

Cultura

L'INTERVISTA

TULLIO PERICOLI

Pittore e disegnatore

Rubens per i fumetti

Con quali idee hai cominciato a disegnare e quando?

È strano, ma fin da molto piccolo io ho pensato di fare questo mestiere esattamente come lo faccio oggi. Come tutti da bambino guardavo i fumetti, per i disegni non tanto per le storie.

E quali erano i tuoi fumetti preferiti?

Mi piacevano alcune tavole di Pecos Bill, degli italiani mi piacevano i disegni di Walter Molino. Ma ero sempre insoddisfatto perché c'era sempre qualcosa nel disegno che non mi andava. Il mio sogno era di trovare un fumetto disegnato da Rubens o Tiziano, immaginare che se Tiziano fosse vissuto oggi e avesse disegnato fumetti, avremmo avuto altre opere straordinarie. Ero un po' in contrasto, e me ne sono accorto dopo, con il modo di fare l'artista oggi. Ce l'ho sempre un po' avuto con questo tipo di artista perché per il bisogno che ho sempre sentito di mettere a confronto il mio lavoro con un pubblico. Arrivato a Milano, per fare il pittore senza aver risolto bene che tipo di pittore, avevo in testa questa idea: fare il pittore sui giornali. Per molti anni ho fatto il pittore da un lato e il disegnatore per giornali dall'altro.

Erano molto diversi i quadri che facevi da quanto fai oggi?

Sì, molto. Ho avuto un periodo quasi formale, ho fatto quadri materici, ho usato molto l'olio, poi ho avuto un periodo quasi astratto. Ho attraversato in somma più o meno malestramente le correnti del mio periodo.

Eri legato a un gruppo di pittori, di persone con cui parlavi?

Artisticamente no, mi sono sempre sentito piuttosto un solitario. Ma ho fatto parte di un gruppo di amici pittori; ho lavorato per dieci anni allo studio Marconi e lì ci si frequentava moltissimo con Tadini e altri. Si lavorava con grande affiatamento intorno alla galleria, ma la nostra pittura non aveva niente in comune.

Qual era allora l'atteggiamento con cui si cominciava a fare il pittore? Arrivando a Milano dalla provincia avete una visione idealizzata dell'arte, per cui si faceva arte al di là dei problemi economici sostenendo questa passione con altri lavori, o avevate già committenze?

No, committenze no. Io ne

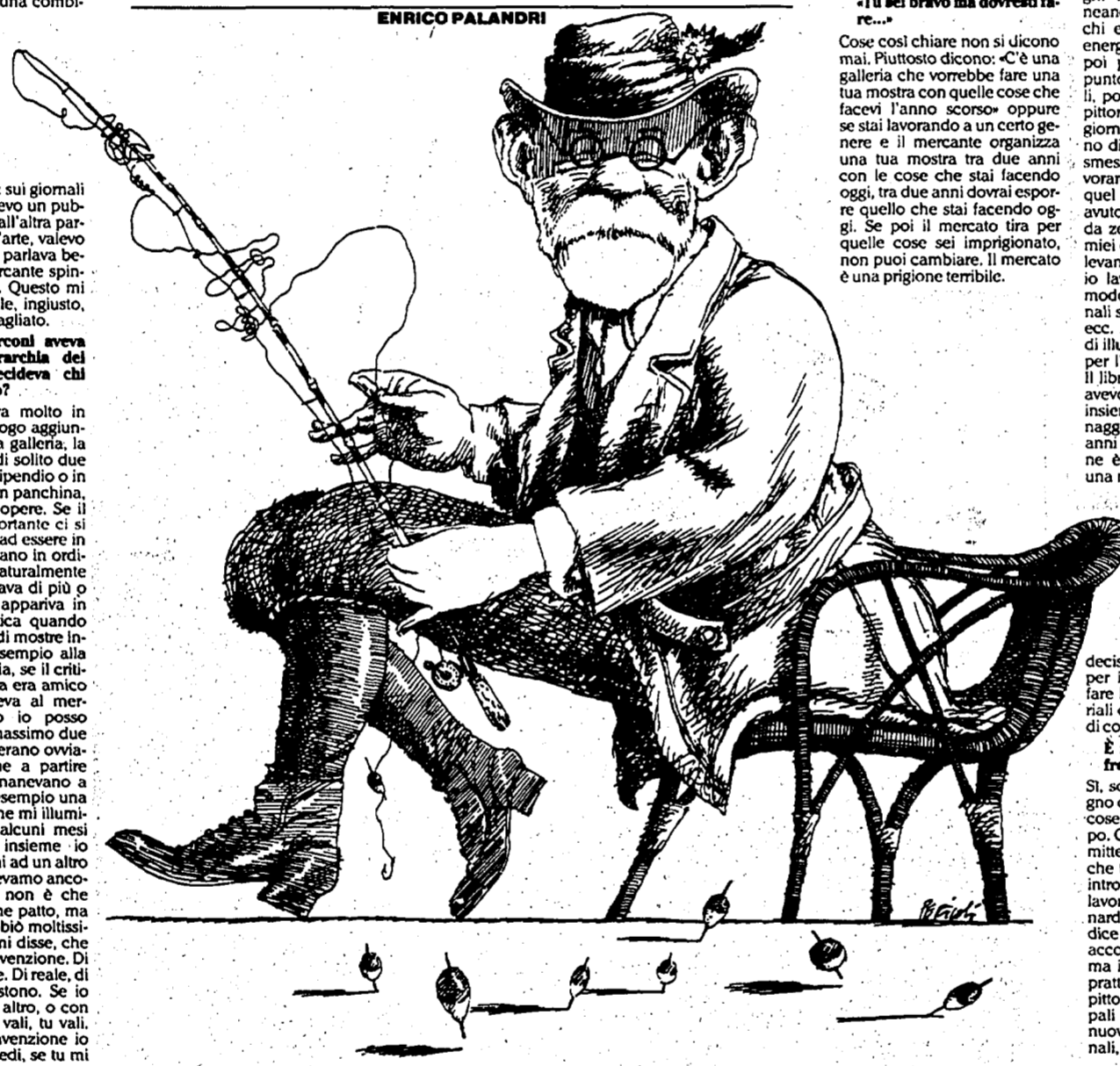
avevo in quanto disegnatore per case editrici e giornali. Ma ho scoperto presto l'importanza del mercante. «Con un buon mercante, allora, sembrava d'avere risolto tutto. Ti portava molti soldi e anche un certo successo. La mia amara scoperta in quel periodo fu di capire che la mia arte da sola non avrebbe combinato nulla. Se non si stabiliva una combinazione tra un pittore e un mercante, non era critica, mercante e artista, le opere non venivano viste da nessuno. Le mie prime difficoltà sono venute da questa contraddizione: sui giornali valevo di più se avevo un pubblico più ampio. Dall'altra parte, nel mondo dell'arte, valevo di più se un critico parlava bene di me o un mercante spingeva il mio lavoro. Questo mi sembrava innaturale, ingiusto, profondamente sbagliato.

La galleria Marconi aveva anche una gerarchia dei suoi artisti, decideva chi spingere e chi no?

Certo: allora usavo molto in fondo a ogni catalogo aggiungere gli artisti della galleria, la squadra. C'erano di solito due squadre: i fissi, a stipendio o in esclusiva, e quelli in panchina, che davano delle opere. Se il mercante era importante ci si sentiva molto forti ad essere in squadra, i nomi erano in ordine alfabetico ma naturalmente si sapeva chi contava di più o di meno. Questo appariva in maniera drammatica quando c'erano delle grandi mostre internazionali. Ad esempio alla Biennale di Venezia, se il critico che organizzava era amico della galleria diceva al mercante: quest'anno io posso portare uno o al massimo due dei tuoi artisti, ed erano ovviamente i primi due a partire mentre gli altri rimanevano a casa. Ricordo ad esempio una frase di Marconi che mi illuminò molto. Dopo alcuni mesi che lavoravamo insieme i ventidici dei disegni ad un altro mercante. Non avevamo ancora chiarito nulla, non è che avessi rotto qualche patto, ma lo seppi e si arrabbiò moltissimo. Sapete bene, mi disse, che qui è tutta una convenzione. Di vero non c'è niente. Di reale, di valori non ne esistono. Se io convingo con un altro, o con un critico, che tu vali, tu vali. Ma se questa convenzione io non la tengo in piedi, se tu mi

«Da giovane amavo gli album di Pecos Bill ma li avrei voluti disegnati da un maestro. Ho capito però che un artista oggi non è questo: la pittura ormai dialoga solo con i pittori. Perciò ho deciso di lavorare per giornali, pubblicità e tv»

ENRICO PALANDRI



Ma non era possibile, era in contrasto con il modo in cui oggi si fa arte. Ce l'ho sempre avuta con questo tipo di artista per il bisogno che ho sempre avuto di mettere il mio lavoro a confronto con il pubblico. Per questo, arrivato a Milano, decisi di dipingere i giornali.

tradisci con altri mercanti, tu non vali niente. Se si accetta questo fatto, ci sono una serie di contorni: bisogna accettare le mostre che il mercante propone e in una certa misura l'influenza che lui ha sulle tue opere.

Un mercante suggerisce anche che tipo di arte dovresti fare? Ti dice ad esempio: «Tu sei bravo ma dovresti fare...»?

Così così chiare non si dicono mai. Piuttosto dicono: «C'è una galleria che vorrebbe fare una tua mostra con quelle cose che facevi l'anno scorso» oppure se stai lavorando a un certo genere e il mercante organizza una tua mostra tra due anni con le cose che stai facendo oggi, tra due anni dovrai esporre quello che stai facendo oggi. Se poi il mercato tira per quelle cose sei imprigionato, non puoi cambiare. Il mercato è una prigione terribile.

Quindi tu hai deciso di andare.

La prima scelta è stata di smettere il doppio lavoro; smetterla cioè di fare i giornali in un modo e i quadri in un altro.

Perché nei giornali mettevai una pittura meno concettualizzata?

Forse: guardando quei disegni mi sembra non fossero neanche brutti, ma ai miei occhi erano la metà delle mie energie. Dovendo scegliere ho poi pensato che potevo appunto fare il pittore sui giornali, portare cioè l'esperienza di pittore cercando di imporre ai giornali un tipo di disegno meno didattico, più libero. Ho smesso di fare l'artista e di lavorare per un mercante e a quel punto il mio mercato ha avuto un crollo. Sono ripartito da zero. Sono scomparso, e i miei disegni successivi non valevano più nulla. Per le gallerie io lavoravo sul paesaggio, in modo più astratto, e per i giornali sui ritratti, i disegni politici ecc. Ho poi avuto l'occasione di illustrare un libro, affidatami per l'Olivetti da Giorgio Soavi. Il libro era Robinson Crusoe e avevo la possibilità di mettere insieme paesaggio e personaggio. Ho lavorato quasi due anni a quel progetto. Alla fine è venuto fuori un libro e una mostra. Nella mostra si vedevano bene i due percorsi, quello dei paesaggi più astratti e vagamente ideologici, e poi i ritratti. Robinson era un po' la sintesi di tutto questo. Da quel momento la mia vita di artista è completamente cambiata: ho deciso di lavorare molto di più per i giornali e soprattutto di fare le mie mostre con i materiali che usavo per questo tipo di committenza.

È insomma finita la schizofrenia di questi due mondi?

Sì, soprattutto per il mio bisogno di essere in contatto con le cose e le persone del mio tempo. Gli stimoli che ti dà la committenza sono talmente veri, che ti danno anche la forza di introdurre delle novità nel tuo lavoro. C'è una frase di Leonardo che mi ripeto sempre e dice che il pittore deve certo accontentare la committenza, ma in quanto pittore deve soprattutto rivolgersi ai massimi portatori del suo tempo. I principali committenti di questa nuova fase sono dunque i giornali, i libri, la pubblicità e la televisione.

Ho fatto molte cose per Guglielmi all'inizio di Rai 3. Molte sfighe. Ma nella pubblicità è molto difficile la collaborazione perché c'è un meccanismo interno che distrugge gli autori. Se da una commissione a una campagna a un'agenzia, l'agenzia deve fare alcune proposte. Le proposte sono già precise. Prima presentano la campagna, che viene approvata, e poi si rivolgono al disegnatore. A quel punto il disegno è già fatto per tre quarti. Se del resto ci si rivolge al disegnatore da principio, l'agenzia viene tagliata fuori. Può succedere talvolta che nel momento della discussione, l'agenzia proponga un nome. Questo è quello che è accaduto nella campagna per la Volkswagen. Loro mi hanno chiamato all'inizio, quando ancora non era stato fatto nulla. C'era solo, l'idea del «Polo d'attrazione». Volevano usare questa frase, ma il resto era da inventare e riuscimmo a lavorare insieme. Oppure ho fatto delle campagne per «L'Espresso» o per «la Repubblica» ma il caso era diverso, perché come collaboratore fisso ho partecipato alle discussioni in redazione sulla campagna pubblicitaria.

Quindi la fase di committenza vera e propria è durata un tempo limitato?

A volte ho sviluppato dei temi che mi venivano da una committenza. Quando mi chiedono qualcosa adesso, di solito mi lasciano la libertà di proseguire con quello che sto facendo.

Possiamo tentare una periodizzazione del tuo lavoro?

Io non ho mai pensato a definire dei periodi. Certo, la fase di Robinson è importantissima. Poi, ricevendo molte richieste di ritratti dai giornali, ho iniziato ad approfondire questo genere. Non raccontavo più solo attraverso la fisionomia ma anche attraverso oggetti, ambienti, storie personali al soggetto. Questi ritratti sono finiti in una mostra in Germania e in un libro: Woody, Freud e gli altri. Successivamente questi personaggi hanno iniziato ad arricchirsi. Per esempio Stevenson, o Calvino o Borges. Era sempre il ritratto, ma parlando più di me, della mia voglia di disegnare. Il periodo dei personaggi è stato interrotto dalla committenza più rinascimentale e in piena regola, quella di Garzanti. Lui mi ha chiamato un giorno, e mi ha

chiesto di dipingere una sala raccontando la storia della sua casa editrice. Dopo qualche esitazione ho accettato la sfida. Sfida innanzitutto per le dimensioni, io non avevo mai dipinto uno spazio così grande. E poi dovevo piegare il mio far figure al raccontare una storia, che doveva essere la storia della casa editrice ma era un po' anche la mia storia. A quel punto, cosa ero in grado di fare? Che ricchezza avevo accumulato in tanti anni di lavoro?

Quelli sono le tue idee di fronte alla tradizione e all'innovazione? In che modo ti sei tenuto in equilibrio tra questi due poli?

Io penso che il lavoro creativo debba svilupparsi come una catena, fatta di tanti anelli. Non credo alle rotture. Non mi piacciono e non ci credo. Di fronte all'avanguardia sono sempre stato molto attento. Per me è molto importante il passato, recentissimo e lontanissimo. Posso prendere idee da Rembrandt, Friedrich o Matisse, che fanno parte della mia catena. Il guaio dell'avanguardia è di aver tagliato la tradizione con il passato e tagliato la lingua al committente. Il pittore e ormai solo in una stanza chiusa, produce opere che per definizione non servono a nulla, se non a sostenere un mercato. Il committente spesso non conosce più la lingua della pittura moderna. Mentre Livio Garzanti mi ha chiesto di dipingere la storia della sua casa editrice, negli altri casi si commissiona al pittore di riempire una parete con quello che vuole. L'artista, non fa che ripetere le sue elaborazioni. Così il dialogo tra il committente e l'artista avviene attraverso il mercante. Che però vende solo quadri, non crea contesti. Forse per questo credo che l'unico modo di fare l'artista è di farli stampare, perché è l'unico modo di essere in contatto con un pubblico: una volta si chiedeva al pittore di ritrarre battaglie, imprese, ecc., compiti ormai assunti dai cinema e dalla fotografia. Il rifugio della pittura è stato di parlare solo ai pittori, prendendo solo metà della frase di Leonardo. Quindi la pittura non si è resa conto della perdita di questi incarichi e si è rifiutata dal dipingere parlando di pittura. Come se i romanzi parlassero solo di romanzi e il cinema solo di cinema. Più che noia è una cosa disgustosa.

Tullio Pericoli al suo tavolo da lavoro e, al centro, Sigmund Freud secondo il disegnatore in un «china» dell'1987

Giovani, la politica ha fatto «hip hop»

Produzione e consumi culturali, rapporto con la militanza, rottura con l'esperienza delle precedenti generazioni: un libro ridefinisce i confini di una incerta identità

ANTONELLA MARRONE

«Ah ma ero molto più vecchio allora sono molto più giovane adesso» (Bob Dylan).

Non si può dire come andrà a finire, in questo scomposto scorcio di fine millennio, la storia dei «giovani», una storia sempre più «universale», sempre meno ancorata a un concetto anagrafico. Si può però riflettere su quello che sta accadendo nel momento stesso in cui accade. Prendere la storia per le corna, insomma.

Ragazzi senza tempo, immagini, musica, conflitti delle culture giovanili (Costa & Nolan, L.28.000), è una raccolta di saggi - brevi e istruttivi - sul nostro recentissimo passato visto attraverso una lente particolare, quella del rapporto tra la politica e le giovani generazioni che si sono succedute dagli anni Sessanta sino ad oggi. Gli autori del libro - Massimo Canevacci, Alessandra Castellani, Andrea Colombo, Marco Grispigni, Massimo Iardi e Felice Liperi - fanno parte

di un gruppo di ricerca che lavora presso l'Irsifar (Istituto Romano per la storia d'Italia dal fascismo alla Resistenza). Con questo lavoro il gruppo di ricerca si interessa sulle relazioni sociali e culturali che hanno dato corpo alle varie fasi delle «culture giovanili». Il 1977 è l'anno scelto come punto di passaggio.

Sono sei riflessioni, a volte anche in contrasto tra loro, che hanno il pregio di presentarci una ricerca «qualitativa» sul mondo delle culture giovanili. Il quadro che ne viene fuori è necessariamente «informato», una tela ricca di tratti, di segmenti e di colori che asseconda un disegno sotterraneo comunque percepibile. C'è l'impronta dei passati dieci anni, i linguaggi di rottura, di «sbarramento» alle facili conquiste degli Ottanta, il dilagante obbligatorio giovanilismo della società. Che cosa è successo tra i giovani e la politica? Si è forse determinato un salto di qualità o si è, piuttosto, creata una

frattura profonda con il vecchio sistema politico e partitico e, al centro del proprio essere, soggetti politici e individuali, si trovano oggi i centri sociali occupati, il rifiuto di vecchi schemi di comportamento sociale, il superamento del primato della politica e del lavoro?

Pur nella diversità del linguaggio e dei punti di vista, gli interventi partono da premesse comuni e seguono percorsi limitati, chiari nel sottotitolo del volume: musica e immagini, dal rock all'hip hop, dal cinema ai graffiti metropolitani.

Il saggio introduttivo di Marco Grispigni ha il compito di delineare il quadro storico entro cui si afferma il declino del conflitto generazionale. «Con il movimento del Settantesimo il caso italiano, nel quale la specificità generazionale era rimasta sostanzialmente subalterna, si chiude e nel nostro paese si sviluppano in maniera non effimera, culture e comportamenti tipici delle subculture giovanili, che caratterizzeranno il mondo non adulto degli anni Ottanta». Se nel decennio precedente i giovani portatori di cultura erano essi stessi portatori di politica, dal '77 inizia una sorta di «esodo» dalla politica. Da quel fatidico anno, la gioventù cessa di essere il laboratorio della sperimentazione politica e sociale, per elaborare strategie di isolamento come «unica chance di autoconservazione».

Andrea Colombo punta sulla appartenenza sociale «come fonte d'identità», nel momento in cui si sono esauriti i «collettivi politici» e comunque ha poco senso parlare di età. «Nessun senso dell'identità è più legato alla data di nascita, e difficilmente tornerà ad esserlo. Restano i giovani, e anzi si può dire che non siano mai stati tanto presenti, almeno sul mercato dei consumi materiali e culturali, come negli anni successivi alla loro scomparsa come soggetti-oggetti di uno specifico discorso generazionale. (...) Ma, prosegue Colombo, il testimone del rinnovamento passa, oggi, all'etnia, all'«ghetto» che ha sostituito le generazioni. «Una parte almeno dei problemi che i ghetti pongono al potere è così simile a quelli posti dal fermento giovanile una trentina e passa di anni fa. Identica è comunque la funzione propulsiva e sperimentale per l'industria della cultura di massa assegnata ieri ai giovani, oggi a chi vive nei ghetti».

Per Massimo Iardi il Settantesimo segna il punto di «fuga» dei giovani dalla politica in nome di una libertà totale: dallo Stato, dal potere, dalle istituzioni. «Dal movimento del Settantesimo alle bande di Los Angeles, agli «ultra» dell'Olimpico, il giovane degli anni Ottanta ricerca soprattutto il massimo della libertà spaziale e materiale». Ecce alla differenza dai militanti sessantottini:

quelli puntavano in ogni caso al Potere, perpetuando gli strumenti della politica tradizionale. E al Potere sono giunti occupando spazi nelle istituzioni, nei mass media, nella produzione. Con il 1977 questo meccanismo cede, scompare ogni rapporto di appartenenza: «la separazione diventa il normale rapporto tra giovani e Stato».

Concentrato sulla «mutazione comportamentale» tra le varie generazioni, il saggio di Massimo Canevacci analizza il mondo giovanile metropolitano seguendo categorie antropologiche. In questo senso i «fuxaux», il rap o gli «zainetti scolastici (quasi tutti della stessa identica marca) «utilizzati» in fasce di popolazione adulta assumono il senso di un rivelatore di comunicazione sociale: «La struttura comunicativa che connette diverse classi di età produce un doppio vincolo culturale che lega alle subculture giovanili tutte le altre in una affannosa rincorsa verso un'«identità in disordine», che possa annullare le differenze generazionali. (...)».

L'analisi di Felice Liperi è invece concentrata sul discorso musicale, e dal punk, al techno splatter, alle posse arriva alla conclusione che la politica ha ancora un forte primato che nasce dalla musica e dai centri sociali. Nonostante l'appiattimento degli Ottanta, «una generazione di artisti è riuscita a utilizzare, portandosi all'eccesso, i mezzi dell'omologazione

tecnica e letteraria, inventando prima l'ossessione techno-dance, poi la fantascienza cyber e il fumetto splatter, infine la violenza del rap (...). L'elettronica musicale, il computer, il fumetto e il cinema fantasy hanno fatto emergere il lato più oscuro e «malsano» degli anni Ottanta». Si arriva così a splatter (Dylan Dog) e all'hip hop in Italia: «Il più grosso movimento culturale da molti anni a questa parte».

Il giovane da problema a divertimento. Questo il passaggio colto da Alessandra Castellani, tra gli anni Ottanta e quelli che li hanno preceduti, studiando il «soggetto» attraverso ciò che la stampa e l'editoria italiana ne hanno scritto in questi decenni: «Diventa particolarmente complesso oggi affrontare le dinamiche tra giovani come oggetto di sapere e media in quanto soggetti del sapere. La teoria gramsciana sul rapporto tra cultura dominante e cultura popolare, ripresa nel corso degli anni Settanta dalla scuola di Birmingham per analizzare le sottoculture giovanili, non sembra, o almeno non sembra più, dar conto della realtà».

Quel rapporto si è rotto, frantumato come uno specchio, ma continua a «riflettere». La realtà si trova lì, tra quelle schegge che non rimandano più un'immagine unica. Chi sono veramente i giovani quando tutti rivendicano di esserlo?



Vive da dieci anni negli Stati Uniti. Nel 1977, invece, si trovava a Roma in prima fila. Era tra i «grandi», aveva 36 anni, ma per il «movimento» era un punto di riferimento, all'Università e ai microfoni di Radio Città Futura. Nel libro «Ragazzi fuori dal tempo» si parla molto del 1977, un anno decisivo per il rapporto tra giovani e politica nel decennio successivo e sino ad oggi. Si consumò allora una frattura, una fuga dalla politica. Che cosa ne pensa Renzo Rossellini?

«Il 1977, finì in realtà il 16 marzo 1978, con il rapimento di Moro - risponde - e non direi che da allora in poi sia seguita una vicenda politica collettiva. Ci sono state, invece, varie vicende individuali. Il movimento si trovò a gestire uno spazio politico molto difficile e di fronte all'accelerazione impressa dal terrorismo, non ce la fece. Restò schiacciato tra lo Stato, le P 38 e le Br. La radio era la vostra postazione di battaglia

Rossellini, la Radio e i ragazzi del '77

tutti noi». Dopo quegli anni cruciali, le strade della cultura giovanile si allontanano dalla politica. Sei d'accordo? «L'impegno politico più tradizionale aveva un senso visibile quindici anni fa: c'era la necessità di cambiare la società. La necessità esiste ancora oggi, anche se, dopo la caduta del Muro qualcuno dice che non si può più parlare di destra e di sinistra. Non so dire se esista una diversa qualità della politica. Credo, però, che esista ancora uno spazio per la sinistra e che i giovani debbano trovarvi un posto».

A.M.A.