

## ***disegnare con... TULLIO PERICOLI***

Tullio Pericoli è nato a Colli del Tronto nel 1936 e dal 1961 vive a Milano.

Nel 2024 riceve dall'Accademia dei Lincei il Premio Internazionale Feltrinelli per l'Arte. Nel 2021 a Palazzo Reale di Milano si tiene una mostra antologica sulla sua pittura di paesaggio, dopo una serie di esposizioni sullo stesso tema presso il Palazzo dei Capitani di Ascoli Piceno (2020), Chiesa di San Domenico di Alba (2017), Istituto Italiano di Cultura di Tokyo (2016), Palazzo Fava a Bologna (2015), Mart di Rovereto (2014), MAG di Riva del Garda (2014), Villa Necchi Campiglio a Milano (2010), Museo dell'Ara Pacis a Roma (2010), Palazzo Lanfranchi a Pisa (2002).

I suoi ritratti, altro tema su cui si è sviluppato il suo lavoro, sono esposti nelle Galleria Gallimard a Parigi (2019), Oscar Wilde House di Dublino (2007), Spazio Oberdan a Milano (2003), Casa del Mantegna a Mantova (2002), Istituto Italiano di Cultura di Londra (2001), Centre Culturel Suédois di Parigi (1996), Svenska Akademiens Nobelbibliotek di Stoccolma (1995), Casa Zerilli-Marimò, New York University, New York (1994), Museumspavillon, Galerie der Stadt di

Salisburgo e Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo (1989), Wilhelm Busch Museum di Hannover (1988), Istituto Italiano di Cultura di Lisbona (1988). Paesaggi e ritratti sono esposti anche in numerose gallerie private in Italia e all'estero.

Nel 2003 dipinge, su commissione di Carlo Caracciolo, tre grandi tele per la sua residenza di Torrecchia che saranno esposte al Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma (2004). Nel 2001 ha curato la messa in scena, disegnando scene e costumi, de *Il turco in Italia* e de *L'elisir d'amore* nel 1995 per l'Opernhaus di Zurigo e ancora de *L'elisir d'amore* nel 1998 per il Teatro alla Scala di Milano. Nel 1993 riceve il Premio Olaf Gulbransson con una mostra presso l'omonimo museo a Tegernsee. Nel 1991 si tiene una sua ampia mostra di disegni alla Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano. Nei decenni precedenti all'attività pittorica affianca un importante impegno sulla stampa, quotidiana e periodica nazionale (*Corriere della Sera*, *L'Espresso*, *La Repubblica*) e internazionale (*The New York Review of Books*, *The New Yorker*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *El País*, *The Guardian*), pubblicando



Foto di Francesca Savastano.

ritratti e disegni anche di satira politica e culturale. Nel 1986, su incarico di Livio Garzanti, dipinge in un salone della sua sede in via della Spiga, quattro grandi dipinti che raccontano la storia della casa editrice.

Negli anni affianca i suoi disegni a racconti e romanzi come *Un digiunatore* di Franz Kafka (Adelphi, 2022), *La casa ideale* di Robert Louis Stevenson (Adelphi, 2004 e 2017), *L'uomo che piantava gli alberi* di Jean Giono (Sanssouci, 1998), *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (Olivetti, 1984 e Adelphi, 2007). Le tavole per quest'ultimo libro saranno esposte al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e al Museo d'Arte Contemporanea di Bologna (1985). Oltre a numerosi cataloghi pubblica *Ritratti di ritratti* (Adelphi, 2023), *Piccolo teatro* (Adelphi, 2016), *Storie della mia matita* (Henry Beyle, 2015), *I paesaggi* (Adelphi, 2013), *Attraverso l'albero* (Adelphi, 2012), *Paesaggi* (Rizzoli, 2007), *I ritratti* (Adelphi, 2002), *Dreamscapes* (Rizzoli International, 2001), *Die Tafel des Königs* e *Woody, Freud und andere* (Prestel, 1993 e 1988).

Per la casa editrice Adelphi scrive *Arte a parte* (2021), *Incroci* (2019) e *Pensieri della mano* (2014).

Tullio Pericoli mi riceve nel suo studio, al secondo piano di un palazzo di ringhiera immerso nel dinamismo del centro di Milano. Entrando, mi colpiscono tre elementi: l'odore della pittura, l'equilibrio della luce e un silenzio inaspettato. Queste sensazioni mi accompagnano per tutta la durata dell'incontro. La ricchissima biblioteca che percorre le pareti dello studio suscita in me il desiderio di studiare in quell'ambiente. Mi sento accolta, a mio agio, e iniziamo a parlare.

**Valeria Menchetelli (VM):** *Che cos'è per lei il disegno? È un linguaggio, e quindi uno strumento di comunicazione? È un'espressione della sua identità di artista? È una forma di pensiero? In che modo e che cosa si può comunicare attraverso il disegno?*

**Tullio Pericoli (TP):** Il disegnare, come prima cosa, è un gesto che dà piacere. Dà piacere vedere apparire la linea nera su un foglio bianco o un segno di pennello su una tela. Mi viene in mente il film *Il mistero Picasso* di Henri-Georges Clouzot, in cui l'artista è dietro la tela e si vede solo comparire il segno che traccia immagini sulla superficie. Vedere quel gesto e quel segno che nasce dà immediatamente un certo piacere.

I miei figli, quando da piccoli disegnavo per loro, ma non si divertivano tanto nel vedere apparire un animale o qualcosa che conoscevano, ma ridevano moltissimo solo nel vedere apparire quel vermetto nero che usciva dalla punta della matita. Ecco, il disegno è qualcosa che è in noi, disegnare è un gesto istintivo, spontaneo, che facciamo anche quando siamo impegnati in altre cose. È un gesto che dà piacere, anche perché coinvolge il nostro corpo, più che la nostra mente. O meglio, li coinvolge entrambi, ma moltissimo il nostro corpo.

In un libretto che è uscito qualche tempo fa, intitolato *Pensieri della mano*, attribuisco alla mano una vera intelligenza, un'esperienza, delle abitudini con le quali io dovevo confrontarmi. Ma il disegno oltre a venire dalla nostra mano e dalle nostre dita, viene anche dal braccio e dalla spalla, da

Paesaggio, 1987.





Paesaggio delle Marche, 1992.



tutto il corpo. Oltre al piacere, è uno strumento a sostegno delle parole, che ci permette di descrivere, per vedere, per capire meglio la forma delle cose. C'è un doppio coinvolgimento secondo me: il primo è un coinvolgimento mentale, perché il disegno ci serve e ci aiuta a capire le cose e a farle più nostre, a portarle alle nostre possibilità cognitive. Poi c'è un coinvolgimento fisico: è un gesto naturale della nostra mano, del nostro braccio, qualcosa che esce da noi come un piacere, a volte come un bisogno.

Detto questo, il disegno serve anche per raccontare, per comunicare, per mostrare qualcosa, a volte meglio di quanto sappia fare la scrittura. Kafka, in una lettera alla fidanzata Felice Bauer, le dice di aver sognato di passeggiare con lei tenendola per mano, ma non riuscendo a descrivere bene i suoi gesti con le parole, le manda un disegno, come se il disegno potesse avere una forma espressiva più forte, più chiara delle stesse parole. Questo, detto da uno scrittore, mi sembra molto efficace.

**VM:** *Mi fa venire in mente che il disegno dei bambini, quando cominciano a disegnare e non hanno ancora i vincoli che poi vengono imposti con l'educazione (scrivere secondo forme precise, disegnare dentro i contorni), all'inizio è completamente gesto del corpo, che poi diventa un gesto guidato e quindi in fondo una sovrastruttura che si aggiunge in un secondo momento.*

**TP:** Sì, infatti a volte vedevo i disegni dei miei figli, quelli fatti a scuola, in classe. Questi disegni erano un po' costrittivi, cioè confinavano i segni dentro linee precise, dovevano essere colorati dentro contorni precisi e dentro forme già delineate. Invece secondo me il gesto del braccio, della mano, deve essere puro, come quando, da adulti, proviamo a disegnare con la mano sinistra, o con la mano che non usiamo normalmente: il disegno risulta più infantile, più rozzo, però con un segno che ha una forza interna più decisa.

**VM:** *Penso che il disegno, l'atto di disegnare si svolga secondo una personale modalità rituale,*

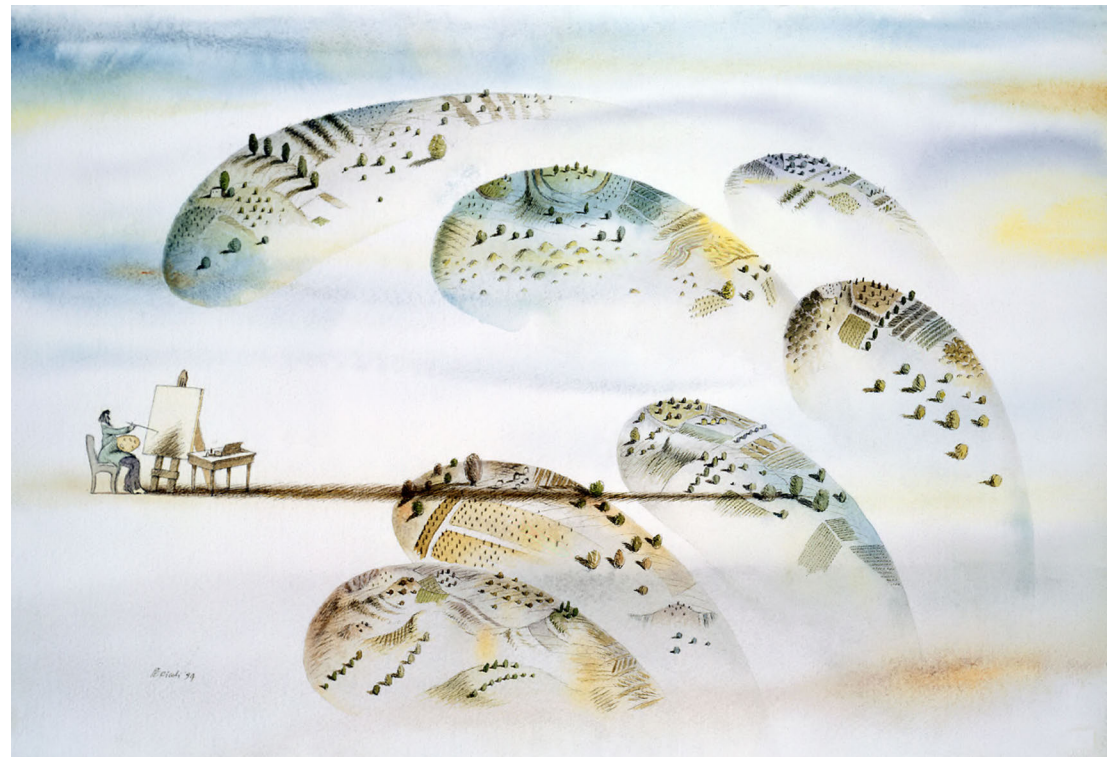
**una sorta di routine: la scelta della carta o comunque del supporto, la scelta dello strumento, la relazione che si attiva tra i due elementi e poi il processo di produzione dei segni. Quindi c'è una sorta di rito del disegnare, che è in un certo senso sempre uguale a se stesso, però produce un risultato che è sempre diverso. Quanto c'è di automatico nell'affrontare il procedimento di realizzazione di un disegno e quanto invece di inedito, di nuovo?**

**TP:** Avendo avuto nella mia vita l'opportunità di lavorare in campi diversi, io farei una distinzione. Da un lato c'è il disegno "fatto per", il disegno su commissione, per un giornale o per un libro: questo disegno deve tenere conto della committenza, deve soddisfare il committente e quindi esprimere qualcosa finalizzato all'utilizzo che ne sarà fatto. Ecco, in questo caso l'attenzione verso il contenuto dell'immagine, verso il senso che può comunicare, verso il suo significato è più importante, quindi il disegno va guidato. Interviene di più la mente operativa dell'autore, che costringe la sua mano a operare in un certo modo. Poi, da un altro lato, c'è il disegno che ha una finalità così detta "artistica", con totale libertà. In questo caso sia un disegno che un quadro non sono quasi mai finiti come li avevo immaginati inizialmente. È l'opera stessa che decide da che parte andare da un certo momento del lavoro. Sono le stesse linee che si formano sulla superficie che decidono da che parte andare, dove andare a parare.

**VM:** *Questo modo libero e imprevedibile del disegno di diventare qualcosa autonomamente rispetto alla volontà di chi lo sta disegnando è forse anche il modo più vero attraverso cui si progredisce nel rapporto con il disegno.*

**TP:** Sì, perché si scoprono delle cose che non si sapevano e che non si pensavano. Mi chiedo sempre se le cose che scopro man mano che lavoro sono vere e proprie scoperte e se, prima che apparissero sul foglio erano nella mia mano o nei peli del pennello o sulla punta della matita. Non so mai bene da dove vengono fuori.

*Pittore di paesaggio, 1994.*



**VM:** *C'è un sistema che da qualche parte le fa scaturire.*

**TP:** Però non si sa esattamente dov'è.

**VM:** *L'atto del disegno si muove sempre al confine tra realtà e immaginazione, tra osservazione e interpretazione. Provengo da un mondo di progettisti, che accoglie tradizionalmente la distinzione tra un disegno conosciuto, il disegno di rilievo, e un disegno ideativo, il disegno di progetto. Qual è il confine tra osservare qualcosa che è avanti ai nostri occhi e osservare qualcosa che si è formato o che si sta formando solo nella nostra mente? Ed è veramente importante stabilire questo confine, questa separazione, o invece bisognerebbe parlare di un unico tipo di disegno, senza distinguere tra realtà e immaginazione?*

**TP:** Prima di tutto, la linea non ci è stata data da Dio. Quando Dio creò il mondo, gli alberi, le montagne e gli animali, non creò anche la linea. La linea è un'invenzione dell'uomo e ci è servita per conoscere il mondo, per delinearne le cose, creando una distanza giusta tra noi e il mondo che ci consentisse di poterlo vedere e possedere, averlo in mano, delinearlo, dargli quindi una forma. Questo gesto, molto primordiale, ormai fa parte di noi interamente, quindi è difficile fare una distinzione netta tra immaginazione e realtà. Certo, se io voglio capire come è fatta una casa e voglio imparare a disegnarla, devo mettere a riposo la mia fantasia, la mia immaginazione. Ma se poi, in un altro momento, ridisegnerò la casa senza vederla, mettendoci insieme anche la mia immaginazione, sicuramente la rifarò in un modo diverso, perché vi parteciperanno altri fattori come la mia emozione, il mio piacere, il mio gusto. Quindi, c'è un coinvolgimento di cose personali, interiori che genera un disegno o un'opera diversi. Se noi siamo davanti a un paesaggio, una cosa è disegnare quel paesaggio cercando di rifarlo esattamente come lo vediamo, un'altra è portarcelo dietro nella mente e ridisegnarlo un giorno o due giorni dopo. Questo paesaggio subirà il contagio dei nostri sentimenti, emozioni, conoscenze ecc.

**VM:** *Se a più persone chiediamo di disegnare lo stesso oggetto, quelle persone faranno disegni diversi, quindi forse c'è anche una dimensione immaginativa, interpretativa e personale che interviene mentre si fa il disegno.*

**TP:** Sì, ma anche prima, anche nel momento in cui lo si guarda. Qualche anno fa mi è stato chiesto dal MAG, Museo Alto Garda, di fare uno studio, per poi farne una mostra, sul loro paesaggio. Mi invitarono a trascorrere lì qualche giorno, per vederlo, studiarlo e poi dipingerlo. Accettai ma a una condizione, che si potesse noleggiare un elicottero o un piccolo aereo per volare sopra questo paesaggio e poterlo guardare dall'alto, in modo da avere una visione più completa della complessità della sua forma. Accettarono e volammo per paio d'ore sopra il paesaggio gardesano a bordo di un piccolo aereo a noleggio. Eravamo in cinque: il pilota, un critico d'arte mio amico che avrebbe poi curato la mostra, il direttore del museo, un fotografo e io. Il fotografo aveva il compito di scattare delle foto che poi mi sarebbero servite, ma tutti avevamo comunque una macchina fotografica e tutti facemmo delle foto. Ebbene, le foto che facemmo risultarono diverse per ciascuno di noi. Ognuno ebbe la propria visione di quel paesaggio, una diversa dall'altra. Gli occhi di ciascuno videro quel paesaggio, nello stesso momento, nello stesso luogo e nello stesso istante in modi diversi.

Dallo stesso punto di vista, ognuno usò le proprie inquadrature, ognuno interessato a cose diverse da quelle degli altri.

**VM:** *Tornando al lavoro artistico, parlavamo della componente metodologica e progettuale: stabilire un oggetto d'indagine, dedicarsi a studiarlo, a conoscerlo, infine rappresentarlo. L'artista, il disegnatore, agisce liberamente o segue delle regole, un metodo?*

**TP:** Il metodo si forma anche da solo, naturalmente. Mi è capitato a volte di scoprire di avere un metodo, di accorgermi che ripeteva gli stessi gesti, la stessa scaletta di lavoro e questo mi dava

fastidio. Mi faceva sentire costretto, innaturale, ripetitivo e soprattutto mi annoiavo. Nel disegnare, bisogna sempre risentire e riassaporare il piacere del contatto delle superfici su cui operiamo, perché nel disegno, a differenza della pittura, il tatto ha una grande importanza. È molto importante sentire sotto la mano la grana della carta. Il senso del tatto è comunque sempre molto importante, lo è in ogni cosa: se noi per la strada anziché fare appena un cenno di saluto stringessimo la mano a quelli che incontriamo, o se invece di gettare una moneta a un mendicante la poggiassimo toccando la sua mano, si creerebbero dei rapporti molto diversi tra le persone.

**VM:** *Quanto c'è allora di fisico e quanto di mentale nel lavoro del disegnatore? Penso ai tanti aspetti da lei descritti in *Pensieri della mano*, in cui sostiene che esiste una memoria fisica della sua mano che è quasi autonoma rispetto alla sua volontà e che quindi guida il tracciamento delle linee, come abbiamo detto poco fa. C'è un passaggio in cui lei afferma che deve imporsi nel dire di no a quei segni che la mano vuole tracciare in maniera pigra, per fare in modo che ciascun segno contenga comunque un pensiero, un suo pensiero. Ma come si accorge di quando la mano diventa pigra, attiva questo automatismo e inizia a fare quello che vuole, quello che decide lei?*

**TP:** Me ne accorgo benissimo, e molto di frequente. Ci sono dei momenti in cui la mano gira per conto proprio e va in una direzione nella quale io non avevo deciso di andare. Sono dei vizi muscolari, credo, che fanno parte della nervatura, dell'interiorità dei nostri arti. Tutto il nostro corpo, e anche la nostra mente, sono pigri; ognuno di noi istintivamente tende all'eliminazione della fatica, dello sforzo, di tutto quello che ci stanca, sia muscolarmente che mentalmente. È una reazione naturale, che però noi dobbiamo conoscere e in qualche modo combattere, perché per scoprire qualcosa di più, per non farci vincere dalla pigrizia e quindi rimanere sempre con gli stessi gesti e le stesse idee, bisogna affrontare la fatica. Una fatica che è anche piacere, perché le fatiche







pagina precedente  
*Storia dell'arte dell'albero*, 1997.

in questa pagina  
*Letto*, 2000.



restituiscono un senso di piacere nella conquista di qualcosa. La fatica, secondo me, in tutte le cose, è qualcosa che dobbiamo conoscere e affrontare. Anche l'inventare è fatica.

**VM:** *Bisognerebbe insegnare questo concetto.*

**TP:** Sì, secondo me queste sarebbero cose da insegnare a scuola: conoscere e vincere la fatica.

**VM:** *In una sua intervista con Antonio Gnoli, a proposito delle sue collaborazioni in ambito letterario, lei parla dello scambio continuo e contemporaneo che si attiva tra parole e immagini mentre disegna.*

**TP:** Ma anche mentre si legge, perché leggendo le parole evocano delle immagini e, disegnando, le immagini evocano delle parole.

**VM:** *Allora, che rapporto hanno i suoi disegni con le parole? Sono due linguaggi che rimangono distinti oppure si fondono in un unico linguaggio che trova poi due modi diversi di esprimersi?*

**TP:** Sono senza dubbio due linguaggi apparentemente lontani l'uno dall'altro, che si arricchiscono reciprocamente. Ma non è solo questo, perché anche il lettore si arricchisce delle cose che legge, perché la lettura mette in moto l'immaginazione. Mi è capitato di dire che quando leggo è come se mi si accendessero due schermi: nel primo vedo scorrere le parole, nel secondo vedo scorrere le immagini che si creano nella mia mente. Succede anche il contrario, la scrittura è arricchita da chi legge. Cerco di spiegarmi prendendo ad esempio le descrizioni dei volti: descrivere un volto con le parole è quasi impossibile, perché le parole non bastano, a volte non servono. Lo scrittore confida in qualche modo nel deposito di immagini che esiste nella mente di chi legge e non fa che suggerirgli come dare forma a uno sguardo o a una faccia. C'è una lettera che Kafka scrisse al suo editore che stava preparando l'uscita di *La metamorfosi*. Kafka scrive di accettare volentieri l'inserimento di alcune immagini di un disegnatore, a lui noto

e apprezzato, ma si raccomanda di non fargli assolutamente disegnare l'insetto, meno che mai di metterlo in copertina. Per la copertina, suggerisce, si può disegnare una porta socchiusa, da cui si intravede un interno buio e una figura spaventata davanti alla porta. Ma assolutamente non l'insetto. È il lettore che deve "disegnarsi" l'immagine dell'insetto: l'immagine fatta dal disegnatore sarebbe l'interruzione del canale di arricchimento che c'è tra parole e immagini. Se si legge e si costruisce autonomamente la forma delle figure che vengono descritte dallo scrittore, così come dei luoghi, dei personaggi, dei volti e del colore degli occhi, quei personaggi diventano nostri, quella scrittura diventa più nostra e si entra nel meccanismo mentale della creazione. Così la lettura diventa più vera.

Mi capita di riflettere su questo tema, sul rapporto che si crea tra lo scrittore e il lettore. E magari anche il disegnatore. Alcuni scrittori a volte hanno accennato esplicitamente a questo rapporto, che sentono nei confronti del lettore, sostenendo che sarà poi lui a creare immagini necessarie al racconto.

**VM:** È come un compito che viene dato al lettore.

**TP:** Sì, è come un incarico dato al lettore. Poi, per chi disegna, illustrare un libro o fare disegni per un libro diventa una cosa più complicata, almeno secondo me. Nei due o tre libri su cui ho lavorato non ho mai cercato di descrivere di nuovo quello che era già scritto, ma ho cercato di portare immagini ulteriori, suggerite dalle parole dello scrittore.

**VM:** Penso a quanto le edizioni illustrate di alcuni libri, come le illustrazioni dei primi romanzi fantastici, o di avventura, dell'Ottocento, da Carroll a Swift a Verne, abbiano in un certo senso risolto questo compito del lettore, costruendo un immaginario che però è anche un vincolo che costringe a vedere le scene e le ambientazioni con un particolare tratto del disegno, e analogamente avviene con i film d'animazione. Si tratta di un immaginario ampio, perché è comunque

Cartolina dalle Marche, 2005.





Paesaggio, 2007.



*un racconto per immagini, ma anche limitato e guidato dalle scelte che sono state fatte da quegli illustratori.*

**TP:** Sì, non possiamo uscirne, a meno che non ce ne liberiamo intenzionalmente. Però ecco, quello è un altro atto che costa fatica.

**VM:** *Continuando a parlare delle illustrazioni per i libri, so che lei non ama che si dica “illustrare” un libro, un racconto, nel senso di creare immagini a servizio del racconto.*

**TP:** Quando è nata l’illustrazione, questa serviva per dare *lustrum*, cioè dare luce alle parole, spiegare i concetti. Se manca questa necessità, l’illustrazione può essere utile soltanto quando riesce ad allargare la visione.

**VM:** *A proposito de L’uomo che piantava gli alberi di Jean Giono, lei ha detto che leggendo il racconto lo ha trovato tanto perfetto e nitido che bastava a sé stesso, e quindi che il testo non aveva bisogno di illustrazioni. Il lavoro che ha fatto è stato perciò quello di aggiungere a margine un racconto parallelo dei suoi pensieri legati a quel testo. Si potrebbe dire che è stata un’esperienza di traduzione in segni di una sua riflessione interiore?*

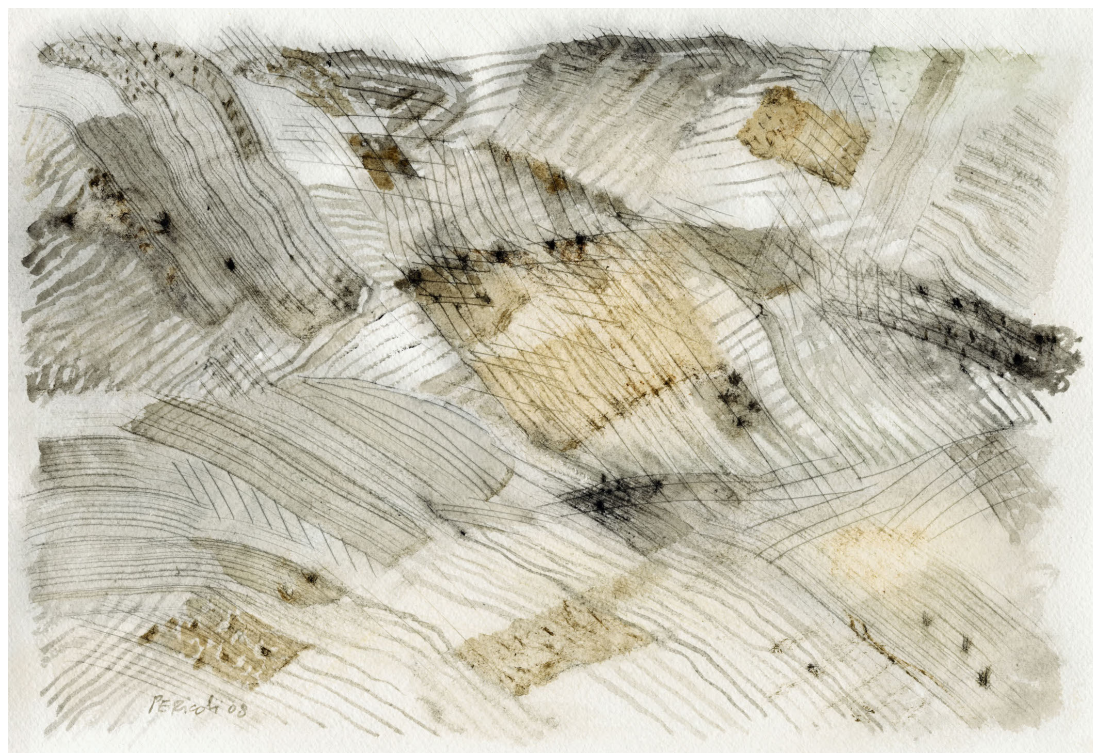
**TP:** Io ho fatto un lavoro concettualmente meno impegnativo. Mi sono calato nei panni di un lettore qualsiasi, che semplicemente legge le parole del testo e annota ai margini le immagini che gli vengono in mente, che pesca nei suoi ripostigli di immagini. Noi nel tempo immagazziniamo molte figure, che hanno a che fare con tipi di paesaggi, di alberi, di personaggi, di cose. Così in questo lavoro io ho messo tutto quello che avevo nella testa che poteva avere a che fare con quel racconto: ho riportato intorno al testo appunti disegnati che citano Rembrandt, Giotto, le mappe dei giardini medicei o altre cose che avevo nella testa e che arricchivano le parole del racconto. Poi, nella seconda parte, ho ripreso tutti gli appunti e ne ho fatto dei disegni più finiti.



**VM:** *Il racconto di Giono è una parabola allegorica del rapporto tra l'uomo e la natura. Risale al 1953, ma contiene tutti i temi allarmanti che occupano le pagine dell'informazione contemporanea e propone una morale molto significativa ovvero che ognuno di noi può fare la propria parte per rispettare la natura. Quanto pensa che sia importante l'equilibrio tra l'uomo e la natura oggi? La costruzione della bellezza attraverso il lavoro artistico può contribuire al rispetto della natura e a instaurare un rapporto armonioso con essa? Che tipo di impegno possiamo prendere?*

**TP:** Come prima cosa potremmo non fare, non costruire cose che distruggono la natura, e questo sarebbe già un primo passo enorme. Noi di solito non distruggiamo direttamente il paesaggio, ma ne costruiamo un altro accanto che distrugge quello che esisteva. Il non fare sarebbe già un gesto molto importante. A partire da questa minima scelta, ognuno di noi può fare molte cose. Pensando al mio mestiere, al di là del fatto che io dipingo il paesaggio perché mi interessa, quello di cui mi sono accorto è che una volta che un paesaggio è stato dipinto diventa un luogo da osservare e conservare. Chi toccherebbe la montagna Sainte Victoire una volta dipinta da Paul Cézanne? Accostarsi al paesaggio, dipingerlo, mostrarlo, farlo conoscere e farlo osservare diventa già un atto di conservazione del paesaggio stesso. Una volta feci un disegno del mio paese, Colli del Tronto per la copertina di un libro. A distanza di tempo alcuni miei concittadini intrapresero un'iniziativa per conservare un pezzetto di paesaggio, un bosco, salvandolo da una lottizzazione che lo avrebbe distrutto. Per l'iniziativa a difesa di questo pezzo di bosco fu usato quel mio disegno come manifesto, sostenendo che la forma del mio paese era intoccabile perché era stata dipinta. Il fatto che fosse stata dipinta la rese intoccabile. La pittura di oggi non si occupa più del paesaggio, non sono molti i pittori che si ispirano al paesaggio. Forse lo fanno più i fotografi. Dipingere un paesaggio non vuol dire fare un prato verde, un cielo azzurro, delle case, alberi o un laghetto.

Paesaggio, 2008.





Abbiamo un'idea del paesaggio molto banale, che ci arriva dal passato. Invece il paesaggio è qualcosa di molto più complesso: è come la forma del bicchiere per l'acqua che c'è dentro, ma questo contenitore non è solo una forma (collina, montagna o albero), è qualcosa che contiene tutta la nostra storia, il nostro passato, i nostri sentimenti, i nostri amori e la nostra fantasia. Ma per vederlo dobbiamo saltare fuori dal nostro bicchiere e vedere come è fatto, vivendoci dentro rimaniamo ciechi. E ritorna la fatica. E la fatica di "uscire" non andrebbe fatta soltanto nei confronti del nostro paesaggio, di quel bicchiere: uscire vuol dire anche conoscersi, conoscere cosa siamo e le storie dentro di noi.

**VM: Come guardarci dall'esterno, per vederci.**

**TP:** Pensare come degli estranei a noi stessi, pensare e esaminare i nostri pensieri.

**VM: Questo ha una similitudine con il processo progettuale, perché quando siamo troppo dentro le cose vediamo solo un piccolo tratto del processo, e dobbiamo fare lo sforzo di allontanarci per avere una visione generale, perché solo da quella riusciremo poi a capire cosa modificare o come evolvere quel pensiero che stiamo sviluppando.**

**TP:** Di questa cosa mi sono accorto molto bene in quelle due o tre esperienze che ho avuto con il teatro. Quando ci si mette al lavoro per un'opera teatrale, almeno nel mio caso era così, si entra in una specie di bolla e tutto il mondo di fuori non esiste più. Questa bolla contiene il teatro, i tecnici, il regista, gli attori, i cantanti ed esplose il giorno della prima. Poi però, una volta esplosa, tutto scompare e non ne rimane quasi il ricordo. Resta un po' di vuoto che delude.

**VM: Come un'esperienza che è totalizzante per un periodo, ma poi diventa inconsistente.**

**TP:** Sì, io dopo quelle esperienze mi sentivo più impoverito che arricchito. Per chi lo fa di mestiere

è diverso, fa un lavoro dopo l'altro, ci passa tutta la vita. Ma per qualcuno come me, che faceva solo occasionalmente questa esperienza, è stato abbastanza deludente. Bellissimo anche, finché lo fai, ma poi deludente.

**VM: Mi ricollego a l'uomo che piantava gli alberi perché da quel lavoro è scaturito spontaneamente un altro lavoro ovvero quello di ripercorrere la storia dell'arte attraverso il modo di disegnare uno stesso elemento naturale: l'albero. È nata così una grande tavola sinottica che lei ha poi rielaborato in una narrazione lineare di tipo cronologico e raccolto in un volumetto che è diventato un riferimento per l'approccio alla storia dell'arte: Attraverso l'albero. In questa narrazione lei traccia l'evoluzione dello sguardo degli artisti e dei disegnatori nei confronti dell'albero. Qual è stato il suo personale filtro artistico e disegnativo? Si tratta di una narrazione oggettiva oppure soggettiva?**

**TP:** In questo caso ho cercato di adattarmi molto allo stile dei pittori. Di soggettivo comunque c'è la mano, la traccia, il segno, ma volevo che si riconoscessero entrambi gli autori: io e l'artista da cui rubavo l'immagine. Mi sono molto divertito. Ho scoperto, per esempio, che da Giotto a Turner, fino all'Ottocento, le forme degli alberi cambiavano sì, ma non moltissimo. Invece l'espressionismo le tendenze successive hanno creato un fuoco d'artificio di forme e di colori.

**VM: A proposito del paesaggio, quanto c'è del suo paesaggio, delle sue terre natali nei paesaggi che poi disegna?**

**TP:** C'è molto, ma meno di quanto sembri. Voglio dire che volendo dipingere il paesaggio io non potevo non partire dal mio paesaggio, quello che avevo visto dal momento che avevo aperto gli occhi. È talmente interiorizzato che non potevo prescindere. Il paesaggio poi per me è diventato una lingua con la quale parlare di tutto, di me e di tante altre cose. Però questa lingua ha continuato ad avere la sua cadenza iniziale, come un dialetto

che non sopravvive tanto nelle parole, quanto nella cadenza. Ecco, questa cadenza è rimasta. Io non rifaccio il paesaggio marchigiano, ma ho usato quel paesaggio come scheletro interno dei paesaggi che dipingo.

**VM: Dai suoi lavori sul paesaggio emerge una relazione intima e personale con la natura, in tutte le sue forme. Secondo lei è legittimo affermare che il paesaggio naturale non esiste, perché sono la contemplazione e il nostro sguardo a creare il paesaggio e a conferirgli un valore estetico? Quanto il paesaggio "è" in quanto tale e quanto invece lo costruiamo noi con il nostro sguardo, i nostri racconti, le nostre interpretazioni?**

**TP:** Sì, questo è giustissimo. In un mio libretto intitolato *Incroci* ho raccontato come ho scoperto il paesaggio. Quando negli anni sessanta lavoravo per il quotidiano, *Il Giorno*, un pomeriggio venne davanti a me inaspettatamente il direttore, Italo Pietra. Era un collezionista e mi chiese un'opera. Io, molto emozionato, gli offrii di scegliere quello che voleva dei miei disegni, ma lui mi chiese qualcosa di diverso. Un quadro del mio paese. La domanda mi sorprese moltissimo: non è che avessi dimenticato il mio paese, ma l'avevo quasi messo da parte, anche per non soffrire di nostalgia. La richiama, come ho detto, mi sorprese ma soprattutto mi stimolò. Promisi al direttore che avrei fatto il quadro, quindi comprai una macchina fotografica e tornai a Colli del Tronto. Ma, pensai, per poter vedere il paese dovevo allontanarmi, dovevo uscirne, come ho già detto. Allora scesi nella valle del fiume Tronto, mi girai dandogli le spalle e guardai il mio paese. Inquadrandolo nel rettangolo della macchina fotografica, lo vidi per la prima volta: il paese nel riquadro della macchina si trasformò in paesaggio. Fino a quel momento era stato un paese ora era un paesaggio. Scoprii anche che il mio paese non l'avevo mai visto, non ne conoscevo la forma, né della chiesa, né delle case, né i loro colori. Capii che cosa voleva dire vedere un paesaggio. Così Italo Pietra mi fece scoprire il mio paese. Feci il quadro e glielo regalai.

Gli inglesi, nel Settecento, facevano molti viaggi, e portavano in tasca uno strumento, il Claude Glass, che serviva a fare esattamente quello che avevo fatto con la macchina fotografica. Guardavano la natura trasformandola in paesaggio perché con quell'attrezzo la mettevano dentro un'inquadratura. L'inquadratura racchiude una parte, estrae un frammento, e questo frammento, escludendo il resto, permette di andare più in profondità nella conoscenza.

**VM:** *Quindi è anche giusto dire che la realtà diventa paesaggio nel momento in cui c'è un dispositivo che consente di osservarla, che può essere il nostro sguardo, o una cornice, o un display della fotocamera, o uno schermo dello smartphone. Ma nel tempo il suo approccio è cambiato? C'è una modalità ormai consolidata di osservare il paesaggio oppure c'è sempre una dimensione ingenua, come se fosse la prima volta che lo guarda?*

**TP:** Non ci ho mai pensato, non me lo sono mai chiesto, non saprei. Si pensa che un artista che dipinge paesaggi sia interessato a tutti i paesaggi. A volte mi si chiede di andare a vedere luoghi straordinari, che non conosco, inviti che non mi attraggono. Sono più interessato a rivedere il mio paesaggio, perché c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire e approfondire.

**VM:** *Si ritrova nel paesaggio.*

**TP:** Mi ritrovo nel fatto che quelle forme, ormai, per i miei anni passati a studiarle, pensarle, immaginarle, mi consentono di raccontare altre cose. Se dovessi cambiare, dovrei ricominciare da capo.

**VM:** *Qual è la sua giornata tipo? La sua routine? Quanto disegna?*

**TP:** Non disegno quasi più, disegno pochissimo. Disegno quello che mi serve per dipingere, faccio degli schizzi. Passo il mio tempo a dipingere. Da tempo non collaboro ai giornali, non faccio niente

Senza titolo, 2014.





per nessuno, non faccio altro che la mia pittura. Dipingo e faccio quadri di paesaggio, mettendoci dentro le idee che mi passano per la testa. Sto lavorando molto senza uno scopo preciso, ma solo perché mi piace.

**VM: Non ci sono progetti in corso?**

TP: Non ho progetti precisi. Negli anni passati il mio tempo era più scisso: la mattina mi dedicavo di più alla lettura, o ad altre cose che dovevo fare; il pomeriggio invece alla pittura. Adesso dipingo quasi tutto il giorno e leggo un po' meno di prima. La lettura mi serviva soprattutto quando facevo dei ritratti, per conoscere gli autori.

**VM: Vorrei chiederle qualche consiglio per gli studenti, che spesso sono un po' reticenti a utilizzare il disegno. Questo non è necessariamente legato alla facilità di usare gli strumenti digitali, è anche una forma di imbarazzo, di timidezza, di paura di disegnare e di affrontare un processo che richiede di mettere in gioco il proprio pensiero. Se dovesse far capire a uno studente quanto è importante disegnare, che cosa gli direbbe?**

TP: Mi viene in mente un libro di un filosofo giapponese, Isaku Yanaihara, che posò per Alberto Giacometti per oltre un anno. Giacometti aveva deciso di fargli un ritratto e per questo anno e mezzo lo fece posare quasi tutti i giorni per ore. Ma i ritratti non finivano mai: sempre iniziati e distrutti. Infatti ne sono rimasti solo due o tre. Nel libro l'autore racconta giorno dopo giorno le ore passate con l'artista, e riferisce una parola che Giacometti ripeteva molto spesso a se stesso, tanto che, leggendola, mi faceva un po' sorridere. Questa parola era "coraggio". Perché coraggio? Poco a poco capii che Giacometti impegnava la vita intera in quelle opere, per questo aveva bisogno di molto coraggio nell'affrontarle.

**VM: Ho visto da poco uno spezzone di un'intervista in cui Giacometti dice che prova continuamente a realizzare una scultura ben fatta,**

Senza titolo, 2019.





**con le giuste proporzioni del corpo, ma che poi improvvisamente questa diventa un'altra cosa, diversa da come la vede, tanto che si convince che dovrebbe smettere, e ritiene il proprio lavoro una sequenza interminabile di fallimenti.**

**TP:** Sì, proprio in questi giorni ho letto un suo libro di lettere, soprattutto alla madre, in cui continuamente, fino all'ultima lettera, scritta cinque anni prima della morte, ripete sempre la stessa cosa: che lui non riesce, che non ce la fa, che non raggiunge mai quello che vorrebbe. L'ultima lettera con questi toni è scritta dopo che era stato celebrato alla Biennale di Venezia, il Metropolitan aveva acquistato delle sue opere. Era ormai una celebrità, tuttavia continuava a pensare.

**VM:** *Quindi, la fatica e il coraggio.*

**TP:** Giacometti aveva ragione: quando ci si impegna molto in qualcosa, si sfida qualcosa e si impegna se stessi al punto da rischiare non dico la vita, ma molto della propria vita, ci vuole coraggio per superare certi impedimenti mentali. Io penso che gli studenti, e io li capisco, non abbiano coraggio, perché disegnare è una sfida, è una sfida perché lì veramente le tue debolezze vengono fuori, si vedono e quindi rischi di essere giudicato male. Quando invece usi il computer, la tua responsabilità si dimezza, o ancora meno, e quindi questa diventa quasi una forma di vigliaccheria.

Sì, la fatica è una cosa di cui non parla nessuno. Non ho mai letto un testo, un saggio, che parli della fatica che noi facciamo nel vivere, nel pensare, nell'educare i nostri figli, anche nel pensare la politica. Tutto costa fatica. Però oggi il mondo va verso la non fatica. Mi sembra un andamento della storia del mondo difficile da frenare, perché anche se si prova a insegnare agli studenti di dover fare fatica, di avere coraggio, convincerli è un'altra cosa.

Milano, 16 ottobre 2024

<http://disegnarecon.univaq.it>

Combinazioni, 2021.



DOI: <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.33.2024.dw>