

# HORTUS

rivista di poesia e arte

16



Civiltà e poesia: repertorio II- Su Fortini e Scataglini - L'arte di Tullio Pericoli



STAMPERIA DELL'ARANCIO

## Arti visive

Incontro con Tullio Pericoli

### Punti di vista spericolati

di Luciano Marucci

#### Premesso

A chi come me ha conosciuto fin dall'inizio la vicenda umana e artistica di Pericoli resta difficile analizzare il suo complesso lavoro con occhio distaccato. Pur tuttavia mi sembra proficuo tentare una ricognizione su alcuni aspetti della sua multiforme produzione.

Trovo giusto che il commento della sua opera sia stato affidato prevalentemente alla sensibilità dei letterati, suoi compagni di strada nel settore dell'editoria, ma è arrivato il momento che dal lato strutturale lo facciano anche i critici d'arte più impegnati, sia pure con un'ottica particolare, essendo la sua poetica ormai precisata e trattandosi di un artista atipico che occupa una posizione a sé, di tutto rispetto.

Va subito ricordato che Pericoli è partito sfruttando le capacità disegnative e insieme introspettive. Grazie agli approfondimenti, si è evoluto legandosi alla migliore tradizione pittorica da cui ha rilevato sapientemente i valori sovratemporali senza cadere nella imitazione. Operando delle scelte, è arrivato a un suo stile, ma ha mantenuto la libertà sia all'interno dell'opera, sia nei diversi generi affrontati per mezzo dei quali la sua arte tende a divaricarsi e ad espandersi.

Strada facendo, con intelligenza e dedizione morandiana, ha ampliato cultura e immaginazione ed ha agito con onestà di intenti fino ad idealizzare la professione. Non si è accontentato del talento e della meritata fama di disegnatore, anzi, ha stabilito un intenso rapporto con l'esistente per sperimentare soluzioni innovative, finché è giunto ad un prodotto eseguito 'a regola d'arte', ben articolato anche se, a prima vista, dalla figurazione disorganica.

Rispetto al pur diversificato panorama delle tendenze artistiche attuali la ricerca di Pericoli è indipendente. Si sviluppa dall'associazione di pulsioni profonde e pensiero sottile, di fertile fantasia e mano esperta. L'opera che ne risulta, raffinata e composita, è il pretesto per tornare ai suoi luoghi, agli affetti e vede affondare le proprie radici nella grande Storia.

#### L'ansia come ricerca

Nel tempo Pericoli ha condotto una febbrile attività trattando varie tematiche con linguaggio essenzialmente figurativo finché è riuscito a realizzare con coerenza il suo poetico disegno...

L'ansia della ricerca, congiunta ai momenti accrescitivi della conoscenza globale, è certamente il movente primario del suo fare-arte. Una ricerca da artista-intellettuale che mira ad individuare con determinazione gli strumenti più giusti per valorizzare le doti naturali; animata da spirito rinascimentale che lo porta ad una sorta di arte pluridirezionale, totalizzante per cogliere le possibilità espressive del segno e del colore, scoprire nuovi territori fantastici, raccordare storia e presente. In fondo questa spinta gli viene dal disegno come mezzo di indagine e di comunicazione, dal convincimento che per non finire nell'inerzia deve reinventarsi continuamente lanciando sfide a se stesso e al già visto. Ecco allora che l'opera mostra la tensione di questo cammino guadagnando in freschezza.

#### L'autocitazione divergente

Se per Pericoli la ricerca è il propellente, il supporto dell'intera opera è certamente la citazione. Ma prima di entrare nel suo labirintico sistema di segni, per sgombrare il campo da possibili equivoci, va chiarito che nell'ultimo quarto di secolo, dopo la fine delle prime e delle neo-avanguardie, *rubare* scopertamente alla storia dell'arte per restituire arte-nuova non è considerato un peccato, anzi, è diventato un bisogno irrinunciabile della *modernità*, se non un vanto. Al massimo si potrà dire che è pensiero *debole*, ma dov'è oggi quello *forte*? E quando il prelievo dall'esterno non avviene dichiaratamente, quasi sempre gli artisti *incorrono* nel *trasformismo*, anch'esso necessario per far avanzare l'arte. L'importante è che nell'uno o nell'altro caso si riesca a rigenerare ciò di cui ci si appropria lasciando che l'individualità abbia

il sopravvento. Ci sono vari modi di intendere e di *eseguire* certi *furti* e sulla questione si è discusso abbastanza. Oggi, dopo la legittimazione-nobilitazione di questa pratica specialmente per merito del nomadismo della Transavanguardia, solo il *Citazionismo* come movimento che utilizza il dato preesistente lontano dalla realtà e dal vissuto, cioè in maniera impersonale, viene visto piuttosto negativamente. Per giunta Pericoli è da annoverare tra i *pre-citazionisti*, avendo operato in tale direzione prima degli anni Ottanta. *Non rubare* è un comandamento a lui sconosciuto. Il *vizio*, probabilmente, è sorto dalla condizione di autodidatta per la necessità di trovarsi, dal *mestiere* di ritrattista (che lo induce-va ad appropriarsi dell'*oggetto esaminato*) e si è successivamente esteso con *convinzione* per nutrire il repertorio di idee e di immagini da cui attingere. L'inclinazione negli anni si è radicata nella poetica fino a divenire autocitazione.

L'artista, riverente verso la storia dell'arte più credibile, strumentalizza la forza comunicativa dell'iconografia rilevata impiegando i reperti selezionati dal passato come materiali per costruire il suo universo metafisico. Quindi, la Storia da lui frequentata è tutta in funzione di quella propria pure quando appare esibita. Per ufficializzare la sua metodologia, fin dal 1980, a Milano tenne coraggiosamente una mostra - avallata da Calvino - che definirei "manifesto".

La sua cleptomania, a quel tempo guardata con sospetto, è diventata virtù, appunto perché egli interpreta la citazione con la fantasia del visionario, la metabolizza e la rende con maestria tecnica. Va da sé che non la assume con atteggiamento d'accatto per fare un gioco manieristico da revival o perché subisce le fascinazioni delle mode. Per lui è studio e ricade nel proposito di produrre arte con elementi visivi e intellettuali; è esplorazione che, partendo dalle esperienze artistiche più remote, si estende fino alla soglia del Concettuale e coinvolge pure la sua esistenza. Da qui l'attitudine alla riflessione, a seguire percorsi personali più che scuole, a dialogare col presente valendosi di mezzi già collaudati.

Allora l'opera di Pericoli va letta in chiave citazionista? La risposta è positiva se l'analisi riguarda la formazione, le preferenze, il rapporto con le correnti coeve; negativa qualora si guardi al senso del suo racconto. Se poi si pensa che tutta la refurtiva viene trasformata in elementi del suo linguaggio, niente più è citazione. Rientra in questa logica la riproposta dei valori pittorici durevoli e l'esaltazione delle tecniche dell'antica bottega d'arte, fin da quando prende in mano la penna che traccia il segno e si auto-describe, oppure *ritrae* gli attrezzi (suoi o della sapiente tradizione) presentati come proiezione dell'Io in azione nella storia (dell'arte); l'iconografia del museo (la scena naturale, la natura morta...), il paesaggio rivisitato dei luoghi nativi e le rievocazioni nostalgiche che si fondono con la memoria storica e l'immaginario. E ancora: quando esegue alla sua maniera (foto-grafica) i ritratti dei personaggi prescelti dal mondo della cultura; quando valorizza il dettaglio o doppia ogni *scheggia* della composizione con l'ombra e ricorre alle associazioni tautologiche. Neanche i titoli di molte opere, aventi valore di semplice descrizione, scampano alla citazione... In senso lato lo sono l'ammirazione per l'arte letteraria e, in particolare, l'empatia con Stevenson preso a modello delle sue avventure; l'armamentario mnemonico di figure d'affezione e l'archivio delle riproduzioni fotografiche del suo laboratorio. In senso simbolico e ideologico: la ricorrente frammentazione del soggetto dell'opera che, oltre a rispecchiare l'incoerenza della memoria lontana e del sogno, forse vuole alludere alla precarietà sociale, al desiderio di liberazione e di trasgressione lirica. Perfino l'ironia, che specula sulla citazione stessa, rientra nel gioco, ma per demitizzare e alleggerire l'impatto visivo anacronistico, edonistico e retorico delle forme, rimettendo tutto in discussione. E sono autoproiezione i progetti per le copertine di libri e per i manifesti, nonché le scenografie che si avvalgono dell'automuseo.

Pericoli, in sostanza, vuole mostrare il già noto per portare nel nuovo-ignoto.

Da qualche tempo sta meditando di compiere altri furti, ma al paesaggio marchigiano, che più di ogni altro gli appartiene, rintracciabile in forme reinventate nelle sue principali opere. Quel paesaggio originario incantato che egli rivive dissolvendo la nebbia di Milano.

Si potrebbe dire che, essendo tutto rigenerato, la citazione plurima è usata per dare forma di metafora alle verità e che l'opera stessa cita il suo autore.

## Visivointellettuale

A parte le lettere e le scritte utilizzate in passato più che altro come entità grafico-plastiche, quando Pericoli usa la penna (arnese del disegnatore e dello scrittore) è come se de-scrivesse visivamente un racconto in cui si avverte la costante presenza del suo pensiero (sintesi di

psicologia-cultura-ideologia) che si traduce in figurazione dichiarativa, concettualizzata e in percezione allargata. Non a caso, spesso, le opere pittoriche sono il diario delle sue rimembranze, brani di favole visive teatralizzate in ampi scenari con disseminate forme fantastiche e astrazioni poetiche. L'immaginario mostra chiaramente di essere mediato e ampliato dalla cultura letteraria, oltre che artistica, nonché dalla psicoanalisi. E questa *memoria erudita* o *cultura della fantasia* non può non venir fuori, per esempio, allorché egli ricrea il paesaggio mediterraneo per ri-costruire il suo habitat virtuale-ideale.

### **Le regole dell'anarchia**

Con l'uso della *ragione culturalizzata* Pericoli riesce a *geometrizzare* l'interiore, a *giustificare* la sensuosità, il paesaggismo e l'aura romantica. E la dialettica segno-sogno gli permette di vigilare sull'abbandono sentimentale e sulla casualità.

Il pensiero ordinatore genera una composizione dall'impianto sicuro, sempre calibrata anche nell'apparente anarchia figurale. La regola sovrintende a tutto e l'analisi si cela nella scelta linguistica e nella consequenzialità dell'exkursus, nel rigore costruttivo come nel riordino del passato, nella reiterazione o nella cura dei particolari. L'elemento mentale, comunque, non è prevaricante: le figure assemblate prendono forma da un doppio processo, razionale e fantastico, rimuovendo i *ricordi* dalle stratificazioni della memoria e interiorizzandostoricizzando le visioni reali. Ma ciò non avviene con freddo calcolo e negazione del soggettivismo: l'emozione stessa collabora con la ragione attivandola e potenziandone le facoltà. Nella fedele formalizzazione dell'idea gioca un ruolo importante l'abilità tecnica, mentre l'ingrediente culturale, l'attualizzazione dell'iconografia storica o la decontestualizzazione del quotidiano e l'accurata esecuzione rendono la figurazione più leggibile.

### **La valenza ironica**

Pericoli ama giocare con l'arte, ma non per puro divertimento... La condizione infantile che si maschera nella deformazione ludica e culturale non è evasione ma riscoperta di sé attraverso le vie del sapere. Con l'innata e voluta ironia, che nasce da una *felice* associazione di pensiero-cultura-fantasia, scredita la citazione, senza essere irriverente al punto di dissacrarla e negarne l'autorevolezza con l'humour. Quindi, smonta il giocattolo con cui gioca, ne manipola e ricombina le parti, tuttavia si guarda bene dal romperlo. Non tradisce i suoi amori, al contrario, vi entra in relazione per imbastire altre storie, altra Storia. Perciò la sua è ironia *colta e ambigua* che esibisce libertà ed eleganza; è espediente per fantasticare, essere dentro il reale o allontanarsene, investigare, criticare, omologare, sdrammatizzare, intrigare, ingannare... Si nota ovunque: nei *teneri* toni dei colori come nelle ricorrenti figure funambolesche e nei loro accostamenti, o nella riproposizione delle antiche abitudini borghesi. A volte i paradossi visivi arrivano alle accentuazioni magrittiane, ma non fino a contraddire concettualmente il medium pittorico...

### **Il trait d'union**

L'eterogenea produzione e la frammentarietà di molte sue opere che rompono il racconto, nonché le asimmetrie e le *contraddizioni*, fanno sorgere il desiderio di riconquistare l'unità non soltanto in senso visivo..., per cui l'artista, inconsapevolmente, aspira a congiungere, a comporre una polifonia, un unicum dove far convergere le sue energie e arriva all'armonia dell'incantamento percettivo. Tutta l'opera è il luogo dell'in-stabilità che si manifesta nelle figure leggere-levitanti come negli accostamenti antitetici. Penso ai soggetti de-composti; alle relazioni tra segno descrittivo e libero; figurazione aristocratica e popolare; paesaggio e ritratto... E, in veste più astratta o esistenziale, alle connessioni tra razionale e irrazionale; visivo e letterario; citazione e autobiografia; premeditazione ed immediatezza; spazio dell'opera e spazio vitale dell'autore; metafora e verità; utopia e quotidianità; oppure tra l'io, la Storia e l'azione artistica; tra intenzione e prassi...

In definitiva il *tavolo-natura* sul quale il pittore offre *didatticamente* i suoi ossessivi *ricordi* è assunto come struttura di base progettuale-sentimentale rassicurante che si ritrova

nell'omogeneità e nella spazialità, nella *bellezza* e nell'*attaccamento alle cose* all'interno delle *nature morte* deflagrate e dei soggetti più *artificiali*.

Pericoli, quindi, tende alla elaborazione-invenzione di un'opera che discende da una poetica a tutto tondo e questo bisogno si concretizza nella realizzazione di manufatti più autonomi, sia sul foglio dalle dimensioni contenute dove l'equazione segno-colore sfocia nell'acquerello per sfruttarne la leggerezza cromatica, sia nelle scenografie dove si saldano le varie esperienze ed hanno sfogo le sue aspirazioni, anche quella di estinguere il contingente e di creare un rapporto più vero tra riservatezza e diffusione dell'opera d'arte.

### **La socializzazione dell'opera**

Dopo gli ambiziosi tentativi, a volte anche riusciti, di fare arte totale operati nel tempo da gruppi e da singoli, gli artisti di oggi, tranne alcuni mirabili esempi di multidisciplinarietà, si sono rifugiati nella specificità arricchita con apporti fino a qualche decennio fa considerati estranei alle arti figurative. Questo, presumibilmente, è avvenuto da una parte per l'impossibilità di praticare ricerche capaci di rappresentare la complessità del reale; dall'altra per riaffermare le peculiarità dello specialismo e la centralità dell'arte intesa come indipendenza dell'immaginario dalla materialità del quotidiano. Ma la speranza di poter identificare l'arte con la vita o di ridurre la *finzione* dell'arte a vantaggio della *funzione* non muore mai. Sta di fatto che, per doti e formazione, alcuni operatori sono portati all'intimismo, altri all'interdisciplinarietà, oppure ad uscire dall'arte pura per privilegiare quella applicata.

Pericoli si colloca tra questi opposti, in quanto, pur rimanendo nella sfera grafico-pittorica, con coscienza critica vuole riproporre il problema del ruolo dell'artista nel sistema dell'arte e della destinazione del prodotto creativo, tornato di attualità specialmente con la crisi del mercato e della società.

All'origine dell'immediatezza visiva e dell'intenzionalità espansiva della fruibilità dell'opera c'è indubbiamente il suo lavoro di disegnatore eseguito per la stampa e la concezione democratica dell'arte. A ben guardare, già nelle accentuazioni ironico-ideologiche della satira, nell'interpretazione dei testi e nel ritratto, mette la penna al servizio della comunità e raggiunge un'autonomia dal sistema. Ma, anche se gli elaborati pittorici rappresentano il momento della condensazione e della risoggettivazione di tutte le conquiste tecnico-culturali e fantastiche, la sua vera opera è quella che lo impegna in ambiti diversi. Alludo ai grandi dipinti murali, alle scenografie e agli altri lavori legati alla committenza editoriale: versatile attività artistica, di ieri e di oggi, che gli consente di interloquire più da vicino con l'esterno senza svendere la propria originalità, né la virtualità dell'opera.

L'artista crede fermamente nell'individualismo, ma fa un'arte che vuole crescere in più direzioni verso il collettivismo. Praticamente, seguendo un processo inarrestabile, estende il campo di applicazione delle arti visive, per cui si trasforma in designer non razionale e asettico, ma che *de-signa*, con la sua sensibilità, oggetti estetici per l'industria dell'immaginario. Più che una incursione nella realtà empirica con un linguaggio ad essa conforme, crea un fuori luogo, un flusso inverso offrendo un'alternativa al sistema che enfatizza una civiltà massificata e artificializzata. Insomma, Pericoli vuole dare un senso al non sense della sua molteplice produzione perché possa rientrare in un quadro complessivo e insiste nel compromesso per riattivare il rapporto arte-realtà integrando l'opera e finalizzandola oltre i circuiti abituali, senza snaturarne le originarie sembianze. L'obiettivo è difficile da raggiungere, ma gli sono di aiuto le capacità creative, la costanza della passione e, perché no, l'ingegno professionale.

### **L'in-attualità**

Se si vuole rapportare l'opera di Pericoli al contesto artistico contemporaneo occorre subito distinguere tra attività disegnativa e *pittorica*. Nella prima (comprendente la satira politica, i commenti visivi per le edizioni e il ritratto) ha un'autorità ampiamente riconosciuta e in questo territorio non incontra incomprensione. Quando invece dal disegno egli sconfinava in altri generi, tocca la suscettibilità di altre *personalità...* (e tendenze) e va ad interferire in ambiti che hanno primati da difendere con regole di potere consolidate, non sempre imperniate solo sull'artista. L'opera, allora, si assoggetta alle valutazioni di chi ad ogni stagione ha bisogno dell'inedito, guarda sommariamente e ignora quanti si appartano per elaborare con discrezione il loro

mondo. In generale ciò avviene ancora dopo le revisioni largamente condivise e nonostante l'assenza di avanguardie polarizzanti per forza propulsiva, cioè: malgrado il riconoscimento del diritto alla diversità. Se è vero che i *principi* fondanti del suo lavoro in buona misura non sono contestabili, il *giudizio di inattualità* riguardo all'opera non può che essere conseguente al suo non allineamento alle *ricerche* 'di serie', al fatto di mettere le mani in più cose e di non essere facilmente etichettabile. La via intrapresa è ancor più impervia per la costruzione non sbrigativa dell'opera, ma egli intende percorrerla fino in fondo.

Per lui la *nuova modernità* consiste nel riproporre in termini soggettivi, con la naturalezza che deriva dalla vocazione, i valori in parte andati persi. Il tenersi fuori dalle altre esperienze di oggi in realtà nasconde la disapprovazione delle correnti. E l'esilio volontario diventa orgoglio quando constata che riescono a passare alla Storia solo i pochi artisti che hanno meriti personali. Così i corsi e ricorsi e l'avvicinarsi di tendenze che non lasciano tracce significative motivano l'unicità e la stabilità delle sue intenzioni le quali finiscono per risultare una emblematica proposta 'neo'.

Pericoli dialettizza col presente artistico dalla sua dignitosa posizione, evitando di bleffare con l'adesione passiva a teorie altrui, anche per difendere *progetto* e identità. Vuole dimostrare come dalla Storia possano derivare soluzioni più durature e come la Pittura, mezzo suggestivo in sé, abbia delle possibilità residue da far valere, per cui la scommessa sta proprio nel riuscire ad usare il già conosciuto per combattere il conformismo, la nuova accademia dell'arte. Per fare ciò s'impegna a rifondare su basi solide l'arte del segno e del colore misurandosi umilmente con alcuni Maestri. I caratteri della classicità si riscontrano in lui non solo nell'iconografia, nelle tecniche o nella riscoperta delle sue origini, ma nell'indicazione del ritorno a codici sicuri. A chi gli rimprovera di fare un'opera eclettica e giocosa con eccesso di talento e di professionalità, egli risponde con un insieme di lavori che, per discendenza, autenticità ed esecuzione, acquista un esemplare valore morale. Quindi, il fine giustifica i mezzi... Ma Pericoli va anche più in là: mette in opera ideazioni che per le combinazioni impossibili, spiazzanti, possono ricordare il geniale *interno-esterno* di De Chirico, i *sorprendenti* accostamenti di Magritte, le associazioni esplicitamente *concettuali* di Paolini. E da alcune realizzazioni si può dedurre che, mentre i concettuali puri in questi anni si sono riappropriati dell'immagine figurale, egli, data l'opposta provenienza, ha fatto il contrario riducendo le differenze. Inoltre, per restare nel tema - come già accennato - ha un costante atteggiamento analitico e ricorre alla impaginazione dialogica della composizione. Frequentemente, infatti, l'opera si avvale del procedimento di *sdoppiamento e identificazione* spazio-temporale che si palesa nella compresenza di natura incontaminata e istruita; micro e macro struttura; concentrazione-disgregazione del soggetto; memoria collettiva e individuale; citazione e invenzione; figurazione colta o simbolica e ingenua...

La lettura dell'opera, ricca di rimandi, è più complicata di quanto non mostri la superficie e di quanto egli stesso non voglia..., per cui occorrerebbero ben altri sezionamenti e ricomposizioni. Quando credi di essere approdato nella sua isola per abitarla, ne vedi affiorare tante altre da esplorare (grandi e piccole, più o meno distanti fra loro); quelle isole che Umberto Eco ha argutamente chiamato "arcipelago Pericoli".

## CONVERSAZIONE CON TULLIO PERICOLI

**Luciano Marucci: Partiamo da lontano. Nel periodo della formazione, come tutti, hai guardato a certi protagonisti della storia dell'arte per far emergere la tua individualità. Da autodidatta, suppongo che fossi particolarmente interessato a scoprire aspetti tecnico-linguistici per coltivare il talento naturale.**

Tullio Pericoli: Da ragazzo le mie prime letture sono stati i fumetti. Non mi sono sottratto a questa cultura. Avendo un occhio sempre un po' divergente, diretto verso l'arte del passato, sognavo fumetti dipinti da Rubens. Lo ricordo molto bene perché l'idea mi ha accompagnato a lungo. In sostanza, la pittura che torna ad essere di grande livello per raccontare fatti che succedono.

**Avevi l'ansia di trovare un tuo segno...**

Sì, e ce l'ho ancora. La cosa più rischiosa per un artista è di credere di aver trovato una volta per sempre il proprio linguaggio e di potersi fermare. Io penso che, come un cercatore d'oro, si

debba sempre avere la spinta a setacciare il letto del fiume alla ricerca ancora di un filo, di un granello, sognando il miraggio della grande pepita. Così è per l'artista alla ricerca del segno che finalmente, con un sol colpo, dirà tutto. Anche se sa che non lo troverà mai. Da giovane la cosa più difficile è trovare la propria lingua e per me è stato importante seguire tanti maestri per imparare da tutti.

**Penso che tu abbia vissuto momenti difficili per superare l'anonimato, per individuare, segno dopo segno, una tua via in un campo dove, tra l'altro, non mancavano concorrenti...**

Le difficoltà sono state senza dubbio notevoli. Ho cercato di superare i tanti ostacoli in cui mi imbattevo ad Ascoli andandomene a Milano. Non che questo volesse dire granché: non è la grande città a dare strumenti di riflessione o di scoperta, a far venire le idee nella testa. Indubbiamente però essa offre più possibilità di entrare in contatto diretto con una realtà meno filtrata. Le cose accadono nello stesso luogo dove sei. Non ti faccio la storia del mio percorso di lavoro che sarebbe lunga e tempestosa. Quello che so è che ho sempre cercato di non fare cose che si riferissero soltanto alla mia interiorità, ma che fossero elaborazioni della mia mente non separata dalle mie viscere e dalla realtà circostante.

**Ti interessava più cercare un modo originale per esprimerti che inseguire le tendenze dominanti.**

Anch'io inizialmente ho subito diverse influenze. Nella microstoria del mio lavoro c'è un po' di informale, un po' di astrattismo, poi la parte ironica... Dichiaratamente c'è Klee e non lo nascondo, tanto che quasi una quindicina di anni fa alla Galleria del Milione di Milano ho fatto una mostra intitolata "Rubare a Klee". Ecco, ho vissuto varie esperienze cercando di rimanere fedele alle mie idee. Ho guardato e studiato le mode, ma senza innamorarmene troppo.

**...Per soddisfare un bisogno di arricchimento culturale.**

Per il desiderio di conoscere e di capire, senza paura di essere considerato un rapinatore. Io non ho mai avuto timore di dichiararmi ladro delle scoperte altrui che ho cercato di utilizzare in costruzioni e luoghi diversi. Il catalogo della mostra su Klee riportava un dialogo tra me e Calvino dal titolo "Furti ad arte" in cui si parlava proprio della necessità di essere dei ladri dichiarati. Il piacere di un lavoro come il mio consiste soprattutto nella possibilità che abbiamo di far parte di una sorta di catena che è cominciata nel buio di tempi lontanissimi e che, anello dopo anello, è arrivata fino a noi. Potersi agganciare a questa catena di invenzioni, a questo percorso creativo ed essere un piccolissimo anello di esso, penso sia l'obiettivo massimo per un artista. Per questo ho bisogno di conoscere sempre meglio tutto quello che è stato detto, fatto, inventato prima di me.

**Credo che la costante ricerca di una sintesi personale e la volontà di emulare certi maestri siano anche alla base della tua prolificità e dell'irrequietezza sperimentale che si può scorgere nel segno/disegno.**

Nel mio disegno la prima impressione è di un segno riflessivo, che sembra appoggiato in maniera delicata sul foglio. Non c'è furia, ma, guardando meglio all'interno del graffio della penna, forse si scopre uno scatto. Mi fa molto piacere che tu abbia colto questo aspetto.

**Sei contro il segno decisamente gestuale...**

Non è vero. Ogni segno è gestuale se non nasce morto. Da ragazzo, quando sognavo di fare il pittore, immaginavo che un giorno sarei riuscito a disporre i colori sul pennello in modo tale che, con un magico gesto della mano, si sarebbero distesi sulla tela tracciando l'opera (un volto, un albero, un paesaggio) con un solo gesto.

**Che ruolo gioca la professionalità di cui l'opera reca traccia?**

Se con professionalità intendi un lavoro che implica anche un impegno nella tecnica, allora ha importanza. Qualcuno sostiene che io non sono contento se non metto un po' di fatica in ciascuna delle mie opere. Questo forse è vero, ma per me è un modo naturale di lavorare, di condurre la ricerca. Non posso lavorare che così.

**Oltre ad essere un'esigenza costruttiva dell'opera, assume valori morali?**

No. Ma si può tradurre in valore estetico.

### **Lavori con spirito concorrenziale?**

È una necessità. Ho cercato di organizzare il mio lavoro e di vivere senza dipendere da nessuno. Ad esempio, disegno per i giornali, ma allo stesso tempo mi dedico ad altre cose: mostre, lavori per l'editoria, ecc. Attualmente sto preparando le scene e i costumi per un'opera lirica. Mi piace operare in più campi e non voglio essere incarcerato in nessun meccanismo. Ho trovato il modo per poter lavorare in libertà. Con le mie opere riesco ad avere un mercato differente da quello dell'arte: vendo i diritti di riproduzione dei miei disegni a giornali italiani e stranieri o a case editrici. E i miei disegni hanno anche una discreta quotazione nel mercato dell'arte. Il piacere maggiore mi deriva dal senso di libertà: posso accettare o no di fare una cosa.

### **Di questi tempi non è poco...**

È la conquista di cui sono più contento.

### **Riprendiamo il filo del discorso. Nel tempo il segno si è stabilizzato perdendo la presenza sperimentale di cui si diceva, così come il colore ha perso presenza fisica, spessore materico.**

Sì, ad un certo punto, ho avuto una specie di rigetto per gli spessori materici e sono passato allo spessore zero del disegno e dell'acquarello. Non è detto però che non usi altre tecniche, come quando mi è capitato di dipingere una superficie di 50 metri quadrati all'interno di un salone della casa editrice Garzanti dove ho lavorato ad acrilico su tela: materia diversa dall'acquarello anche se non molto più spessa. Quanto al segno stabilizzato non so. Dipende spesso dal mezzo tecnico: un ritratto a matita ha un segno diverso da quello ad acquarello e da quello a pastello.

### **Oggi ti senti ancora un allievo della storia dell'arte o la tua poetica e le tecniche espressive hanno raggiunto una maturità che ha placato l'ansia di guardare avanti?**

No, io credo che l'ansia che mi accompagna quando lavoro (e non c'è materia più ansiogena dell'acquarello) mi stimolerà sempre a guardare avanti. Ho ben chiara in testa l'idea che ogni opera che sto facendo è la prima e potrebbe essere l'ultima. Tra l'inizio e la fine di un lavoro che richiede tempo, mi accorgo di essere cambiato. Nel corso del processo inventivo di ciascuna opera avviene una lieve trasformazione. Inoltre, c'è il rincorrere le idee (sempre più numerose delle opere), per cui si ha il timore di non riuscire a rendere tutto quello che si ha nella testa, ad usare tutte le tecniche, a fissare tutti i bagliori che passano continuamente davanti agli occhi.

### **Parliamo ancora del segno su cui si fonda tutto il tuo lavoro. Nei disegni in bianco e nero tendi a dargli più autonomia, essenzialità, mentre quando è associato all'acquarello è più descrittivo e subordinato alla definizione del soggetto, tanto che la loro combinazione non fa rimpiangere la pittura ad olio...**

Torna la vecchia discussione che forse non si esaurirà mai. È la materia o l'immagine che fa la pittura? Le mie opere ad inchiostro e acquarello sono piuttosto elaborate e il risultato secondo me è un'opera pittorica compiuta. L'acquarello è un mezzo che ha sconfinite possibilità.

### **Personalmente ritengo che la tecnica usata non sia rilevante se produce opera d'arte... Ma dipingi ancora con colori ad olio?**

Attualmente no. Vorrei riprendere i colori ad olio per un lavoro che ho in testa e che non potrei realizzare diversamente.

### **Con l'esperienza il segno è diventato più sicuro e sensibile, ma resta calibrato e controlla l'emozione...**

Questo lo devo un po' a Klee e alla lunga frequentazione della sua opera.

### **In particolare, cosa ti piaceva rubare a Klee?**

Volevo scardinarlo, entrare nella sua testa attraverso i suoi quadri. Scoprire come nascevano le sue invenzioni, dove era apparsa la prima idea. E poi rifarne il percorso ed arrivare al risultato come si fa con un sistema matematico.

### **Ma chi è il maestro che ti ha arricchito maggiormente?**

Per quanto riguarda il mio disegno, quello che ho studiato più a fondo è in assoluto il Rembrandt delle acqueforti, uno dei monumenti della storia dell'arte. Pensando ai muscoli delle sue mani, delle dita, guardando quelle incisioni si hanno le vertigini. Io le ho spiate attentamente, una per una, angolo per angolo, cercando di inseguire i suoi gesti nel tracciare segni così sicuri, perfetti, come se il cervello gli si fosse trasferito nei polpastrelli. Una mano pensante, libera, in stato di grazia, con una grandissima mente che la dirige.

**Allarghiamo lo sguardo. Dopo Klee, Rembrandt e Bruegel, preferisci De Chirico, Magritte o Paolini?**

De Chirico.

**Riesci a trovare tra gli artisti viventi cinque nomi che apprezzi particolarmente?**

Steinberg, Dine, Kitaj, Guccione, Haring (anche se è morto, ma era così giovane!)

**Torniamo al tuo lavoro. La descrizione a volte quasi iperrealistica e l'elaborazione mentale-fantastica che dalla visione reale in un certo senso sconfinava nel surreale e nella metafisica, derivano anche dalla necessità di costruire un'opera *ben fatta* per meglio trasmettere le intenzioni?**

Penso che ogni opera debba essere "ben fatta". Scrive Gombrich: "Ogni opera è ben riuscita quando tutto è a posto". Nel mio lavoro di questi ultimi anni c'è sempre una mediazione, "un facciamo finta che...". Quando disegno una mela o un albero, mi riferisco sì all'albero e alla mela, ma anche a tutte (o quasi) le mele e alberi che sono stati dipinti in passato. Se c'è una grande somiglianza con l'oggetto reale, è perché attraverso mentalmente la storia della pittura rispetto al soggetto che sto dipingendo. Quando mi decido per una natura morta, non prendo un vaso, ci metto su delle mele e le dipingo; tento di dipingere una natura morta che riassume tutti i quadri di nature morte che conosco. Non posso non sapere che sono state dipinte tante altre nature morte.

**...E le riformuli con ironia.**

Ironizzo sul genere natura morta. Se ai nostri occhi è concepita e composta in un certo modo, io ironizzo su quel modo per far vedere che essa può diventare anche un gioco. Ci sono nei miei lavori delle nature morte con il vaso, la frutta, le foglie insieme ad altre cose differenti. Io le compongo a prima vista in maniera perfetta, come potrebbe essere un quadro di Jan Bruegel, ma dentro metto tanti altri oggetti che non hanno niente a che fare con essa. Cavalli, libri, frammenti di paesaggio, ecc. come se la natura morta fosse un contenitore di possibili oggetti e situazioni possibili e impossibili.

**Le tue nature morte, quindi, entrano in stretta relazione con la storia dell'arte e la scena naturale!?**

Entrano a far parte di una storia.

**Sei un perfezionista nato o il tuo ordine che emerge pure dal disordine fa parte del metodo, del rigore professionale che ti distingue?**

Come tanti, dentro sono un po' diviso. Potrei stabilire una similitudine con la natura morta di cui ti ho appena parlato. Per un verso mi sento preciso, perfezionista - il mio studio è molto ordinato, mi dicono - ma al di fuori la mia vita è tutt'altro che ordinata, nel senso che faccio il pittore, ma non seguo i canoni normali di un artista di oggi. Seguo tanti percorsi perché sono curioso e perché non riesco a fare la stessa cosa per molto tempo. Ho bisogno di provare altre vie per farle entrare nella sfera delle mie possibili invenzioni. Tutto questo lo sento molto naturale, per niente originale. Gli artisti del passato erano tutti così: realizzavano scenografie, ritratti, paesaggi, opere che rappresentavano il potere di un principe o la gloria di Dio. "...Mi pare un tristo maestro quello che solo una figura fa bene", scriveva Leonardo. Lavoravano a tempo pieno, a mente piena e le loro opere avevano una funzione. Anch'io cerco di fare opere che abbiano una funzione. Adesso, per esempio, con la scenografia de' "L'elisir d'amore" per il Teatro dell'Opera di Zurigo, vedo i miei *disegni* trasferiti in un luogo dove ci saranno persone fisiche che si muoveranno e racconteranno una storia, davanti a spettatori che andranno lì a far parte anche loro del grande spettacolo che sarà la musica, il teatro, la scena, la platea... Il mio lavoro diventa qualcosa di concreto.

### **Perché il dettaglio?**

I dettagli, secondo un famoso architetto, non sono mai tali, ma fanno l'opera stessa: servono per capire quello che forse a prima vista non si vede e per complicare i discorsi che appaiono troppo semplici, immediati. Cerco di spiegarmi. I dettagli sono spesso ai margini, ai bordi del disegno, in punti non centrali dell'opera. Ma abbastanza evidenti da attirare l'attenzione di chi guarda. E possono contenere il senso del tutto, diverso da quello che appare alla prima lettura dell'opera. Io cerco di dar loro questa valenza. Possono suggerire un significato contrario e, un dettaglio dopo l'altro, conducono lo spettatore sempre più dentro la storia. È un modo per costringere l'attenzione di chi guarda e stimolarne l'immaginazione.

### **Un autodidatta è portato a rispettare la storia o è più libero di vincere i codici tradizionali?**

Io ho un pessimo ricordo del liceo ascolano. La mia scuola è stata più di disinformazione che di formazione. Tutto quello che ho imparato lo devo prima alla frequentazione del pittore Ernesto Ercolani che mi ha avviato a questo mestiere facendomi disegnare e consigliandomi anche i libri da leggere. Poi, via via, sono andato in cerca da solo, ma sempre attraverso scelte che derivavano da incontri, conoscenze, libri letti, suggeriti da altri libri o amici. Ho cercato da solo tutto quello che ho. Se non fossi stato un autodidatta, non avrei trovato ciò che oggi conosco. Ma chi non è autodidatta?

### **L'etichetta di grafico, che pure ti eri meritato..., ti infastidiva?**

Non volevo e non voglio essere un pittore *tout court*, però non amo le sottocategorie. Mi sentivo troppo limitato, chiuso.

### **Prima forse praticavi intensamente la pittura per scoprire altre dimensioni, per integrare e bilanciare la grafica.**

Io credo che si possa fare il pittore anche sui giornali, ma non so cosa voglia dire *pittura*. Vorrei che qualcuno me lo spiegasse. Se intendiamo "dipinti ad olio", allora tanta produzione degli ultimi decenni non sarebbe pittura. Io mi sono diviso in due persone per moltissimi anni. Facevo il pittore con la P maiuscola che immetteva le opere nel circuito commerciale in stretto rapporto con una galleria e, nello stesso tempo, lavoravo per i giornali. Ad un certo punto mi è sembrata una sciocchezza dividere in due le mie energie: il pittore per il mercato da un lato e il disegnatore per l'editoria dall'altro. Quindi, ho deciso di sceglierne una e ho dovuto decidere quale. La scelta è stata naturalissima, immediata: fare il pittore per i giornali. Ho smesso di avere rapporti con la galleria che mi rappresentava; da quel momento non ho venduto più niente e il mio mercato è crollato; finché il mio lavoro di disegnatore, di artista di opere, diciamo così, da stampare, mi ha riportato nel campo dal quale mi ero allontanato. Sono rientrato un po' alla volta nel mercato dell'arte, nelle gallerie, nei musei, con quelle stesse opere che avevo utilizzato per i giornali, i libri o la pubblicità. Quelle presentate a Palazzo Reale di Milano nel 1991 per la maggior parte erano realizzate per uno scopo diverso dalla mostra. Certo, adesso non lavoro soltanto su commissione. Faccio di testa mia, mi piace pensare che le userò indipendentemente per un libro, una mostra, una copertina, un manifesto.

### **Secondo te, esiste ancora la committenza? Favorisce o frena la ricerca?**

Il grande guaio dell'arte contemporanea è che non ha più committenza, finita da oltre un secolo. Il committente metteva in contatto l'artista con la storia. Ora ne esiste una afona, senza mente ed è quella del mercato che commissiona opere da vendere. Le illustrazioni, le scenografie sono la committenza che amo perché, credo, tengano viva una certa produzione artistica. Il principe di oggi, la SpA, se vuole farsi un ritratto va da un'agenzia di pubblicità. Il *ritratto* della Olivetti lo fa una campagna pubblicitaria, non un artista. La committenza editoriale, teatrale è quella della quale io mi nutro. La committenza del mercato fa sì che gli artisti, oltre a non essere più in contatto con la storia delle idee, non pensano più ad un'opera, ma ad una serie di frammenti che costituiscono la loro opera, il loro *stile* che li rendono riconoscibili. Non c'è più una "Meninas", cioè un'opera che parla per l'artista. Se pensi a Burri non ti viene in mente un'opera, ma un insieme di opere, il ciclo dei sacchi, delle bruciature, dei cretti... Questo, appunto, perché l'artista non riflette più su un'opera, ma su un tema, un percorso. Ciò definisce la nostra epoca

nel campo dell'arte, ma anche in altri campi. Viviamo il secolo della frammentazione. Tutto si sbriciola. Non opere, ma loro frammenti.

### **C'è differenza tra il tuo lavoro *libero* e quello *commissionato*?**

Ce n'è pochissima perché tutti e due derivano da un'unica sacca che raccoglie le mie idee: concetti ed immagini che elaboro in un dato periodo. Quando, ad esempio, lavoro al tema del "pittore e la modella" o della "natura morta", se mi viene commissionato un disegno per una banca, è naturale che io proponga una natura morta anche se la banca, com'è successo recentemente, mi chiede un manifesto per celebrare i cento anni dalla fondazione. Vado ad attingere nel laboratorio di idee del momento, non a riprendere quello che ho fatto cinque anni prima.

### **Nelle composizioni si nota un'aria di buon senso, di rispetto per la tradizione più credibile... Si direbbe che Pericoli preferisca la riflessione alla trasgressione linguistica spericolata...**

Non amo le trasgressioni dichiarate, guidate, vistose, ma quelle più segrete. Adesso la situazione sta cambiando, ma negli anni passati realizzare delle opere come le mie, nel momento in cui l'avanguardia era assolutista, era abbastanza fuori regola.

### **Riproporre i valori della storia per costruire altra storia non è *pensiero debole*?**

Non lo so. Non mi piace in verità applicare alla pittura formule estranee ad essa.

### **Sei portato a teorizzare il tuo lavoro?**

Non amo molto fare dichiarazioni intorno ad esso. Preferisco che qualcun altro ne colga aspetti nuovi o che dica semplicemente che gli è piaciuto. In un mondo in cui la pittura vive di teorizzazioni, di concetti critici che l'accompagnano, io preferisco parlare attraverso le mie figure, i miei colori, i miei segni. Attraverso l'opera, insomma.

### **Ascoltandoti, però, si direbbe che tu abbia definito la poetica anche col ragionamento.**

Certo, l'artista tende comunque a teorizzare quello che fa perché medita, elabora anche mentalmente. Oggi occorre forse più di ieri dipingere con la testa e con la mano. Ma non si debbono costruire teorie prima o contemporaneamente alla nascita dell'opera. Essa deve avere quel tanto di vita propria che consenta successivamente la teorizzazione.

### **Intervistando vari artisti mi sono accorto che i più interessanti hanno una loro *filosofia*. Personalmente ritengo che il lavoro artistico, almeno in una certa misura, debba essere sostenuto anche da motivazioni teoriche. Quando esse mancano completamente, si è *primitivi*, linguisticamente assenti.**

Alcuni fanno della propria naïveté una teoria e la mancanza di teoria diventa teoria. Purtroppo, oggi la critica ha portato i temi della discussione a delle formulazioni talmente impalpabili e labili che si può arrivare alle teorizzazioni di tutto e poi anche del contrario.

### **La frequentazione di scrittori e giornalisti, le letture personali e i testi da illustrare, la cultura metropolitana come hanno influito sul tuo lavoro?**

Non è un caso che io abbia amici che si occupano di altro - a parte uno, due pittori - scrittori, giornalisti, architetti o persone impegnate in altre discipline. Non so quanto questo sia servito al mio lavoro, ma penso che siano attività complementari, indispensabili l'una all'altra. Leggere un libro, conoscendo la pittura, vuol dire *vedere* meglio al di là della scrittura; leggendo si provano suggestioni immaginative molto più forti.

### **Ritengo che essi ti abbiano dato una formazione interdisciplinare anche se eri già portato a questo dagli studi classici. Quali sono i libri che ami maggiormente?**

Rispondo in maniera un po' paradossale: amo soprattutto i libri di cui non ricordo niente, cioè quelli che mi hanno fatto cadere in vaste distrazioni, dandomi quindi molti stimoli immaginativi.

### **Il legame con la letteratura può aver indirizzato la ricerca verso un linguaggio più classico?**

Il mio linguaggio d'artista non c'entra molto con la letteratura; la mia espressione figurativa deriva da altra pittura; sono due mondi completamente diversi.

**A me sembra che l'opera visuale di Pericoli sia eseguita da un intellettuale che si nutre anche di arte letteraria; che in essa vi sia un intimo rapporto tra segno-scrittura e immagine figurale...**

Questo è accaduto nei dieci anni in cui facevo spesso opere con interventi di parole scritte. Ho partecipato anche ad alcune mostre di poesia visiva. Mi interessava poter ripercorrere, arrivare a ricostruire visivamente la storia della nascita della lingua scritta. Guardavo e rileggevo libri sull'origine dei primi segni ideografici e delle scritture alfabetiche. Cercavo di elaborare queste cose per riuscire a capire come il segno fosse stato prima figura, poi parola, per tornare ad essere di nuovo figura.

**Comunque, per l'opera la Cultura è un peso o un vantaggio?**

La cultura non è mai un peso. Può diventarlo se costringe l'artista ad illustrare l'informazione culturale, ma quando la pittura è pura illustrazione di un concetto, non è arte.

**Che significato ha per te la Cultura? Dovrebbe essere alta o bassa? libera o finalizzata?**

Mi permetti di risponderti semplicemente che per me la cultura è libertà di pensiero?

**Avverti che oggi c'è conformismo culturale?**

Naturalmente. Come credo sia avvenuto in ogni epoca. Ma forse oggi ce n'è di più per via della possibilità di trasmettere rapidamente e ovunque modelli culturali.

**Contro lo stile che frena l'avanzamento dell'opera che fare?**

Se diventa il legislatore dell'opera, può essere un freno terribile, una prigione mortale. È uno dei rischi più gravi per un artista oggi. Solo dal punto di vista mercantile può essere un vantaggio perché il mercato richiede opere ben definite e riconoscibili. Bisogna stare molto attenti e quando ci si accorge di questo, è bene rivoluzionare anche il modo tecnico di costruire un'opera. Lo stile ti sta imprigionando quando ti avvedi che cominci ogni lavoro allo stesso modo, dallo stesso angolo del foglio o della tela, che prepari la superficie nella stessa maniera. Se il tuo lavoro segue uno schema, come fa un ingegnere che progetta, allora devi cambiare, girare il foglio, variare superficie, fare qualcosa che ti storca i muscoli della mano.

**Tornando a ciò che accennavo prima, in fondo anche il tuo quadro è una pagina scritta di un artista-intellettuale, di un viaggiatore da atelier, da tavolo, che ha bisogno di raccontare le avventure interiori.**

Certo. C'è un breve testo di Tabucchi nel catalogo della mia mostra a Palazzo Reale di Milano in cui dice che, dopo veri o finti tentativi di capire attraverso il mio lavoro chi veramente sono, scopre che sono uno scrittore... Benissimo, chi non sarebbe felice di essere uno Stevenson che dipinge, di comunicare le stesse emozioni di Conrad o di Calvino?

**Se ci fai caso, anche l'impaginazione dell'opera è narrativa... Che rapporto instauri con il foglio bianco?**

L'impaginazione è importante. Nel momento in cui tracci su un foglio bianco un piccolo segno in un angolo o nel centro, esso diventa uno spazio. Allora comincia una specie di gioco tra te e lui: tu occupi spazi e lui te li cede. È un gioco di equilibri, di sistemazione di oggetti, di colori, finché - come si diceva all'inizio - arrivi (lo spero) al momento in cui tutto è a posto. Il foglio allora diventa il luogo dove hai costruito una storia. Io stendo il foglio sul tavolo quando ho già in testa un segno, una forma da tracciarci sopra. Non mi abbandono al vuoto dell' "io e la tela bianca", "io e il foglio bianco", "io e l'ansia di cosa fare".

**Ne consegue che il supporto può essere tante cose...**

Nell'ultimo libro che è uscito in Germania, intitolato "Il tavolo del re", ho scritto una breve storia in cui racconto di un re padrone, un despota, che esercita la sua autorità sul proprio territorio: il tavolo del disegnatore. Traccia i confini, stabilisce le leggi, decide i movimenti, i giochi, i divertimenti, i piaceri, le pene dei sudditi, che sono poi i soggetti-oggetti del suo lavoro. Si accorge però, quando il gioco è già cominciato, che i sudditi non sono così

disponibili, così sottomessi come credeva. Anche loro hanno regole proprie, leggi scaturite dal solo fatto di esistere. Il re percepisce a quel punto che il comando non è tutto in suo potere, ma che deve entrare in rapporto di competizione con i sudditi; può proporre le sue leggi ma che gli altri devono accettare. Il re è così una pedina del gioco, ha la stessa importanza dei sudditi. La storia si conclude con un patto che accomuna tutti, perché tutti sono parte dello stesso disegno.

### **Il tuo mondo si arricchisce di immagini in rapporto all'esperienza artistica ed esistenziale?**

Indubbiamente, anche più di quanto possa apparire. Facendo il ritratto di uno scrittore, racconto la sua storia, ma anche un po' la mia. Altre volte ci sono dei riferimenti più espliciti, per esempio quando nel disegno entra uno scorcio di paesaggio che è quasi sempre quello delle Marche.

### **Quindi, "L'isola del tesoro" deve essere ancora scoperta?**

Eh, sì!

### **Giriamo pagina... Perché quelle tue favole scritte con i mezzi visivi? Esprimono il bisogno di giocare e di riscoprire un mondo affettivo? È liberazione dal contingente, rifiuto di formule impersonali o, più semplicemente, contaminazione del quotidiano con l'immaginario poetico?**

Non so dirti. Sono considerazioni che vanno a sfiorare sfere molto lontane. Dovrei rifletterci, ma io non so tutto di quello che faccio. Potrei far finta e giocare sulla menzogna. Tu mi chiedi di risalire all'origine dell'invenzione, della creatività. È difficile fare questo percorso a ritroso. Posso dire che le opere, a volte, hanno la stessa natura dei sogni. Non vorrei esagerare con i termini, ma sorgono nella testa, negli occhi, nella mano e, successivamente, prendono forma e senso. Ti viene in mente una figura che ha un certo aspetto, una certa movenza, un certo tono di segno e di colore. Tu la disegni e poi ti accorgi che quella figura parla di qualche cosa. Le figure nascono anche miracolosamente, e poi magari, in un secondo momento ti accorgi che raccontano una storia che è un pezzo della tua vita, forse.

### **In sostanza, con i tuoi racconti favolosi vuoi creare un territorio magico-incantato, ricco di rielaborazioni, di rimandi figurali, storico-culturali che ti appartengono...**

Mi piace giocare con la pittura e con i suoi generi; ammiccare al genere natura morta mescolandoci il genere paesaggio, il genere vanitas, il genere ritratto, scena, veduta o altro. Mi piace combinare queste formule ed ironizzare un po' nei confronti della pittura stessa pensando sempre che un artista è come un bambino. Da bambini si faceva il gioco "facciamo finta che io ero..." un pilota, un re o altro. Allora, facciamo finta che io ero un pittore che giocava con la propria storia...

### **Questo può significare anche sottrarsi ad una responsabilità etica...; oppure mediante la comunicazione estetica cerchi - più o meno consapevolmente - di esprimere un senso finale, una morale... della favola?**

Potrei risponderti che altre parti del mio lavoro sono molto più vicine agli avvenimenti quotidiani. Parlo di scrittori facendo i loro ritratti, parlo sui giornali con disegni su fatti che accadono nella nostra contemporaneità. Si dibatte ciclicamente sul perché fare arte. Anche nel campo della letteratura si discute se essa debba fare riferimento all'oggi, se debba raccontare la vita di oggi, esaminarla, commentarla, oppure parlare di storie che accadono in un tempo qualunque. Nell'arte è il modo di raccontare le cose che permette di entrare e di incidere nell'attualità, stabilendo un dialogo interessante con i propri contemporanei, indipendentemente dall'argomento, anche dipingendo la storia di un "pittore e la sua modella"... Sono tanti i canali per entrare nella mente dei propri simili. Io cerco di fare opere che a prima vista catturino l'attenzione, che si mostrino, a chi le guarda, con un'aria buona e attraggano il visitatore verso di sé fino a far capire che storia si sta raccontando. Forse dico cose un po' vaghe, però sento la necessità che l'opera che faccio venga utilizzata - così come può stare sulla parete di una galleria o di un museo - per un manifesto o una copertina. Un'opera, comunque, decifrabile con un vocabolario accessibile ad ogni visitatore più o meno colto. Sicuramente sta a lui entrare in possesso di questo vocabolario, avere una lingua più colta e ricca. Ma devi dargli una serratura e la chiave, non puoi chiudergli tutte le porte. Nella mia narrazione, però, non c'è una

morale, non la voglio. Nei miei disegni dispongo le tracce di un racconto possibile, senza una sola conclusione. Ma più spesso cerco un modo, un metodo, un luogo dove appoggiare gli ingredienti di un possibile racconto.

### **In questo contesto che ruolo assume il *dettaglio* di cui si parlava prima?**

I dettagli sono importanti proprio perché servono a dare percorsi differenti al racconto, a suggerire la possibilità di una interpretazione completamente diversa, se non contraria, all'articolazione del racconto stesso. Dico cose dette e ridette, ma che, in fondo, sono l'essenza dell'espressione artistica. Considero Steinberg uno dei più grandi artisti dei nostri tempi, anche se poco studiato. Alcuni dei suoi disegni, quelli meno riusciti, hanno il limite del racconto, con una sola conclusione. Alla fine scopri una gag, che secondo me è sempre meglio evitare.

### **Quindi, vuoi fantasticare per far rivivere liberamente, attraverso la metafora, gli *oggetti stampati nella memoria*!?**

La nostra vita, il nostro linguaggio sono affollati di metafore. Ci sono anche quando non ce ne accorgiamo, ma non si devono vedere, devono parlare in maniera segreta, per poter dire veramente qualcosa. L'immediatamente visibile è banale. A volte una metafora ne nasconde un'altra, che si mostra di meno. Io vorrei che la mia non fosse scoperta.

### **Praticamente essa è intesa come *tras-figurazione*, come *esasperazione dell'ironia*; è *evasiva*.**

Nel senso più normale è usare un'immagine per nascondere un'altra. Prendere a prestito da un altro linguaggio, da un'altra figura. Si può fare ironia attraverso la metafora come in tanti altri modi. La metafora è uno dei mezzi che consente di esprimersi in maniera ironica. Diciamo che l'ironia è un contenitore più ampio che ha in sé anche la metafora.

### **A questo punto mi incuriosisce conoscere qual è la tua visione realistica del mondo e come l'*opera interagisce con esso*.**

È una domanda che fa tremare. Mi dispiace ammettere, purtroppo, che non solo la mia opera ma la pittura in generale interagisce poco con il mondo. Cominciamo dalle cose più banali. Tutti i media che ci riferiscono fatti della nostra vita quotidiana, i giornali parlano sempre meno della pittura o, meglio, sempre meno la pittura incide sulla nostra vita: è una voce debole della cultura di oggi. Io penso che sopravviva solo perché i pittori hanno bisogno di dipingere e perché i musei ci mostrano esempi del passato in cui la pittura era regina del pensiero e delle arti. Spesso chiedo ad amici che si occupano di letteratura, di filosofia, di storia: "Come ti informi? cosa leggi?". Tutti guardano la televisione, leggono giornali, saggi, romanzi, ascoltano musica, ma pochi, anzi pochissimi, vanno a visitare mostre d'arte. Quasi nessuno segue la pittura perché da essa non traggono nulla che serva al loro lavoro. Ormai la pittura parla sempre più di se stessa, le teorie generano altre teorie per autofecondazione, e i suoi discorsi annoiano. Forse - così mi dicono - la stessa cosa sta succedendo nella poesia. Non si interroga più su che cosa siamo, che cosa pensiamo, perché viviamo e dove andiamo; non si pone più i soliti banali, ma importantissimi interrogativi. Per attirare l'interesse su di sé, la pittura ha sempre più bisogno di un contorno esterno, come è successo all'ultima Biennale di Venezia in cui alcuni artisti hanno ingaggiato cantanti o ballerini.

### **Alludi all'*integrazione spettacolare*?**

Perché la pittura deve aver bisogno di un'integrazione, quasi un megafono, un altoparlante per richiamare l'attenzione? E cosa dire dell'altro sostegno sostanziale, il grande nerbo del mercato che, non sono io a scoprirlo, alimentato da forti investimenti (almeno fino a qualche anno fa), consente alla pittura di sopravvivere? Quando c'è il denaro tutto diventa importante. La stessa cosa accade alla musica che si è avvilita strettamente sulle proprie teorie. Ma non avendo dietro un mercato forte, di musica contemporanea non si parla quasi mai; i teatri rappresentano raramente opere contemporanee. I compositori di oggi non li conosciamo, a parte poche eccezioni. Io, come ti dicevo, cerco di svincolarmi da questa stretta lavorando per i giornali, la pubblicità, l'editoria e il teatro.

### **Parleremo della tua *arte applicata* più tardi. Pensi che lo specifico grafico-pittorico sia ancora sufficiente? Le tecniche tradizionali non hanno dei limiti?**

Finora mi pare che non ne abbiano mostrati molti. Anzi, gli interventi della tecnologia non mi sembra siano stati sempre molto fortunati. Spesso hanno fatto invecchiare le opere rapidamente.

### **L'arte di oggi non sopravviverà al proprio tempo?**

Torno su temi che forse ti faranno sorridere, ma proprio il fatto che esista una grande arte del passato, consente la sopravvivenza di gran parte della pittura contemporanea. Se non avessimo avuto grandi maestri che ci hanno fatto capire quanto è importante, il disinteresse per l'arte attuale sarebbe maggiore. L'arte di oggi sarà così viva in futuro come lo è per noi quella del passato?

### **In altre parole, ritieni che si debba andare avanti guardando anche indietro!?**

Sì. Mi viene da pensare all'Angelus Novus di Klee, ma senza le catastrofi e le rovine che addita Benjamin.

### **Ora che ho verificato la tenuta delle tue convinzioni, possiamo andare oltre. In che misura il tuo immaginario, che si manifesta sempre in forme figurali per rispondere anche ad esigenze comunicative, è collettivo?**

Io, per scelta e con molta consapevolezza, faccio riferimento a quell'insieme di immagini e informazioni visive che penso appartengano alla gran parte delle persone a cui mi rivolgo. Prima dicevo che cerco di comunicare con i visitatori di una mostra; di parlare una lingua che sia la mia ma anche un po' la loro.

### **C'è chi usa la citazione anacronistica e colta passivamente e chi invece lega la memoria storica al proprio vissuto. Tu con quale spirito l'assumi?**

Vorrei essere più che un ladro uno scassinatore, il quale apre una serratura, entra, penetra al di là della superficie dell'opera per rubare tutto quello che gli piace, ma senza appropriarsi delle idee e plagiare.

### **...Solo per rigenerare ciò che rapini!?**

Sì, mettere in un disegno, a modo mio, la bottiglia di coca cola che abbiamo davanti, oppure usare un frammento di un'altra opera.

### **Quali requisiti e potenzialità devono avere per te le immagini prelevate dall'esterno per essere rimediate?**

La difficoltà sta proprio nel trasfigurare la natura per portarla dentro l'opera. Dipingere un albero o la casa che vediamo fuori dalla finestra, come faceva Morandi, è vera ricerca. Far diventare immagine l'oggetto reale, appropriarsene in modo da darne una decifrazione, smembrarlo, ricostruirlo, secondo me, è molto importante. Chi guarderà l'oggetto dopo aver visto il quadro, potrà ridecificarlo attraverso lo sguardo dell'artista, il quale, in questo senso, funge da indicatore, da cicerone. Il suo occhio selettivo e critico diventerà l'occhio degli altri. Quanti paesaggi, quanti luoghi abbiamo *letto* con occhio diverso dopo che ce ne era stata suggerita la lettura da un pittore! Piero della Francesca ci ha fatto riguardare con i suoi occhi il paesaggio toscano. Alcune vedute di Londra non sarebbero le stesse se non ce le avesse dipinte Wistler. Penso che questo sia il ruolo principale della pittura. Purtroppo, sempre meno sentito.

### **Naturalmente per la riformulazione figurale e il loro assemblaggio sfrutti tutte le capacità disegnative e pittoriche che ti consentono di ottenere l'addomesticamento voluto.**

Non so se ci riesco; mi sforzo...

### **...Ormai per certi lavori riesci ad operare alla velocità di una macchina...**

Mentre ero studente universitario ad Urbino alla facoltà di giurisprudenza, realizzavo in Ascoli ritratti per "Il Messaggero" di Carlo Paci, senza rendermi conto che lì stavo frequentando la mia vera università. Il lavoro si svolgeva in maniera talmente rapida da essere una ginnastica mentale. Facevo i ritratti a venti persone insieme. Per esempio, a tutti gli impiegati della Cassa di Risparmio: venivano uno dietro l'altro e per ciascuno impiegavo un quarto di minuto, il tempo che mi serviva a capire il tipo di faccia. Riuscivo a tracciare i quattro segni del volto costringendo la mano a rifare immediatamente quello che l'occhio aveva colto. Era uno sforzo tremendo e ne uscivo esausto. Un esercizio irripetibile che è durato due anni.

**A quel tempo davi più importanza alla deformazione caricaturale e all'aspetto umoristico.** Erano ritratti nel filone tradizionale della caricatura. Non è contato tanto il risultato, quanto abituare l'occhio a guardare con rapidità e profondità. E quel ruolo di osservatore ora mi è naturale per ogni cosa. Adesso, mentre ti parlo, scruto continuamente il paesaggio fuori dalla tua finestra.

**Sentendoti parlare dell'opera e della sua costruzione, mi accorgo che parallelamente all'instancabile attività manuale - portata avanti con sacrificio e passione - hai condotto un grande lavoro mentale, di ricerca e di analisi.**

Indubbiamente, e con grande piacere.

**Non hai mai pensato di assumere certa figurazione come ready-made non corretto?**

Certe volte sì, ma tieni conto che in me non c'è mai la volontà di fare opere paludate, severe. In ogni cosa metto sempre dell'ironia, lo scherzo permette di dire quello che si vuole. Per esempio: ho rifatto un ritratto di Rembrandt tale e quale, gli ho messo una cornice e l'ho fatto diventare uno specchio che riflette la faccia di Rembrandt. Poi ho disegnato Rembrandt di spalle che guarda se stesso. Non so definire che tipo di utilizzo sia questo.

**Direi che c'è un accostamento al linguaggio duchampiano, concettuale...**

C'è un altro disegno, "Il pittore e la modella", in cui il pittore (anche qui c'è Rembrandt, un autoritratto giovanile) è davanti al cavalletto e guarda una donna belliniana che dorme sotto gli alberi. Non si sa se per farle il ritratto o semplicemente per guardarla.

**Perché riproponi questa tematica mediata da Rembrandt in termini un po' dechirichiani e magrittiani?**

Mi piace raccontare la mia storia con la modella, il mio rapporto con l'altro sesso, la mia vita, le mie emozioni sentimentali.

**A mio parere, la tua citazione, che all'inizio è un atto d'amore, esprime pure il bisogno di rivisitare la classicità, di articolare linguisticamente il discorso personale con referenti autorevoli per disporre di immagini significative funzionali alla comunicazione.**

C'è in me la volontà di proporre delle immagini che comunicano qualche cosa anche perché si conoscono già. Se uno ha visto l'autoritratto di Rembrandt e lo ritrova nella mia opera, ha la curiosità di osservare cosa stia facendo e di paragonare quello che già conosce con quello che sta guardando. È anche un modo per stabilire un aggancio linguistico con chi guarda.

**Mi fai intuire che sei interessato ai problemi della percezione.**

Certo, far percepire in un'opera qualcosa che si conosce, mi serve a portare naturalmente l'attenzione dell'osservatore verso l'oggetto dipinto. Ma per risponderti circa le teorie sulla percezione, posso dire che pur avendole un po' studiate, non ne ho tratto mai molti vantaggi.

**Per entrare pienamente nella tua opera occorrono strumenti intellettualistici?**

Nel mio lavoro ci sono sempre riferimenti, che non sono essenziali alla lettura dell'opera, ma chi li coglie forse può apprezzare di più il mio lavoro.

**Senti la necessità di spiegare l'opera?**

No. Di parlarne sì.

**L'attitudine-abitudine a cogliere i caratteri del soggetto affrontato deve aver sviluppato in te anche una notevole capacità di introspezione.**

Tutto è nato da quell'esercizio iniziale con i ritratti; poi, col tempo, le mie capacità introspettive si sono un po' affinate, arricchite, evolute... Un ritratto, ad esempio, è l'insieme di un gesto e di un volto: ogni gesto è il prodotto di un pensiero, è l'atto visibile che gli sta sotto e che lo ha stimolato. E il volto è il luogo dove gli atti facciali esprimono quei pensieri imprimendovi un cruciverba di segni.

**I soggetti vengono dipinti a memoria?**

Oggi abbiamo la possibilità di guardare il mondo attraverso il filtro delle foto, delle immagini filmate. È bene accettare i mezzi che la società ci propone e non dire "io ne faccio a meno".

Molti anni fa - come ho detto - ero abbastanza bravo nel fare i ritratti alle persone direttamente; adesso mi è molto più comodo, e mi sembra di raggiungere risultati migliori, usando le fotografie, anche perché il minimo dettaglio che può cogliere lo scatto fotografico nell'istantanea di un volto risulta quasi un di più rispetto alla lentezza dell'occhio che guarda. A volte ci sono scatti che colgono un'espressione a metà tra due espressioni diverse, un guizzo del volto in una frazione di tempo così breve che l'occhio non può registrarlo. Allora, una serie di fotografie permette una decifrazione della faccia più capillare rispetto all'occhio che guarda e questo è un vantaggio.

**Allora hai anche un archivio cartaceo di immagini!?**

Sì, un archivio che mi sono fatto con gli anni.

**In un certo senso per l'interpretazione dei personaggi da ritrarre ti giovi della loro immagine pubblica!?**

Amo ritrarre le persone che conosco e frequento non tanto per come sono quando le incontro privatamente, ma per come si presentano in pubblico. Se io debbo fare il ritratto di Umberto Eco o di Italo Calvino, che ho conosciuto bene, preferisco ritrarli come appaiono nelle foto, in televisione, non come sono in casa. Il ritratto di un autore non deve essere quello di quando fa la prima colazione in pantofole: deve raccontare o esprimere il personaggio in maniera complessa, tenendo conto di quello che è, di quello che pensa o che ha scritto, come appare in pubblico. Voglio confrontarmi con l'idea che tutti gli altri si sono fatti di lui.

**Fammi un esempio. Come hai ideato il ritratto di Woody Allen?**

Il ritratto di Allen vive meno dei tratti del suo volto, che degli oggetti che gli sono intorno. È seduto su una superficie quasi deserta, un piano quasi vuoto; c'è uno sfondo newyorkese lontano come se ne fosse un po' estraneo, dentro e fuori nello stesso tempo. In primissimo piano, ci sono un paio di occhiali su un naso finto e due occhi dietro le lenti. Sono riferimenti alla sua *maschera* fatta soprattutto di naso e occhiali. C'è un richiamo ad uno dei suoi primi film, "Prendi i soldi e scappa", in cui è un rapinatore di banca, ricercato ed inseguito dalla polizia. Vengono intervistati i suoi genitori i quali si presentano mascherati, come se si vergognassero di avere quel figlio delinquente: si mettono un paio di occhiali e un naso finto esattamente come nel ritratto. In questo modo Woody Allen vorrebbe dire che la maschera da lui indossata è finta, come quella dei suoi genitori, quasi si vergognasse di essere la persona che è. Allen è un personaggio molto complesso. Dice una cosa, ma ne sottintende un'altra; usa metalinguaggi. Nei suoi film c'è sempre una storia raccontata da un'altra persona che la commenta anche. "Zelig" è un continuo zigzagare così. Allen gioca, si maschera attraverso altre lingue, come ha fatto fisicamente in quel suo film.

**Da cosa è determinata la libera scelta dei personaggi? sono gli autori della tua biblioteca...?**

A volte sì, a volte no. In una mostra o in un libro presento personaggi che scelgo io, sono gli autori che amo di più. Ma in altre occasioni non è così. Capita che "la Repubblica", il "New Yorker" o qualche altro giornale mi chiedano un ritratto. Io posso dire no, la persona non mi interessa, oppure sì e allora la disegno. Analogamente, per "L'Indice" (mensile letterario) io preparo in media tre ritratti di scrittori al mese che scelgo tra dieci-venti nomi che verranno recensiti nel numero successivo. E uno di quelli che ho scelto andrà in copertina.

**Sono d'accordo con Tassi quando dice che i tuoi ritratti non sono caricature. Le deformazioni, infatti, sono espressione dei caratteri dell'individuo. In che misura essi - come tu stesso accennavi - sono anche autoritratti?**

Sono sempre una *mia* interpretazione del volto altrui, un insieme di quello che io so della persona ritratta. I ritratti più riusciti sono quelli dei personaggi che mi piacciono per la loro faccia o per ciò che hanno detto o scritto. Quanto a me, mi si può ricercare nel segno della matita o della penna.

**Nel disegno satirico entra in gioco anche la tua ideologia o ti poni al di sopra della situazione trattata?**

Non si può stare al di sopra. Bisogna essere di parte in senso morale, non politico, facendo anche dell'ironia su se stessi.

### **La satira politica può avere ancora una funzione socialmente salutare?**

È stato detto di no, ma è un tormentone che continua, come la discussione se il romanzo è vivo o morto. Io credo che se la satira è fatta con intelligenza può incidere perché è un mezzo di informazione come gli altri. Deve proporre un modo diverso di lettura dei fatti politici. Sicuramente non serve quella più volgare, più urlata.

### **Attualmente segui la vita politica italiana con partecipazione o distacco?**

Ho ripreso a seguirla dopo essermene dimenticato per un periodo di almeno cinque o sei anni, quando ho smesso di fare i disegni politici per "L'Espresso". Adesso la vita politica italiana è veramente un turbine di avvenimenti avvincenti e frustranti allo stesso tempo. Inoltre, quello che succede in Italia è, per la prima volta, sotto gli occhi di tutto il mondo. Berlusconi è forse il primo personaggio politico conosciuto ovunque, anche se non amato.

### **Secondo te, siamo in un'epoca di post-socialismo irreversibile?**

Credo di sì. Penso che se dovesse esserci un nuovo socialismo, dovrebbe proporsi come un post-neocapitalismo.

### **Il destino del singolo è ancora saldato a quello della collettività?**

Inevitabilmente.

### **Questo è il momento del recupero dei valori dell'individuale?**

Certo, e credo che sia già avvenuto da un po' di anni.

### **Comunque, essere *costretto* dal lavoro per la stampa a vivere il sociale in tempo reale può riuscire gratificante per un artista solitamente immerso nell'immaginario?**

Ho bisogno di dire cosa penso dei fatti di attualità. Il riquadrino settimanale che Pirella ed io abbiamo su "la Repubblica" – "Tutti da Fulvia sabato sera" – attraverso gli argomenti che trattiamo (per lo più di carattere culturale) ci permette proprio questo. È un intervento non di grande rilievo, ma che ci diverte e ci dà la possibilità di lanciare una battuta sui fatti quotidiani.

### **Parlami del tuo rapporto di lavoro con Pirella.**

Frequentando a lungo, per ragioni di lavoro, l'amico Emanuele Pirella, con il quale collaboro ormai da 15 anni, mi sono accorto che i nostri cervelli procedono in modo completamente diverso, anche quando dobbiamo inventare qualcosa di semplice: lui è un uomo di parole, io di immagini.

### **Come procedete per arrivare alla convergenza?**

Prima scegliamo un argomento o un soggetto. Io parto da disegni, da combinazioni di figure che si muovono producendone altre e lui da parole che crescono su loro stesse e si combinano con altre. Arriviamo poi ad una conclusione. Spesso è la stessa. C'è un processo mentale d'invenzione che in lui procede per concatenamenti di parole e in me di immagini. Calvino, in una delle sue "Lezioni americane", ha sfiorato l'argomento dicendo che si può giungere anche a una formula scientifica attraverso delle immagini, partendo da niente di realmente scientifico.

### **L'arte deve mirare a trasformare in meglio la realtà o non deve uscire dalla sua centralità, dalla propria autonomia?**

L'arte non deve trasformare nulla, deve semplicemente aiutarci a vedere, a vedere meglio: le cose, le forme, gli oggetti che ci circondano, anche quelli in movimento, che sono gli avvenimenti della nostra vita culturale e sociale.

### **L'attività per l'editoria incrementa la tua popolarità...**

Per un pittore è importante avere un pubblico, altra cosa che manca agli artisti di oggi. Un gallerista mi diceva che nel campo dell'arte niente vale se non è appoggiato dal mercante, dal critico e dal collezionista. Uno scrittore pubblicando un libro può avere mille o diecimila lettori che sono il suo pubblico sul quale può contare. Un artista, se gli girano la schiena i componenti del sistema dell'arte, a chi si appella?

**Dopo la satira, con l'illustrazione e la scenografia elimini la cornice ed entri in progressione nell'arte applicata. Ti consideri un artista pubblico che non vuole fare solo arte per l'arte?**

Non vorrei essere un artista "pubblico" ma un artista con un pubblico al quale rivolgersi; non mi basta avere estimatori nella ristretta cerchia del mercato dell'arte. Mi piace un pubblico che commenti con una certa partecipazione le cose che faccio. In tal modo sento che il mio lavoro ha un ruolo. Non sono assolutamente d'accordo con l'idea dell'artista isolato che produce continuamente opere che andranno soltanto in certi circuiti. Nella nostra epoca assistiamo alla crescita e al declino di tanti artisti; crescite vertiginose e di grande divismo dentro l'ambiente dell'arte che la gente, però, non conosce affatto. Il pubblico medio colto ignora i nomi dei principali artisti contemporanei. Prova a nominarne dieci di quelli che hanno il mercato più forte, risulteranno assolutamente sconosciuti.

**Ci potrà essere ancora per l'arte una possibilità di stabilire un rapporto più vero con la vita o l'esperimento è finito?**

Spero che l'esperimento non sia finito. Anzi..

**Ritorniamo all'opera. Leonardo diceva che la sapienza è figlia dell'esperienza. Quanto contano per te gli aspetti tecnico-costruttivo ed esperienziale?**

La tecnica è di grande importanza, non la si può disgiungere dal resto. Non si ha mai sufficiente attenzione per essa. I mezzi per un artista sono esattamente come le parole per un poeta, ma attenti a non rimanere prigionieri di una tecnica. Quanto alla seconda parte della domanda ti rispondo con una poesia di Caproni intitolata appunto "Esperienza": Tutti i luoghi che ho visto, / che ho visitato / ora so - ne son certo / non ci sono mai stato.

**La sicurezza nelle tue possibilità ti dà la libertà di esplorare nuovi territori?**

Quale sicurezza?

**Aggiro l'ostacolo: con l'esperienza manuale hai già dato il massimo?**

Spero di no.

**Cosa manca all'opera di oggi per farla vivere come vorresti?**

Tutto ciò che mi dà ancora una forte spinta ad esplorare, tentare. Manca tutto quello che mi fa sentire ancora insoddisfatto, fragile, scontento e che mi fa ripetere sempre: la prossima volta ce la farò.

**La mappa della tua iconografia fantastica ha anche dei confini stabiliti dalla ragione?**

Certamente. Ci sono delle cose che io non disegnerei mai perché non mi interessano e delle altre che disegno ripetutamente perché fanno parte di una specie di mio vocabolario.

**L'opera negli anni è diventata sempre più proiezione della tua vita fisica e psichica. Quale importanza riconosci al fattore autobiografico?**

La parte autobiografica se esce dalla porta rientra dalla finestra. In me, senza dubbio, c'è sempre di più.

**Come viaggiatore dell'immaginario, ti identifichi un po' col tuo amato Stevenson?**

Per un periodo Stevenson ha rappresentato per me la leggerezza e il senso di armonia, che avrei voluto avere anch'io nei confronti dei fatti, delle persone e del mondo. Mi ha attratto la sua maniera di raccontare, di viaggiare, di vivere, come pure il suo volto e la sua figura. Alcune sue invenzioni hanno influenzato molto la mia fantasia e quando ho messo dei tavoli nel mio studio, non ho potuto fare a meno di ripensare alla descrizione di quello suo, immaginario, in cui avrebbero dovuto trovar posto cinque tavoli, ognuno con una funzione e un ruolo diverso. Il fatto di concretizzare i suoi modi di immaginare, di inventare, mi è sembrata una cosa molto bella oltre che utile.

**E i tuoi tavoli come vengono utilizzati?**

I miei tavoli sono solo tre: sul primo ci sono libri; sul secondo il telefono, penne, lettere, buste, conti, inviti, giornali; sul terzo i colori, i pennelli, i pennini.

**Se malauguratamente si incendiasse il tuo studio, cosa salveresti con te?**

I libri.

**Continuiamo con la nostra analisi. Che valore dai al rapporto spazio-tempo piuttosto evidente nell'opera?**

Mi piacerebbe disegnare una grandissima scena in un paesaggio che si svolge dall'alto verso il basso di una montagna e che sia, allo stesso tempo, una vicenda che si sviluppa nel tempo e nello spazio, una storia quindi che comincia in un punto della superficie e si conclude nella parte opposta, con un percorso di racconto che attraversi il tempo. In genere gli oggetti, i personaggi, le scene che uso disegnare possono essere riportati ad epoche molto remote, o senza tempo, ma in cui il tempo ha un ruolo fondamentale.

**Per ri-comporre i frammenti inventi il racconto o ti lasci trascinare dalle cose accumulate nella memoria? In altre parole: la composizione si forma sul quadro o prima?**

Non so dire bene come nasca l'opera: da un frammento, da un dettaglio e poi, via via, cresce con l'aggregazione di altri elementi. Abituamente tendo a crearmi una sorta di enciclopedia personale di oggetti e personaggi. È come un piccolo mondo che io combino di volta in volta, i cui elementi mi servono per inventare delle storie, un po' come le parole per articolare un discorso. Dietro il mio lavoro c'è sempre un'accumulazione, un po' mentale, un po' reale e fisica: materiali, immagini, libri, figure, appunti. Ho un *cassetto* pronto per accumularvi oggetti che mi serviranno per i miei quadri. Prima di mettermi a raccontare una storia, analizzo mentalmente tutto ciò che ho a disposizione. Vado ad attingere lì queste cose, come al dizionario della mia lingua. In certi periodi nei miei disegni si possono trovare immagini ricorrenti che in altre situazioni partecipano di quella stessa storia. Diventano personaggi, situazioni: alberi, nature morte, cavalli, cavalieri, libri, oggetti diversi...

**Ma la storia visiva come viene costruita?**

È il momento più indicibile. Non proviene da un processo mentale: è immaginazione. Io penso che l'ispirazione esista: arriva, si vede, ma non so da dove nasca. Sorge nella testa in cui abitano anche gli occhi, organi meno razionali della mente, che danno illuminazioni, producono immagini.

**Che funzione attribuisce alla dominante ironica?**

Importantissima. Parto proprio da essa. L'ironia fa parte della mia natura, sono così anche nella vita. Gran parte del mio lavoro recente, quello degli ultimi sette-otto anni, è per lo più rappresentazione di fatti che avvengono su piani di tavoli o, comunque, su delle superfici. Il tavolo è un oggetto che diventa la superficie del mondo, un piano di appoggio per paesaggi, figure... È come se io dicessi: "Guardate, questo è un mondo, ma è falso, inventato, non è altro che la superficie di un tavolo". Ciò detto, ogni storia, avendo questo supporto di convenzione, è qualcosa di simile a un gioco, in cui l'ironia è il punto di partenza. Sembra esserci un'intesa tra me e il lettore-spettatore che comprende i termini del gioco.

**L'ironia ti serve anche ad alleggerire il dramma, la malinconia che traspaiono da certe opere...**

In alcune opere sono rappresentate addirittura delle tragedie, delle cacce sanguinarie, dei misteri inquietanti, però tutto viene filtrato dal disegno, tutto avviene chiaramente dentro un disegno, perché il disegno permette di dire quello che si vuole o quasi.

**Mi sembra che nella tua produzione ci sia la ricerca di un equilibrio soprattutto tra reale e irreale; citazione e vissuto; mezzo grafico e pittorico...**

Questo è senz'altro vero. Il grande piacere di dipingere, di disegnare è che una volta stabiliti dei limiti, circoscritto uno spazio, puoi fare tutto. Sei veramente il re della situazione, puoi raccontare ciò che vuoi anche combinando le cose più inavvicinabili: un albero che nasce da un libro e così via. Se ci sono una certa idea e una certa accortezza, le associazioni possono diventare armoniche anche se impossibili e creare qualcosa che prima non c'era.

**Penso che il felice incontro tra le due tecniche sia avvenuto quando la tela ha rinunciato a certi valori della materia e si è appropriata della leggerezza e delle possibilità descrittive del segno.**

Può darsi. “Leggerezza” è un’altra delle parole che a me piace tenere sempre presente. Quando ho realizzato il grande dipinto dentro la casa editrice Garzanti (una lunga fascia che si sviluppa a circa due metri di altezza) per dare un effetto di levità al tutto, quasi anche alle persone che guardano il dipinto, ho immaginato una prospettiva contraria a quella che si usa di solito dipingendo in alto (in quasi tutta la pittura delle chiese e dei palazzi il punto di vista è sempre dal basso). Ho rovesciato questa convenzione ed è come se si vedesse il dipinto dall’alto, come se si guardasse tutto da un elicottero, a volo d’uccello, da una posizione più alta del dipinto.

**Tu hai sempre mostrato determinazione nel cercare di bilanciare l’attività grafica con la pittura. Senti di aver raggiunto questo obiettivo attraverso l’acquerello?**

L’acquerello è il mezzo più adatto, uno dei più ricchi e complessi che esistano. Nel tempo che gli occorre per asciugare il colore vive, nel senso che come e quando interverrà, esso produrrà diverse reazioni coloristiche. Se aggiungo un altro colore, quando si sta asciugando o prima, questo verrà assorbito in modo differente e prenderà tonalità e aloni diversi. Inoltre, prolungando l’umidità del foglio si ottiene che il colore viva quasi con te nel tempo in cui produci l’opera e, quindi, entri in un gioco di tempi e di rapporti.

**Non mi pare che sfrutti la casualità tipica di questa tecnica.**

Anzi, cerco di evitarlo. Con la parola acquerello di solito si pensa a qualcosa di poco impegnativo. Essa contiene in sé il significato di schizzo, di qualcosa di superficiale. “Acquarelli napoletani” possono essere delle canzonette, degli appunti, degli sketch; invece io ne sfrutto le velature come nella pittura del Seicento.

**Ti servi della sua leggerezza cromatica per ottenere altri effetti pittorici...**

...E non per appunti di viaggio.

**La resa giustifica i mezzi... Ho l’impressione che in queste opere ci siano maggiore intimismo e straniamento, un soggetto più sognante... e che il *quadro* sia il supporto unificante delle tecniche e delle immagini frammentarie, il luogo ideale per la ricerca di un’armonia tra forma e idea.**

Può essere vero. Nelle opere di adesso c’è una specie di somma del mio lavoro negli anni. Ci sono in pieno tutte le fasi di studio e di ricerca intorno a Klee, c’è anche l’esperienza della pittura materica di tanti anni fa o quella degli studi sulla conformazione geologica del terreno in cui i paesaggi erano metà fuori e metà dentro. Sto recuperando un po’ tutto.

**Dando uno sguardo complessivo alla tua produzione ho notato la costante *presenza di un pensiero iconico* che si ricollega alla tua abitudine alla *rappresentazione dialogica*, quasi di estrazione concettuale, tra verità-attualità-interno da una parte e paradosso-sognolontananza-esterno dall’altra.**

Questa lettura mi piace. Non ho niente da aggiungere. Ti lascio al ruolo di critico...

**Riconosci che il tuo è un procedere emozionale-analitico e che i tuoi quadri sono espressione di idee in-conscie...**

È strano ma forse vero. Non voglio raccontare favole e storie surreali o fantastiche, io faccio delle cose realissime. Se accettiamo che un pittore possa dipingere quello che vuole, si può dipingere una bottiglia di coca cola più grande di un albero senza essere considerati surrealisti. Certo è che nel mio lavoro non c’è niente di automatico.

**Non si può parlare di surrealismo ortodosso, onirico ma di non sense e di effetto di spaesamento irreali.**

Sì, c’è la combinazione illogica degli oggetti e delle situazioni. Io stesso sono fatto così. La fantasia dei bambini è così.

**Tutta l'arte vive di luce; per molti artisti la luce è il problema centrale della loro pittura. Essa può avere una fisicità o una potenzialità alchemica e poetica. La luce rivela le cose e può sublimare le forme, portare alla trascendenza... Alla tua luce che funzione attribuisce?** Nelle mie opere appaiono vari tipi di luce. Quella dell'aria che attraversa il folto dei boschi, le ombre degli alberi; quella delle forme tondeggianti di alcuni frutti di nature morte. La mia è una luce che unisce e definisce. Poi c'è l'ombra: i miei oggetti hanno quasi sempre una piccola ombra che li segue, perché essa ha la funzione di concretizzare gli oggetti. L'ombra dà maggiore fisicità anche alle cose impalpabili, le fa esistere con più evidenza. A volte do l'ombra anche a delle cose che non possono averla, a segni o ciuffi di colore quasi che il colore abbia in sé una consistenza fisica.

**La disseminazione degli oggetti dei tuoi sogni reali cosa sta a significare? nasconde un valore simbolico?**

Quasi tutte le mie storie portano con sé l'idea della frammentazione. Una delle cose che si può pensare a proposito della nostra epoca è la precarietà. Il racconto sul tavolo cosa dice alla fine? Sì, è un gioco tra me e chi guarda. Dispongo i miei oggetti e fingo di raccontare una vera storia. La precarietà è data dal fatto che se io faccio crescere un albero sul tavolo esso non avrà radici. La vita di ogni cosa che vive sopra di esso sarà instabile. Puoi sprecchiare il tavolo e far scomparire tutto in un attimo. Le mie storie non vogliono avere profondità, a imitazione di tante cose effimere che si fanno e si dicono oggi. Poi c'è la frammentazione degli oggetti sparsi sul piano. I miei disegni delle "Valli solitarie" (valli perse, soleggiate ed aride) contengono tanti oggetti messi lì a danzare, compreso il bosco dei Sibillini e la montagna dell'Ascensione sopra ad Ascoli. Ecco la mia idea di frammentazione, come luogo dove tutto si distribuisce e si sbriciola.

**Dai Colli nativi ai paesaggi primigeni, sognati, misteriosi; dalle metamorfosi di natura viva o di natura morta (della storia dell'arte o del tuo immaginario) a quella irreale. Qual è il tuo concetto di Natura? come entra essa nelle tue opere dopo le astrazioni kleeiane dei primi anni '80?**

La mia natura è un gioco sul genere, uso quindi la composizione classica per poi far esplodere il contenitore in tante altre cose. Il paesaggio invece ha riferimenti alla Valle del Tronto, ai Sibillini e comprende sempre, o quasi, maestosamente, il monte dell'Ascensione. Ho intenzione di guardare meglio il paesaggio delle Marche, dal quale sono molto attratto. Nei luoghi in cui è ben conservato, esiste un perfetto rapporto tra l'aspetto naturale e l'ambiente trasformato dall'uomo. Le coltivazioni, i confini e i segni dell'aratro si uniscono alla forma delle colline, al colore degli alberi, al disegno delle coltivazioni in un modo per me affascinante. Senti come la natura possa accogliere la vita e il lavoro dell'uomo e come alcuni cicli si evolvano e si completino grazie ad essi. Tutto questo viene fuori visivamente in maniera straordinaria. Non so esprimerlo bene con le parole e vorrei poterlo fare con i quadri e i disegni. Quando mi capitò di disegnare "L'isola di Robinson" (che ho esposto anche al PAC di Milano), ho dovuto inventare un territorio primordiale, mai toccato dalla mano dell'uomo. In mezzo ad esso, dopo tanti studi, inconsciamente ho messo la montagna dell'Ascensione e me ne sono accorto solo dopo un anno. Il paesaggio marchigiano mi è entrato negli occhi e quasi non riesco a disegnarne uno diverso. Ho negli occhi le sue forme e le uso continuamente. Forse mi capiterà come con Klee. Lo avevo talmente tra i piedi che non sapevo come liberarmene, per cui ad un certo punto ho fatto una mostra dedicata a lui. Lo stesso, probabilmente, dovrò fare con il paesaggio delle Marche...

**In definitiva il tuo è un paesaggio della memoria, non degradato!?**

È quanto è rimasto nella mia mente di ragazzo.

**Ma il paesaggio si sta trasformando...!? In alcune opere del '92 ci sono elementi diversi: dalla Natura (montagne e boschi) fai uscire come delle costruzioni metropolitane dinamiche, aeree. Vuoi stabilire un contrasto tra naturale e artificiale? È un indirizzo nuovo, futuribile...?**

Qui il paesaggio delle Marche non c'entra. Si tratta di un gruppo episodico di opere in cui ci sono delle colline che presentano una specie di *guizzi di città*. C'è la metropoli che scoppia,

violenta, che precipita quasi come un flusso inarrestabile. Se vogliamo fare riferimento alla pittura, c'è il ricordo di un certo Futurismo.

**Come consideri l'asaperata tecnologia? Ti schieri in difesa dell'armonia Uomo-Natura?**  
Indubbiamente. E cerco di ritrovare questa armonia più spesso e sempre in più modi. Spero che anche la tecnologia arrivi ad esaltare la natura e non a soffocarla.

**La pittura manuale può rappresentare un utile gesto irrazionale nella civiltà del computer specialmente nel momento in cui la video-arte e la virtual-art indica alla creatività il suo linguaggio alternativo?**

Nel nostro secolo si sono sentiti tanti proclami sulla morte dell'arte stroncata dai mezzi tecnologici. Io credo che la gioia di far nascere un segno da un pennello e il piacere di guardare chi lo fa esisteranno sempre. Ricordo il riso gioioso e irrefrenabile di mio figlio Matteo quando, seduto sulle mie ginocchia, mi guardava tracciare segni con la matita. Non aspettava la fine, non aspettava che il segno prendesse la forma di un gatto, di un pesce o del sole. Rideva, rideva solo allo snodarsi del segno sul foglio di carta.

**Usciamo dalla sfera mitica dell'elettronica. Preso atto che la tua opera è un prodotto della conoscenza (restituito dal profondo) e che per Platone "conoscere è ricordare", ti senti sempre più incline a fantasticare con certi ricordi? Di cosa ha nostalgia la tua opera?**

Mi succede e non so perché. Non è casuale che io desideri tornare a dipingere le colline marchigiane che si ricollegano con il mio ciclo vitale.

**È un rapporto di necessità con la propria storia dentro quella del mondo conosciuto che corrisponde alla ricerca delle radici?**

Quando senti che un tema ti ha accompagnato così a lungo, hai voglia di tornare a rivederlo più da vicino, a ristudiarlo un po', ad analizzare anche il perché ti ha tanto suggestionato e aiutato mentalmente e figurativamente. Ho voglia di verificare.

**Instauri, quindi, un dialogo familiare tra le due storie per stabilire una continuità col passato. È per questo che hai rafforzato i legami con l'ambiente marchigiano delle tue origini?**

Penso proprio di sì. Ho scelto una casa sulle colline ascolane, perché ha davanti a sé un campionario estesissimo di paesaggio marchigiano che va dai Sibillini all'Ascensione, dalle colline al mare. Si può stare lì per anni a dipingerlo. Il discorso sul mio passato non è semplice da affrontare. Ci sono delle immagini che mi hanno nutrito fin da quando sono nato, ci sono quelle che vedevo dalla finestra della mia camera da letto, del mio studio, o dell'aula del liceo. Sono molto legato alle Marche dove regolarmente torno, perché, al di là degli affetti personali, sono attratto dai colori, dalle forme di queste terre.

**Non riesci a staccarti dalle cose del vissuto che ormai appartengono alla tua mitologia personale...**

Mi sembra una cosa naturale.

**Allora, perché non hai ancora fatto una personale all'interno di questo tuo paesaggio...?**

Ci penso, ma devo trovare l'occasione giusta.

**Passiamo ad altre domande in ordine sparso. Cosa ti è rimasto del rapporto con Calvino?**

Un ricordo di affetto e una sua dedica al volume "Una pietra sopra" che dice: "A Pericoli questi saggi che se fossero disegni forse assomiglierebbero ai suoi".

**L'esperienza plastica degli anni giovanili - che, a mio avviso, rappresentava una formulazione tridimensionale delle ricerche sulla materia-colore dei quadri - non ha avuto seguito?**

No, nessunissima applicazione.

**Hai l'abitudine di appuntarti graficamente le idee, di fare studi preparatori?**

Ho migliaia di studi, disegni piccoli e piccolissimi. Come ti dicevo, la mia tendenza è di accumulare materiale. Ho sempre foglietti, schizzi iniziali anche di visite a luoghi, a mostre, che poi metto via. Gli schizzi per i ritratti, secondo me, hanno un valore diverso. Di questi aveva progettato una mostra Testori, ma non c'è stato abbastanza tempo per realizzarla. Questi schizzi sono come fotogrammi di avvicinamento al ritratto finale che uso tracciare su fogli piuttosto leggeri. Se il primo schizzo non va bene, lo metto sotto un altro foglio e, guardandolo un po' in trasparenza, ne faccio un secondo cercando di mantenere le cose che mi vanno bene, dove mi pare di aver colto qualcosa. Se anche il secondo tentativo non va bene, infilo sotto un altro foglio e così via.

**Vai sempre in cerca di stimoli?**

Sì, mi pare normale.

**Chi sono i naturali destinatari delle tue opere?**

I lettori dei giornali per i quali collaboro e, quando faccio le mostre, un pubblico che spero più ampio dei soliti frequentatori delle gallerie.

**Come si pone la tua ricerca rispetto agli orientamenti attuali dei gruppi più o meno organizzati?**

Credo di essere un isolato. Purtroppo penso di non poter entrare in nessun gruppo. Per un periodo sono stato con gli autori di satira o con i pittori della Galleria Marconi di Milano, non per tendenza, ma per amicizia e collaborazione. Adesso non ho affinità con nessuno.

**Un artista atipico come te che visione ha dei movimenti artistici del contemporaneo?**

Ne sento la flessibilità della voce, soprattutto non fanno la cosa più importante, che è quella di far uscire con gli occhi più ricchi i visitatori di una mostra. Il pittore dovrebbe comunicare quello che ha in più nella retina rispetto agli altri. A me sembra che questo avvenga raramente.

**Il rapporto dialettico che intrattieni con la cultura storica mi fa pensare che sei contro il modernismo spinto...**

Come ho detto tante volte, sono un ladro. Vado nei musei, leggo, guardo con l'atteggiamento furtivo di chi vuole rubare, ma nell'arte di oggi scopro sempre meno. Non trovo delle invenzioni originali, tutt'al più stravaganti.

**Che valutazione dai del Post-modern?**

Io penso che da ogni movimento debbano emergere dei nomi e che l'arte sia fatta di personaggi che sanno raccontare se stessi in maniera individuale attraverso le loro opere. Credo sempre meno ai gruppi e alle correnti. Il Futurismo resiste perché c'erano Boccioni e pochi altri.

**L'Arte Concettuale che impatto ha esercitato su di te?**

Ho rubato qualcosa anche da lì: ho usato la celebre porta di Duchamp in un ritratto di Dostoevskij. Tuttavia non sento affinità per un'arte che si definisce concettuale, come non la sentirei per una letteratura concettuale, una poesia concettuale, un cinema concettuale. Infine, come tutte le cose etichettabili, mi sembra abbia già sopra un po' di polvere. Non so come pronunceremo queste due parole fra pochi anni.

**Leggi le riviste d'arte?**

Le guardo...

**Ti senti sufficientemente apprezzato come artista?**

Mi sembra che ci sia una certa attenzione per quello che faccio e mi sta bene.

**In conclusione, sei soddisfatto dei giudizi critici che ti riguardano?**

Di alcuni molto, di altri meno, in generale abbastanza. Capisco che è difficile parlare di quello che faccio perché compaio in maniera atipica, con tante diramazioni. Coordinare tutto è complicato, non sempre c'è chi ne ha voglia, ma a me va bene così...

*Ascoli Piceno, agosto 1994*

## Il tavolo del re

Il re è Sua Maestà. Ha un regno, un territorio sul quale esercita il suo dominio. È un privilegiato, ma anche uno come tanti. Tutti ci sentiamo un po' re. Magari re di piccole cose, di piccoli luoghi e abitudini che appartengono a noi e di cui ci sentiamo totalmente padroni. Luoghi reali o della fantasia in cui passiamo ogni tanto alcune ore, una sera, una giornata o buona parte della nostra vita. E lì stabiliamo un potere sovrano, ci sentiamo veri padroni.

Anche chi disegna è re e regna su un minuscolo reame dalla forma precisa: il tavolo. Qui egli, per prima cosa, traccia i confini perché siano di riparo alle invasioni. E può accidentare gli orli, i limiti del suo territorio con foreste impercorribili, con intrighi vegetali, con spazi bianchi senza vita nei quali nessuno ardirebbe inoltrarsi. Lì dentro egli giudica e impera sovrano. Sa di avere nelle mani il mondo così seducente dei codici e delle leggi, che aspettano lui per essere ordinati ed emanati. Saranno i suoi comandi, stesi secondo il suo personale senso della giustizia, ad organizzare la vita delle persone e delle cose che popolano il suo regno. Regoleranno i passi, le movenze, gli spostamenti materiali all'interno del territorio, le gerarchie tra cose e persone, tra persone e luoghi.

Ma non è una consuetudine regale la ferma applicazione delle leggi. Anche lui, come ogni re, è incostante, contraddittorio. Il suo potere si fa arbitrario, follia, capriccio infantile. Ama proporre regole per poterle contraddire e sconvolgere. Non vuole essere prevedibile; tende tranelli ai sudditi per poterli sorprendere e vederli improvvisamente smarriti. In realtà, è il momento del divertimento, del gioco, della grande ricreazione. È il momento in cui la solitudine può essere vinta.

Come in gara, l'immaginazione del re scende in campo a confrontarsi con quella dei suoi sudditi. Sul tavolo si animano le penne, i fogli, i colori. Affiorano foreste, palazzi incantati, dame sconosciute, cavalieri, animali e cacce. E nella calma apparente del paesaggio un repertorio magico di persone e di oggetti brulicanti si rovescia entro i confini del regno. Spuntano, si nascondono, guizzano, spariscono, sembrano fermi ma sono solo appoggiati come dovessero volar via all'improvviso. "Perché?" chiedono al re. Perché queste regole, perché questi tranelli? Non sanno che domande che cominciano con un "perché" ad un re non si dovrebbero mai porre, perché non ne conosce la risposta.

E il re, che sembrava divertirsi a inseguirli, assiste al loro resistere e organizzarsi, alla loro autonoma decisione di divenire essi stessi veri, più veri del re. Il territorio ha le sue regole, più forti dei suoi comandi e di qualsiasi regolamento pattuito per giocare. È il momento in cui il re si sente dominato: egli stesso carta da gioco tra carte da gioco. Sul tavolo ci sono, scritte a colori, la sua biografia e il suo destino. Re e reame sono annodati dagli stessi presagi e sortilegi, sono una stessa identica cosa. Tutti e due sono finzioni o tutti e due realissimamente veri.

*luglio 1994*

*Tullio Pericoli*

[«Hortus» (Grottammare), n. 16, II semestre 1994. Testo pp. 153-195 + scritto dell'artista *Il tavolo del re* pp. 196-197; *Biografia e mostre personali* pp. 199-202 (qui omessa); immagini: pp. 4, 40-41, 78-79, 129-130, 150, 152, 166-167, 184-185, 198 (qui omesse)]

[Nella copertina di "Hortus" la riproduzione dell'opera di Pericoli *Fine agosto* (particolare), 1994, acquarello e china, cm 76x58]