

Tullio Pericoli

Lineamenti. Volto e paesaggio

Orografie dell'anima. Paesaggi e ritratti di Tullio Pericoli

Paesaggi

Il paesaggio è stato sempre presente nella ricerca di Pericoli: inizialmente era uno sfondo, un articolare laterale, un margine, un contesto che completava il soggetto centrale della composizione. Poi, a poco a poco, da un lavoro per una scenografia, per l'illustrazione di un romanzo o per il ritratto di un letterato, il paesaggio emergeva con ampiezza tanto da diventare la rappresentazione stessa di un mondo creativo e fantastico. Capricci, carte geografiche, spazi immaginari, ricami botanici iniziarono ad avviluppare la composizione fino a divenirne la principale ragion d'essere.

Contrariamente alle opere passate, declinate in varie tecniche e caratterizzate da scarti metaforici su diversi livelli di lettura: da una dimensione fantastica a una percezione naturale, da microcosmi simbolici a contesti urbani, i paesaggi di oggi si presentano come un testo uniforme, un'asimmetrica sequenza, pur nell'articolazione e varietà proprie delle espressioni più creative.

"Segmenti rivelatori di un volto, colti al rallentatore ora planando alto sulle nuvole, ora sostando su una collina, ora immergendosi in un campo coltivato", così li ha recentemente definiti Salvatore Settis. Nella serialità di questi paesaggi, ognuno intensamente caratterizzato, più che "parti senza il tutto" – come sono stati definiti¹ – sembra più pertinente parlare di procedimento metonimico, "una parte per il tutto". Sono paesaggi deserti, dove non compaiono persone ma nemmeno case, ruderi o fattorie.

Emergono, però, orme di un passaggio, le ombre di qualcosa che non c'è più: solchi tra poderi distrutti, vecchie fondamenta, tracce di sentieri faticosamente aperti e poi abbandonati o interrotti, confini di appezzamenti coltivati, terreni franati e ricomposti in altre forme.

Come i volti anche i paesaggi sono figure in movimento, orografie animate, alludono a una vita che non appartiene all'uomo anche se ne porta le tracce. Si assiste, con trattenuto stupore, come nei film per ragazzi, all'animismo fantastico che personifica gli elementi naturali dove anche le montagne si muovono diventando protagoniste della storia narrata.

L'opera dipinta racconta il "farsi" del paesaggio, la sua storia e, probabilmente per questo, non può dirsi definita e risolta in se stessa; non si tratta di un *hortus conclusus*, di una visione cerebrale e astratta, né di una trasposizione cartografica, con le sue regole e i suoi codici. Sono luoghi vissuti e amati, fortemente segnati da una visione soggettiva ma, allo stesso tempo, registrati dall'obiettivo della macchina fotografica che spesso è di supporto all'elaborazione pittorica. La trasposizione tonale della veduta propria dello sguardo meccanico, già di per sé in grado di raggiungere sublimi poetiche – ad esempio in Mario Giacomelli, anche lui artista marchigiano, le cui affinità elettive con Tullio Pericoli sono già state evidenziate –, si approfondisce nella durata propria del farsi della materia pittorica che lascia emergere lo spessore storico ed emotivo dell'immagine ritratta.

L'interpretazione è duplice, anzi multiforme, così come i significati sottesi: *il paesaggio è ritratto* sulla tela, vi traspare la sua storia che è quella delle civiltà, della cultura del luogo, dei movimenti geologici, dei terremoti, delle stratificazioni ma, allo stesso tempo, il paesaggio si incarna nella materia pittorica, ne asseconda i movimenti, le increspature, le vibrazioni. Pigmenti, polveri, minerali si arrovellano sulla superficie della tela, a volte incisi, altre spatolati e graffiati, più di rado

¹ Nel definire i suoi dipinti di paesaggio "parti senza un tutto", Pericoli richiama la frase di Fernando Pessoa "La natura è parti senza un tutto". Cfr. T. Pericoli, *Strade interrotte*, testo di una conferenza tenuta nel 2007 alla Scuola Normale Superiore di Pisa e pubblicata nel volume *Tullio Pericoli. Paesaggi*, con un saggio di S. Settis e un dialogo con L.M. Barbero, Rizzoli, Milano 2007, pp 169-171.

stesi e appiattiti. La pasta cromatica è, in genere, terrosa e fa risaltare il concetto di materia e di minerale: il bianco dello zinco diviene grigio ferro, la sinopia si trasforma in ruggine, l'arancio del tramonto colora le montagne, le asperità, i dossi e i grumi di colore, violetti e azzurri solidificano l'atmosfera poggiando le nuvole sui prati, ocra e verdi clorofilla illuminano le superfici. È così che il dipinto racconta il farsi del paesaggio nel momento stesso in cui la materia-natura rivive la sua storia.

Numerosi dipinti di paesaggio hanno una struttura a griglia, sia nella forma quadrangolare sia nel tracciato segnato da solchi e da reticoli; se è vero che il richiamo immediato è ai campi coltivati visti dall'alto, alla storia e alla pratica agraria delle amate colline marchigiane, d'altra parte affiora il ricordo dell'espressività di uno dei numi tutelari di Pericoli, Paul Klee, così affine all'artista anche per l'alternanza tra l'uso della grafica e del pennello, la meditazione sulla natura del colore e della linea, la riflessione sulla genesi della natura. Dall'esperienza di un luogo, di un'atmosfera di luci e colori naturali Pericoli, come Klee, estrae gli elementi essenziali, trasformando la spazialità dell'ambiente nell'architettura autonoma del quadro, dando spessore archetipale a intrecci, bande cromatiche, tarsie, vibrazioni luminose della superficie.

In numerosi paesaggi la linea dell'orizzonte è posta molto in alto al margine della tela o è del tutto assente e lo spazio, quindi, non si sviluppa in una profondità illusoria ma, anzi, la superficie appare in tutta la sua fisicità materica, quasi a configurarsi come un muro. Anche quando il profilo ondulato delle colline marchigiane e le linee dei sentieri che si snodano tra prati e colline sembrano suggerire una possibile abitabilità del luogo ritratto, l'andamento spezzato e incongruo di segni diagonali e verticali insieme alla vertigine a-prospettica di molte immagini, che sembrano franare verso il basso, quasi suggeriscono il possibile rischio di una "caduta" metafisica, un'esplorazione nel magma della terra.

Forse un ricordo sedimentato di questa particolare visione deriva dall'impatto esistenziale e visivo che ebbe sull'artista la visita, nei primi anni sessanta, a Matera. L'inferno verticale della città di tufo, le rocce e le terre, scavate, lavorate e poi abbandonate, la stratificazione secolare di un intreccio inestricabile tra natura e cultura hanno probabilmente agito come un archetipo sempre presente nella poetica di Pericoli.

Un'analogia inquietudine nell'approccio alla visione di un luogo amato e attentamente contemplato si ritrova nei dipinti degli anni venti di Osvaldo Licini, altro grande artista marchigiano.

Proprio perché i paesaggi di Pericoli non sono dipinti *sur le motif*, presi dal vero, ma luoghi della memoria, territori dell'anima, nello spazio sincronico del ricordo certamente affiorano i monti Sibillini ritratti da Licini così come i suoi segni astratto-surreali del dopoguerra.

La visione offerta da un dipinto di paesaggio – *Coltivazioni, Vedute, Pianure* – contiene *in nuce* la possibilità di espandersi in ogni direzione, compresa la profondità dentro l'immagine. Ogni testo pittorico, infatti, può appartenere a un contesto più ampio ed è per questo che Pericoli ama accostare alcuni paesaggi uno all'altro proprio per suggerire, non tanto o non solo, una composizione a polittico, quanto la metamorfosi, il trasmutare di un'opera in quella vicina.

"Ogni quadro – scrive Pericoli – delimita qualcosa da qualcosa d'altro. Vuol dire allora che il tutto gli è attorno, che lo circonda su tutti e quattro i lati; è la parte che non si vede, che non c'è ma che aspetta di esserci. Quindi per ogni quadro fatto ci sono altri quattro quadri ancora da fare, uno per ogni lato della tela. E per ogni quadro di ogni lato, altri quattro quadri per quanti sono i lati. E così via, moltiplicandosi"².

Così come allargando lo sguardo e ampliando l'orizzonte visivo è possibile riformulare e rivivere il processo creativo che ha condotto l'artista a scegliere e selezionare, cancellare e ricreare, una porzione di spazio dal più ampio mondo che si offre alla visione, esiste il processo inverso.

La contemplazione del particolare suggerita dal verso leopardiano "sedendo e mirando"³ fa sprofondare l'osservatore in se stesso mentre l'assorta concentrazione sulla singola opera, o ancor

² *Ibid.*, p. 169.

³ Il riferimento è la recente mostra monografica curata da Elena Pontiggia, che ha avuto luogo ad Ascoli Piceno, nel 2009. Cfr. *Tullio Pericoli. Sedendo e mirando. I Paesaggi 1966-2009*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia (Ascoli Piceno, Galleria d'Arte Contemporanea Osvaldo Licini, 21 marzo - 13 settembre 2009), Skira, Milano 2009.

di più su di un particolare, conduce sul crinale dell'astrazione, rendendo assoluto e non più referenziale lo spazio dell'opera.

Un'analogia "celebrazione del suolo" si ritrova in un altro artista, Jean Dubuffet, che, come Pericoli, ha indagato le visioni ravvicinate di porzioni di terreno. Anche le *Texturologies* e le *Topographies*, le *Matériologies*, celebri pitture seriali del maestro francese, presentano dettagli della natura, microscopiche visioni degli elementi germinali, metamorfosi in atto tra materia e immagine⁴.

Piuttosto che un richiamo alle ricerche dell'informale italiano, come è stato scritto, la ricerca di Pericoli sembra, quindi, trovare maggiori affinità con la poetica eccentrica e sperimentale di Dubuffet.

Soffermandosi sui dettagli, avvicinandosi alla tela, si entra però in un altro mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza ed è viatico per la libertà. In un racconto di Hermann Hesse un prigioniero dipinge nella sua cella un paesaggio dove è raffigurato un trenino che si sta immettendo in una galleria. Quando i carcerieri entrano nella stanza egli domanda loro "gentilmente di attendere un momento perché io possa entrare nel trenino della mia tela per verificare una cosa. Secondo il loro solito si misero a ridere, guardandomi come un debole di spirito. Io mi feci piccino, entrai nel mio quadro, salii sul trenino che si mise in moto e scomparve nell'oscurità della piccola galleria. Per qualche istante si scorse ancora un filo di fumo fioccoso uscire dal buco rotondo, poi anch'esso si dissolse e con esso il quadro e col quadro la mia persona". "Quante volte il poeta-pittore nella sua prigione – scrive Bachelard – non ha perforato con una galleria i muri" raggiungendo l'assoluta libertà attraverso l'immaginazione⁵.

La visione del paesaggio solo apparentemente suggerisce calma, silenzio e armonia naturale. L'elemento ctonio agisce in profondità, come un magma, ansima e si muove e, con un continuo lavoro, rende instabile la superficie della terra-tela. Sotto le placche di colore, quasi fossero instabili crettature, compaiono e scompaiono linee di forza colorate, spesso rosse o nere, che incarnano lo scheletro sotterraneo, la struttura celata della terra.

Alla superficie stratificata del paesaggio fa da contraltare la profondità dello sguardo, entrambi predeterminati e avvolti dalla spirale del tempo e, inversamente, se "sul volto c'è la storia di ognuno, nel paesaggio c'è quella della società che lo ha abitato"⁶.

Ritratti

Il lavoro di Pericoli sul ritratto si basa più che sul concetto di somiglianza⁷, così complesso e di difficile interpretazione, sulla possibilità di far emergere un carattere o, meglio, sull'opportunità di tradurre e comprendere i segni del volto. Analogamente alla lettura di un paesaggio, il pittore si trova di fronte a una mappa, a una cartografia antica per la quale occorre saper tradurre i simboli o, perlomeno, possedere una chiave per accedere al significato. Trovarsi di fronte a un volto diviene quasi un'operazione di esplorazione, analoga a quella di perlustrare un territorio conosciuto solo in parte.

Come Pericoli abita il paesaggio che dipinge, anche in questo caso l'artista è un "osservatore partecipe" – per usare un termine caro alla ricerca antropologica – che spesso conosce il modello che vuole ritrarre o, almeno, ne frequenta l'opera, tuttavia preferisce interporre un filtro, intermediare il rapporto con chi viene ritratto tramite il *medium* fotografico; una pagina di luce immobile oggettivizza il volto, lo trasforma in uno spazio da indagare, passibile di confronti, mentre lo sguardo dal vero tende a dissimulare, a nascondere e celare, pur involontariamente, i passaggi e i sentieri verso l'anima. Tra scrutatore e scrutato può esserci simpatia ma difficilmente ci sarà un

⁴ Si vedano a proposito *Jean Dubuffet 1901-1985*, catalogo della mostra, a cura di A. Monferini, L. Trucchi (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Electa, Milano 1989, e il catalogo della grande monografica realizzata dal Musée national d'Art Moderne di Parigi in occasione del centenario della nascita dell'artista: *Jean Dubuffet*, catalogo della mostra, a cura di D. Abadie, S. Duplaix (Parigi, Centre Georges Pompidou, MNAM, 13 settembre - 31 dicembre 2001), Paris 2001.

⁵ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari 1984, p.173 (ed. orig., *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957).

⁶ T. Pericoli, *Così dipingo i luoghi che amo*, intervista a cura di D. Rosa, in "Il Sole 24 Ore", 28 luglio 2009.

⁷ Sul tema si veda il celeberrimo testo di E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1965 (ed. orig., *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington, D.C., 1959).

completo abbandono. Eppure l'azione di volgersi a guardare è l'unica che racchiude in sé la possibilità della comunicazione, dell'entrare in contatto. Apparentemente sembrano sinonimi, ma faccia, viso, volto connotano significati diversi: la parola faccia rimanda alla carnalità e alla sostanza fisica, è un'espressione partecipata, "ci metto la faccia", sono in qualche modo coinvolti; il viso riflette l'azione del vedere, ma è anche un termine letterario, poetico, proprio del linguaggio aulico; il volto implica il verbo volgersi, sottintendendo, così, il dialogo ma anche la finzione, il doppio, la maschera: ci si domanda quale sia, quindi, il vero volto dell'interlocutore⁸.

"L'individuo è nel volto", sostiene Pericoli e la ricerca segue le tracce dei *lineamenti*.

Al di là di quello che può apparentemente suggerire il concetto di linea – qualcosa che unisce, che lascia una traccia, una guida – i lineamenti sono mobili, cambiano continuamente con le espressioni e con il tempo, sono le scritture effimere del volto.

Lo stato d'animo, come un velo o un sipario, modifica i lineamenti e ribadisce il loro carattere transitorio mentre, al contrario, il ritratto tende a condensare, riassumere, sintetizzare.

Come nel movimento geologico del paesaggio, anche la superficie del volto diviene un campo di forze nel quale gli strati sottostanti con il trascorrere del tempo pian piano emergono e si fanno evidenti. A differenza delle stagioni di un paesaggio, però, dove agisce una temporalità ciclica, nei volti i segni del tempo, fatalmente lineare, conducono inevitabilmente verso l'entropia e l'assenza.

Nel *Ritratto dell'amante*, Maurizio Bettini⁹ ricorda, citando Agostino, che "la rassomiglianza in ciò che pertiene al visibile è madre della falsità", anzi nel caso del ritratto si tratta di una rassomiglianza con *peggioramento* (Agostino, *Soliloquia*, 2,10), dove con questo termine si intende e si comprende una differenza tra chi imita e chi è imitato.

Con estrema convinzione Pericoli sostiene che quello della somiglianza è il primo luogo comune da eliminare quando si parla di ritratto, tali sono l'estrema soggettività e opinabilità del concetto, perfino in questi olii nei quali, a differenza di quelli disegnati, le persone ritratte sono per lo più amiche dell'autore.

Piuttosto l'artista cerca un sentiero, un percorso, una mappa – per tornare al parallelo con il paesaggio – attraverso cui penetrare nel territorio dell'altro. Per decifrare un volto, però, occorre disporre di tempo, mentre i moti dell'anima o, con un termine più moderno, l'invisibile inconscio, si mostrano nel volto con i caratteri propri dell'instabilità¹⁰.

"Come tutti i grandi ritrattisti Pericoli punta all'anima, sia quando c'è sia quando non c'è, e spesso, col ritrarre un volto di fatto ritrae un pensiero, una visione del mondo, uno stile poetico e narrativo"¹¹. Quando crea un ritratto, ad esempio di Samuel Beckett che, come una magnifica ossessione, ritorna iterativamente nella sua produzione grafica e pittorica, a volte sotto forma di pagliaccio tragico (cat. 29), Pericoli ricerca nelle linee del volto la traccia dei suoi testi, i segni di una scrittura sepolta e segreta che pian piano affiorano in superficie. Gli intrecci di rughe sono una maglia tessuta con le parole che si infittisce e si dipana secondo i ritmi e i tempi della creatività. Il demone del disvelamento lascia, comunque, insoddisfatto il pittore che percepirà sempre la distanza che separa l'occhio dalla mano, la mano dalla tela e dal foglio. È un percorso difficile, rischioso, quello del ritratto, costruito su effimere geometrie e rapporti di forza in cui la bocca e gli occhi rappresentano i luoghi strategici. In alcuni ritratti la bocca è aperta, sembra sussurrare delle parole o accompagnare una musica interiore (Pollini, cat. 34; Testori, cat. 15), in altri sono gli occhi, la profondità assoluta dello sguardo, a convogliare e irradiare la forza della composizione (Magris, cat. 16; Pasolini, cat. 53; Saviano, cat. 50; Scalfari, cat. 12). Il precario equilibrio del volto con le sue geometrie variabili rende il percorso dell'artista analogo a quello di un acrobata. Camminando su una corda tesa, consapevole dell'immanente pericolo di una rovinosa caduta, Pericoli attraversa un territorio periglioso, dove un minimo particolare, lo spessore di una pennellata, una macchia di colore, possono alterare irrimediabilmente l'immagine.

⁸ Cfr. P. Fabbri, *Le passioni del volto*, in *Effetto Arcimboldo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Bompiani, Milano 1987.

⁹ M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁰ Su questi temi si vedano F. Caroli, *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), e il recente *Il volto e l'anima della natura*, Mondadori, Milano 2009, ma anche i saggi di V. Trione, *Il volto infranto e Il Novecento: un secolo troppo umano*, nel catalogo *L'anima e il volto*, cit., pp. 591-602, 603-613.

¹¹ U. Eco, introduzione a T. Pericoli, *Ritratti arbitrari*, Einaudi, Torino 1990.

Quasi tutti i ritratti a olio, che rappresentano la produzione più recente, analogamente ai paesaggi riempiono tutta la superficie pittorica. Le pieghe delle palpebre, le protuberanze delle guance, i solchi delle rughe emergono dalla superficie scabra come un muro, al quale sottostanno, a volte affiorando altre immergendosi in profondità, dinamici segni e accensioni cromatiche contrastanti con il tono generale della composizione (Saviano, Testori). Spesso è un bianco accecante, calcinato, che – analogamente alla tecnica dell'acquerello – emerge con violenza creando drammatici contrasti di luce, ad esempio nei ritratti di Beckett (catt. 26, 29), altre volte il ritratto scivola via in un lato (Gregotti, cat. 32) o si incunea come un triangolo (Loi, cat. 22).

Il paesaggio e il ritratto hanno, quindi, un vocabolario comune: "Parliamo di rughe per il volto – scrive Pericoli – e di 'rughe' per il paesaggio; sia per il volto che per il paesaggio possiamo parlare di stagioni, depressioni, tagli, scavi, cedimenti. Potremmo moltiplicare le affinità lessicali. Io guardo un paesaggio come guardo un volto. E viceversa. Per reciprocità, parlo di 'mappe' a proposito di volti, come parlo di mappe a proposito di paesaggi. Al di là delle metafore, c'è un unico approfondimento visivo. Forse il paesaggio non ha propriamente un'anima, e tuttavia vi percepisco dentro una forza che determina le linee di superficie. Quando guardo un paesaggio, mi viene spontaneo chiedermi perché lì c'è quella ruga, quella collina, quella forma di montagna; quale spinta le ha fatte emergere, nel modo in cui sono emerse. Esattamente come faccio con un volto"¹².

Come nei dipinti di paesaggio, l'inquadratura molto ravvicinata del volto – una costante nei lavori di Pericoli – fa sì che l'immediata leggibilità dei contorni degli occhi, delle pieghe di un sorriso, delle lunette degli occhiali, della barba e dei capelli che incorniciano il viso, perdano la loro immediata leggibilità per dilatarsi diventando forme pressoché astratte o, meglio, ancora non conosciute ed esplorate.

Racconta Gombrich¹³ che Velázquez, tra i più straordinari ritrattisti di tutti i tempi, per giustificare l'incomprensibilità dei suoi dipinti quando siano osservati a distanza ravvicinata, raccomandava allo spettatore di "non mettere il naso nei suoi quadri, altrimenti potrà essere avvelenato dall'odore del colore". In verità, prosegue Gombrich, "si è sempre più consapevoli del fatto che ciò che si gusta non è tanto vedere queste opere a distanza, quanto proprio il fatto di arretrare lentamente spiando la nostra immaginazione che entra in gioco e trasforma il miscuglio di colori in un'immagine compiuta"¹⁴.

Così nei paesaggi come nei ritratti di Pericoli, questo "arretrare" provoca un voluto spaesamento che per qualche istante lascia l'osservatore nel dubbio, incerto di fronte all'oggetto del suo sguardo. Contemplando il dipinto si rivive il processo creativo e si realizzano le suggestioni dell'artista.

Il ritratto resta un'opera aperta", così come il flusso di comunicazione, perché è solo con la proiezione soggettiva, con la perlustrazione nel non detto, dell'inarticolato e dell'inespresso, con l'attrazione nel cerchio magico della creazione, che si può arrivare a godere a pieno della visione¹⁵.

Federica Pirani

¹² T. Pericoli, *L'anima del volto*, con un saggio introduttivo di S.S. Nigro, Bompiani, Milano 2005, p. 47.

¹³ Cfr. E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 237 sgg.

¹⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 242.