 la sua pittura inizia a suscitare l’interesse di Peter G. Staechelin, noto collezionista di Basilea. Inizia così tra i due una fervida collaborazione e un rapporto di stima. Pericle definisce Staechelin un “virtuoso del vedere,” capace di comprendere l’opera e di “leggerne i segni più difficili.” I due, infatti, creano e lavorano insieme, ispirati l’uno dall’altro; mentre l’artista dipinge e graffia la tela, aprendo spiragli di colore nelle macchie buie dello sfondo, Staechelin osserva e diviene – a detta di Pericle – suo “emulo spirituale e

co-creatore.” Intorno al 1959, in cambio delle numerose opere acquisite, il collezionista dona all’artista una casa ad Ascona, nella quale i coniugi Giovannetti risiederanno fino alla morte. Per acquistare tale immobile e donarlo all’amico, Peter G. Staechelin si priva di alcuni disegni di Schiele e Klimt vendendoli al Museo Leopold di Vienna, dove sono tuttora conservati. Gli anni dal 1958 al 1965 vengono definiti da Pericle stesso gli anni del “cambiamento radicale”: un periodo di inarrestabile energia creativa ed entusiasmo, durante il quale realizza le sue più importanti esposizioni. Nel 1962, viene a contatto con Martin Summers, gallerista e curatore presso la Arthur Tooth & Sons Gallery di Londra, nella quale tra il 1962 e il 1965 Pericle terrà quattro mostre: due personali, nel 1962 e 1965, e due collettive – *Colour, Form and Texture* e *Contrast in Taste II* – entrambe nel 1964, esponendo con Karel Appel, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet e Pablo Picasso. Durante le personali, Pericle riesce a vendere molte opere a collezionisti noti, come Lady Tate e il parlamentare Sir Basil de Ferranti. Tra Martin Summers e Pericle nasce un profondo legame di amicizia e ammirazione, documentato da una fitta corrispondenza: tra il 1961 e il 1965 i due si scambiano lettere – che il gallerista inglese indirizza affettuosamente a “Niniperi”, unendo i nomi dei coniugi Giovannetti – molte delle quali documentano la positiva situazione delle vendite alla Tooth Gallery. Nel 1963 viene allestita una mostra dal titolo *Luigi Pericle. Quadri e disegni* alla galleria Castelnuovo di Ascona di proprietà di Trudy Neuburg-Coray, figlia di Han Coray proprietario della Galleria Dada di Zurigo dove il gruppo omonimo si trasferì dopo la chiusura del Cabaret Voltaire.



Biography

Luigi Pericle Giovannetti was born in Basel on 22 June 1916: his father, Pietro Giovannetti, was from Monterubbiano – a small village in the Marche region – and his mother, Eugénie Rosé, was of French origins. He approached the world of art and painting at a very young age, receiving his first commission for a painting at the age of twelve, and was admitted to the art academy at sixteen, after leaving school in 1930. The following year, however, he left the art academy, disappointed by the disciplines studied and in disagreement with the teaching methods used. During his youth, he progressively approached the philosophies of the past and the Far East, becoming a perfect connoisseur of Zen, Chinese and Japanese philosophies, as well as those related to Ancient Egypt and Ancient Greece. All these influences, so different and at the same time united by a strive towards the search for transcendence and inner depth, constituted for Pericle a real artistic, spiritual and literary point of reference and will accompany him throughout his life. In 1947, he married the Graubunden Orsolina Klainguti, affectionately nicknamed Nini, also a painter; the two remained inseparable companions in life and art until the death of the woman, four years before the painter’s death. In the Fifties, Pericle and his wife moved to Ascona: since the Twenties, the small village had welcomed internationally renowned artists and was a vibrant cultural center. The artist therefore chose this place to feel the influence of the mystical climate linked to Monte Verità and, at the same time, to plunge himself in nature and tranquility. As a multifaceted man with manifold interests, intent on studying and increasing his culture, Pericle escaped

any classification and confirmed to be a professional artist as well as a talented cartoonist: in fact, in 1951, he created Max the Marmot, the protagonist of the homonymous comic strips with no texts, which soon became a famous character in Europe and farther afield, in the United States and Japan. With his work as an illustrator, Pericle gained international fame and his comics were released by the New York publisher Macmillan (Pericle maintained a close correspondence with the publisher Al Hart) and in popular newspapers and magazines such as *The Washington Post*, *The Herald Tribune*, or the magazine *Punch*. The artist decided to keep his two professions separate and to sign his comics with the surname Giovannetti: an operation that reveals the desire to split the two facets of his artistic production. In 1958, at the age of forty-two, Pericle destroyed all the figurative works in his possession (except for one) and began a new phase of his creative production, moving to informal abstraction and particular working techniques, which distinguished his work and made of it the product of tireless experimentation. In 1959, his painting drew the attention of a famous Basel collector, Peter G. Staechelin. A fervent collaboration and mutual esteem stemmed from their relationship. Pericle defined Staechelin as a “virtuoso of seeing,” capable of understanding a work and “reading its most difficult signs.” The two create and work together, inspired by one another; while the artist paints and scratches the canvas, opening up glimpses of color in the dark spots of the background, Staechelin observes and becomes – quoting Pericle – his “spiritual emulo and co-creator.” Around 1959, in exchange

for the numerous works acquired, the collector gave the artist a house in Ascona, where the Giovannetti spouses lived until their death. To purchase this property and donate it to his friend, Peter G. Staechelin deprived himself of some drawings by Schiele and Klimt, selling them to the Leopold Museum in Vienna, where they are still conserved. The period from 1958 to 1965 was defined by Pericle himself as the years of “radical change”: a period of boundless creative energy and enthusiasm, during which he held his most important exhibitions. In 1962, Pericle made the acquaintance of Martin Summers, art dealer and curator at the Arthur Tooth & Sons Gallery in London, where the artist will hold four exhibits between 1962 and 1965: two solo shows, in 1962 and 1965, and two collective exhibitions in 1964 – *Colour, Form and Texture* and *Contrast in Taste II* – along with works by Karel Appel, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet and Pablo Picasso. During his solo shows, Pericle sold many works to renowned collectors, such as Lady Tate and Member of Parliament Sir Basil de Ferranti. A bond of deep friendship and admiration tied Martin Summers to Pericle, documented by a dense correspondence: between 1961 and 1965, the two exchanged letters – which the English art dealer affectionately addressed to ‘Niniperi’, combining the names of the Giovannetti spouses – many of which also confirmed the positive trend in sales at the Tooth Gallery. In 1963, the exhibition *Luigi Pericle. Quadri e Disegni* was held at the Castelnuovo art gallery in Ascona, owned by Trudy Neuburg-Coray, daughter of Han Coray, the owner of the Dada gallery in Zurich, where



Nel gennaio del 1965, Sir Herbert Read – critico d’arte, cofondatore dell’Institute of Contemporary Art di Londra e consulente artistico di Peggy Guggenheim – fa visita all’atelier di Pericle ad Ascona rimanendo colpito dal suo lavoro. Secondo Sir Read, Pericle tende alla “ricerca della Bellezza Assoluta” attraverso l’espressione astratta, la forma pura e metafisica, capace di restituire e comunicare grazie all’armonia di linee e colore, “l’essenza profonda” delle cose e la loro condizione spirituale. Hans Hess, museologo e curatore alla York Art Gallery, nel 1965 organizza una personale itinerante in alcuni musei britannici. Composta da 50 opere, l’esposizione avrà luogo da marzo e settembre tra York, Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff e Leicester. Dopo questo periodo di successo e dopo la morte di Hans Hess (nel 1975) e di Peter G. Staechelin (nel 1977), Pericle sceglie – malgrado le insistenti richieste di opere da parte di Summers, le numerose richieste di interviste e di esposizioni – di abbandonare il mondo dell’arte, delle mostre, dei vernissage e della mondanità, per dedicarsi alla propria arte, libero da vincoli e committenze, immerso nella tranquillità della casa di Ascona. Dagli anni sessanta fino agli anni ottanta, realizza una serie sterminata di opere su tela e masonite, chine e disegni, in un raptus creativo e mistico che non lo abbandonerà sino all’ultimo. È un periodo caratterizzato dall’isolamento ma da una ricchissima produttività, non solo artistica, anche in campo letterario, astrologico, filosofico e teosofico: assieme alle opere meticolosamente conservate, Pericle archivia oroscopi, scritti di ufologia, interi quaderni fittamente riempiti di citazioni e ideogrammi giapponesi, simboli astronomici e combinazioni omeopatiche. Si ritira sempre più a vita privata, schivando qualsiasi tipo di risonanza: la tensione verso la clausura e l’astrazione dai beni materiali divengono tali da fargli vendere la sua Ferrari tanto amata (in passato aveva addirittura posseduto quella di Roberto Rossellini e Ingrid Bergman). L’artista e regista Hans Richter nel marzo del 1970 fa visita a Pericle e in una sua lettera, conservata presso il Museo d’Arte Moderna di Ascona, di lui e della sua arte scrive: “Nell’ultimo anno,

ho sentito parlare molto di un artista che vive nelle vicinanze in totale reclusione e finalmente sono riuscito ad andare a visitarlo. Quello che ho trovato è stato un lavoro grafico e di pittura alquanto rimarchevole, diverso da tutto ciò che abbia visto in precedenza”. In questi anni, inoltre, prende vita il catalogo dedicato all’artista e pubblicato nel 1979 da De Agostini: tale progetto era stato avviato in collaborazione con Staechelin, ma dopo la sua morte viene portato avanti e concluso insieme al figlio, Ruedi Staechelin. Nello stesso periodo Pericle riscuote successo grazie al fumetto Max, ancora richiesto a New York e in Giappone. Dal 1980 in poi, tuttavia, cessa di dipingere. L’abbandono della pittura non significa inattività o stasi produttiva: la sete di conoscenza e la voracità creativa di Pericle si orientano verso l’approfondimento delle discipline a lui più care e alla scrittura di *Bis ans Ende der Zeiten* (Fino alla fine dei tempi), un denso romanzo autobiografico e visionario, concluso nel 1996. In esso Pericle narra le proprie vite precedenti e la propria formazione artistica e spirituale; ne verrà pubblicato nel 1995 un solo capitolo, con il nome di *Amduat*. Nel 1997 muore la moglie Orsolina, a cui Pericle sopravviverà sino al 2001. La casa dell’artista, rimasta abbandonata per quindici anni, rivela oggi il meticoloso e sistematico lavoro di svariati decenni di intensa attività creativa: una serie smisurata di opere grafiche e pittoriche, frutto della sterminata cultura e della sete di conoscenza dell’artista.

Date salienti nella vita di Luigi Pericle Giovannetti

22 giugno 1916
Nasce a Basilea.

1947
Matrimonio con Orsolina Klainguti.

1951
Giovannetti inventa Max ed entra in contatto con l’editore newyorkese Macmillan.

1958-1965
“Jahre des Umbruchs”: gli anni del “mutamento radicale”.

1959
Incontro con Peter G. Staechelin. Si trasferisce con la moglie in Casa San Tomaso ad Ascona.

1962
Prima esposizione alla Arthur Tooth & Sons Gallery di Londra, curata da Martin Summers.

1963
Mostra personale alla Galleria Castelnuovo ad Ascona.

1964
Partecipazione a due mostre collettive – *Colour, Form and Texture* e *Contrast in Taste II* – alla Arthur Tooth & Sons Gallery.

1965
Sir Herbert Read visita l’atelier a casa di Pericle ad Ascona. Mostra personale alla Arthur Tooth & Sons di Londra. Mostra itinerante nei Musei inglesi di York, Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff e Leicester, curata da Hans Hess. Anno del ritiro a vita privata.

1970
Hans Richter visita l’atelier a casa di Pericle ad Ascona.

1979
De Agostini pubblica la monografia dell’artista, realizzata prima con Peter G. Staechelin ed ultimata insieme a Ruedi Staechelin.

1980
Pericle cessa di dipingere e si dedica allo studio, alla letteratura e alla scrittura.

1995
Edita l’estratto *Amduat*.

1996
Ultima la stesura del romanzo in lingua tedesca *Bis ans Ende der Zeiten*.

1997
Muore la moglie Orsolina Klainguti.

2001
Muore Luigi Pericle.

the homonymous group moved after the closure of the Cabaret Voltaire. In January 1965, Sir Herbert Read – art critic and co-founder of the Institute of Contemporary Art in London, as well as art consultant for Peggy Guggenheim – paid a visit to Pericle’s studio in Ascona and was impressed by his work. According to Sir Read, Pericle aimed at the ‘pursuit of an Absolute Beauty’ through abstract expression, the pure and metaphysical form, capable of giving back and communicating the ‘deepest essence’ of things and their spiritual condition thanks to the harmony of lines and color. In 1965, Hans Hess, museologist and curator of the York Art Gallery, organized an itinerant solo exhibition of the artist in several British museums, displaying fifty-five works from March through September in York, Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff, and Leicester. After this period of success and after the death of Hans Hess (in 1975) and Peter G. Staechelin (in 1977), despite the insistent requests for works by Summers and the high demand for interviews and exhibitions, Pericle chose to abandon the world of art, exhibitions, vernissages and worldliness to devote himself to his art. Free from any constraint and patronage, immersed in the tranquility of his home in Ascona, from the Sixties until the Eighties he created an endless series of works on canvas and masonite, India ink drawings, in a creative and mystical strive that will never abandon him until his death. During this period characterized by isolation, the artist gave life to a rich production in the field of art, as well as in the fields of literature, astrology, philosophy and theosophy. Along with the works meticulously preserved, Pericle archived horoscopes, ufology essays, full notebooks rich with quotes and Japanese ideograms, astronomical symbols and homeopathic recipes. He retired ever more to private life, avoiding any kind of resonance. His striving for reclusion and the abstraction from material goods became so strong as to compel him to sell his beloved Ferrari (in the past he had even owned the Ferrari that once belonged to Roberto Rossellini and Ingrid Bergman). In March 1970, artist and filmmaker Hans Richter paid a visit to Pericle and

wrote of him and his art in a letter conserved at the Museum of Modern Art, “During the last year, I have heard quite a lot about an artist living near by in complete seclusion and have finally visited him. What I found was a very remarkable graphic and painting work, unlike anything I had seen before.” Moreover, in those years, the catalogue devoted to the artist began being drawn up, which will be published in 1979 by De Agostini: this project was launched in collaboration with Staechelin and, after the latter’s death, was continued and completed with his son, Ruedi Staechelin. Concurrently, Pericle continued to score success with his comic strips Max, still a bestseller in New York and Japan. From 1980 on, however, Luigi Pericle stopped painting. The abandonment of painting did not mean inactivity or production stagnation, though: Pericle’s thirst for knowledge and creative voracity then turned towards an in-depth study of the disciplines that had always attracted his interest and to the draft of *Bis ans Ende der Zeiten* (Until the End of Times), a dense autobiographical and visionary novel, completed in 1996, where Pericle narrates his previous lives and his artistic and spiritual training; only one chapter will be published in 1995, with the title of *Amduat*. In 1997, his wife Orsolina died, to whom Pericle survived until 2001. The artist’s house, abandoned for fifteen years, today reveals the meticulous and systematic work of several decades of intense creative activity: an endless series of graphic and pictorial works, the result of the artist’s endless culture and thirst for knowledge.

Milestones in the life of Luigi Pericle Giovannetti

June 22, 1916
He was born in Basel.

1947
Marriage with Orsolina Klainguti.

1951
Giovannetti invents Max and comes in contact with New York publisher Macmillan.

1958-1965
“Jahre des Umbruchs”: the years of “radical change”.

1959
Pericle makes the acquaintance of Peter G. Staechelin. The couple moves to Casa San Tomaso in Ascona.

1962
First exhibit at the Arthur Tooth and Sons Gallery of London, Martin Summers curator.

1963
Solo exhibition at the Galleria Castelnuovo in Ascona.

1964
Participation at two group exhibitions – *Colour, Form and Texture, Contrast in Taste II* – at the Arthur Tooth & Sons Gallery.

1965
Sir Herbert Read visits Pericle’s studio in his home in Ascona. Solo show at Arthur Tooth & Sons in London. Itinerant exhibition in the British museums of York, Newcastle, Hull, Bristol, Cardiff and Leicester, Hans Hess curator. Year of Pericle’s retreat to a secluded life.

1970
Hans Richter visits Pericle’s studio in his home in Ascona.

1979
De Agostini publishes a monographic work on the artist, produced initially with Peter G. Staechelin and completed with Ruedi Staechelin.

1980
Pericle stops painting and turns primarily to study, literature and writing.

1995
Publication of the excerpt *Amduat*.

1996
Last draft of the novel in German language *Bis ans Ende der Zeiten*.

1997
His wife Orsolina Klainguti’s death.

2001
Luigi Pericle’s death.

Bibliografia ed esposizioni

Bibliography and Exhibitions

Cataloghi e pubblicazioni/Catalogues and books

Internationale Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1977, a cura di/edited by Klaus-Jurgen Heiber, Heinz Hellmis, catalogo della mostra/exhibition catalogue (Leipzig, Messehaus am Markt, 6 maggio – 5 giugno/6 may – 5 june 1977), Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1977

Luigi Pericle. Dipinti e disegni, De Agostini, Novara 1979

Hans-Joachim Müller, *NAFEA: The Rudolf Staechelin Collection Basel*, Basel, Wiese Verlag AG Basel, 1991, pp. 50, 126-129, 136, 149

Il cimitero comunale di Ascona, storia e arte di uno spazio identitario, a cura di/edited by Ursina Fasani, Veronica Provenzale, Michela Zucconi-Poncini, Museo Comunale di Arte Moderna, Ascona 2015

Du, Die Staechelin Saga, n. 873, febbraio/february 2017, pp. 70-71

Luigi Pericle, Li.Ze.A sas, 2018, p. 47

Cataloghi delle esposizioni/Exhibitions catalogues

Luigi Pericle, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 6 febbraio – 1 marzo/6 february – 1 march 1962

Colour, Form and Texture, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 18 febbraio – 14 marzo/18 february – 14 march 1964

Contrast in Taste II, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 17 agosto – 5 settembre/17 august – 5 september 1964

Luigi Pericle, mostra personale/solo exhibition, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 2-20 febbraio/2-20 february 1965

Luigi Pericle, mostra itinerante/itinerant exhibition: York, City Art Gallery; Newcastle, Laing Art Gallery; Hull, Ferens Art Gallery; Bristol, City Art Gallery; Cardiff, National Museum of Wales; Leicester, Museum and Art Gallery, 29 marzo - 5 settembre/29 march - 5 september 1965

Riviste/Press

B. Wadia, “The Arts Review”, vol. XIV, n. 2, 10/24-02-1962

Olivier Prange, *Die Staechelin-Saga*, “Du”, n. 873, 02-2017

Simona Ostinelli, *Luigi Pericle Giovannetti. Il talentuoso dimenticato*, “Corriere del Ticino”, 31-10-2017

Marco Pasi, *Il paradosso dell’esoterismo? Non esistono più segreti*, “Corriere del Ticino”, 24-02-2018

Susanna Koeberle, *Ein Schweizer Homo universalis wiederentdeckt*, “NZZ-Neue Zürcher zeitung”, nzz.ch, 30-11-2018

Paolo Manazza, *Il ritrovamento – In una casa svizzera il tesoro di Luigi Pericle Giovannetti*, “Corriere della Sera - Economia”, 17-12-2018

Philippe Daverio, *All’ombra del Monte Verità*, “Arte e Dossier”, n. 360, 12-2018

Desirée Maida, *Alle pendici del Monte Verità. Storia di Luigi Pericle, l’artista e letterato che visse ad Ascona*, artribune.com, 15-01-2019

La riscoperta di Luigi Pericle, artista per decenni dimenticato: presto la prima retrospettiva italiana, “Finestre sull’Arte”, finestresullarte.info, 26-01-2019

Chiara Gatti, *Il pittore sparito nel Monte Verità*, “la Repubblica”, 27-01-2019

Licia Spagnesi, *Chi l’ha visto? Il mistero di Luigi Pericle*, in “Arte”, n. 548, 04-2019

Video e Interviste/Videos and interviews

Tutti i contenuti multimedia riguardanti Luigi Pericle sono consultabili al sito/ All the multimedia contents concerning Luigi Pericle are on line: Luigi Pericle – The pursuit of an Absolute Beauty <https://luigipericle.org>

Illustrazioni/Illustrations

Aus meiner Menagerie, Nebelspalter-Verlag, 1951
Das betrunkene Eichhorn, Vineta-Verl, 1951
L’unione fa la forza: strenna natalizia per piccini, Unione Svizzera dei sindacati liberi, 1952
Max, Macmillan Company, New York 1954
Max, Sanssouci, Zurich 1954
Max Presents: Portraits, Sketches, Max Presents: Portraits, Sketches, Vignettes and Pictorial Memoranda of Men, Women and Other Animals; Conceived by Max, Supervised by Max, Selected by Max, Arranged and Edited by Max, Commentary by Max, Macmillan, New York 1956
Beware of the Dog, Macmillan, New York 1958
Clive King, Giovannetti, *Hamid of Aleppo*, Macmillan, New York 1958
Max, Baldini e Castoldi, Milano 1959
Nothing But Max,Macmillan, New York 1959
Birds without words, Macmillan, New York 1961
Max: d. Murmeltier, über d. d. Welt schmunzelt, Heyne, 1973
111 neue Kaminfeuer geschichten, Nebelspalter-Verlag, 1975
The Penguin Max, Penguin, London 1962
Jawassinüdsäged!, Nebelspalter-Verlag, 1975
Ja-wer chunt dänn daa?, Nebelspalter-Verlag, 1976
Pablo, Nebelspalter-Verlag, 1976
Max, Atheneum, 1977
Max: alle Abenteuer des Murmeltiers, über das sie Welt schmunzelt, Heyne, 1993
Max, L’école des loisir, 2003
Max Presents Portraits, Sketches,

Vignettes, and Pictorial Memoranda of Men, Women, and Other Animals, HardPress Publishing, 2013
Max Presents Portraits, Sketches, Vignettes, and Pictorial Memoranda of Men, Women, and Other Animals, Creative Media Partners, LLC, 8 agosto/ august 2015
Max: alle Abenteuer des Murmeltiers, über das sie Welt schmunzelt, Heyne, 1993

Esposizioni/Exhibitions

1962
Luigi Pericle, mostra personale/solo exhibition, 1962, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 6 febbraio – 1 marzo/6 february – 1 march

1963
Luigi Pericle, mostra personale/solo exhibition, Galleria Castelnuovo, Ascona, 14 aprile/april

1964
Colour, Form and Texture, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 18 febbraio – 14 marzo/18 february – 14 march

Contrast in Taste II, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 17 agosto – 5 settembre/17 august – 5 september

1965
Luigi Pericle, mostra personale/solo exhibition, Arthur Tooth & Sons Gallery, London, 2-20 febbraio/february

Luigi Pericle, mostra personale/solo exhibition: York, City Art Gallery, 29 marzo – 19 aprile/29 march – 19 april;

Newcastle, Laing Art Gallery, 26 aprile – 16 maggio/26 april – 16 may; Hull, Ferens Art Gallery, 24 maggio – 13 giugno/24 may – 13 june; Bristol, City Art Gallery, 21 giugno – 11 luglio/21 june – 11 july; Cardiff, National Museum of Wales, 19 luglio – 8 agosto/19 july – 8 august; Leicester, Museum and Art Gallery, 16 agosto – 5 settembre/16 august – 5 september

In copertina/Cover
Matri Dei d.d.d., 1974, tecnica mista su masonite/
mixed media on masonite, 30 x 21 cm.
Ascona, collezione Biasca-Caroni/
Biasca-Caroni collection

p. 2
Ritratto di Luigi Pericle/Luigi Pericle portrait, Ascona,
Archivio Luigi Pericle

p. 14
Venezia, Fondazione Querini Stampalia
Foto di/Photo by Cristiano Corte



Silvana Editoriale

Direzione editoriale/Direction
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale/Editorial Coordinator
Sergio Di Stefano

Redazione/Copy Editor
Sara Tedesco

Impaginazione/Layout
Mirco Ameglio

Coordinamento di produzione/Production Coordinator
Antonio Micelli

Segreteria di redazione/Editorial Assistant
Ondina Granato

Ufficio iconografico/Photo Editor
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa/Press Office
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione, testi e traduzione
riservati per tutti i paesi
All reproduction, texts and translation rights
reserved for all countries
© 2019 Ascona, Archivio Luigi Pericle

Available through ARTBOOK | D.A.P.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York, N.Y. 10013
Tel: (212) 627-1999 Fax: (212) 627-9484

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.
Under copyright and civil law this volume
cannot be reproduced, wholly or in part,
in any form, original or derived, or by any means:
print, electronic, digital, mechanical, including
photocopy, microfilm, film or any other medium,
without permission in writing from the publisher.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Reproductions, printing and binding in Italy
Stampato da/Printed by Grafiche Aurora, Verona
Finito di stampare nel mese di aprile 2019
Printed April 2019