

Intervista di Giulia Crivelli a Brad Holland, maggio 2006-06-08

Per gentile concessione di Giulia Crivelli

Come è nata la collaborazione con Orecchio acerbo e l'idea della mostra?

Mi hanno contattato dall'Italia, mi hanno spiegato il progetto del libro e della mostra, che all'inizio avrebbe dovuto tenersi alla fiera del libro per ragazzi di Bologna, mi è piaciuta la loro idea, la loro impostazione e ho avuto l'impressione di potermi affidare a loro. L'unica cosa che ho davvero fatto è direi di sì. Il resto lo hanno fatto le persone di Orecchio acerbo. E lo hanno fatto bene! Sono molto contento della mostra ma anche del libro!

Nel tuo lavoro, nel lavoro di illustratore, conta di più la passione o il sangue freddo?

Devi portare la passione in ciò che fai. Se ti affidi alla passione di qualcun altro, se ti aspetti che sia qualcun altro a mettere passione nei progetti in cui ti fai coinvolgere, non funziona. Riuscire a prendere una cosa e trasformarla in qualcos'altro: è l'essenza del fare. O comunque l'essenza del fare arte, dell'essere artista. E senza passione questo non può succedere.

Lavori nell'editoria da 30 anni. Come sono cambiati e come pensi cambieranno i quotidiani?

Il mio primo istinto è rispondere: non posso rispondere a questa domanda. Perché la risposta te la potrebbero dare solo gli editori. Ammesso che si siano posti il problema e ammesso che si siano dati una risposta. Non so se pensano di continuare a utilizzare l'arte, l'illustrazione, per fare i loro giornali ora che Internet li sta cambiando così drasticamente. Gli artisti possono porsi un'altra domanda: se non lavoreremo più per i giornali, cosa faremo, come continueremo a guadagnarci da vivere? Ma non sono molto preoccupato: gli artisti si guadagnavano da vivere prima che nascessero i quotidiani e troveranno il modo di farlo quando e se non ci saranno più. Detto questo, il problema dell'evoluzione dell'editoria me lo pongo io e se lo pongono gli studenti, i giovani artisti che incontro. E anche loro mi chiedono risposte. Ma io non ne ho.

Che differenza c'è tra lavorare per la pubblicità per l'editoria e per la pubblicità?

Mettiamola così: cerco di fare il mio lavoro nel modo in cui l'ho sempre fatto. Ma forse questo è legato al fatto che sono ormai un artista conosciuto e lo stesso vale per il mio lavoro. Quando un cliente viene da me sa cosa faccio e forse sa anche cosa, quanto gli chiederò per farlo. Il mio è il tipico rapporto committente-artista, che in fondo non è mai cambiato dai tempi del Rinascimento. Personalmente poi, non sono il tipo di artista che si promuove, che fa delle cose per farsi conoscere. Ho la grande fortuna che i clienti vengono da me senza che io li debba rincorrere. Ma mi rendo conto che è una fortuna. E non è stato sempre così. Nei miei primi dieci anni di vita mi capitava di dire di no a clienti che mi chiedevano cose che io non volevo fare, che non accettavano il mio modo di lavorare, che mi chiedevano di fare cose in modo diverso. Ma dall'inizio degli anni Settanta in poi le cose sono cambiate. Ora che ci penso in fondo è successo questo: quando ho iniziato a lavorare nessuno faceva le cose che facevo io. Ho dovuto far conoscere la mia arte. Anzi, inventare la mia arte. Poi i clienti sono venuti da me perché c'ero solo io a fare quel tipo di cose. Tutto è filato liscio per un po', finché la gente ha iniziato a copiarmi. Allora ho cominciato a sentirmi come uno dei tanti che "faceva delle cose alla Brad Holland". E ho cambiato, per depistare i miei imitatori. Alcuni mi hanno seguito e copiato le nuove cose, altri no. Oggi faccio tutto. Comunque all'inizio ho

usato i miei stratagemmi, per far conoscere la mia arte, per crearmi un nome facendo pubblicare i miei lavori. All'inizio facevo cose a colori, ma mi rendevo conto che se avessi puntato subito a far pubblicare sulla copertina di Time un mio lavoro a colori sarebbe stata dura: art director e direttori sono ossessionati dalle copertine e farla passare sarebbe stato difficile, se non impossibile. Così ho puntato a disegni in bianco e nero, da pubblicare nelle pagine interne, un po' meno sotto l'attenzione dell'art director. E' stata una furbizia, un modo per aggirare l'ostacolo, lo scoglio dell'art director e del direttore... quando si sono accorti di quello che facevo, lo stavo già facendo ed era diventato più difficile, se non impossibile, controllarmi...

E' stato difficile cambiare tecniche, strumenti? Perché non usi l'acquerello?

No, cambiare non è difficile. Le cose cambiano sempre, per via degli strumenti e per molti altri motivi. Dopo essermi fatto una reputazione per il bianco e nero, le persone mi chiamavano per il bianco e nero. Sono stato io a propormi per lavori a colori. Magari all'inizio mi dicevano di no, ma poi, piano piano, ho fatto passare anche quello. L'acquerello lo usavo quando ero molto giovane. Non si adatta al mio modo di lavorare. Ti spiego perché: se dovessi disegnare i fiori della hall di questo albergo, l'acquerello andrebbe bene. Li ho davanti a me e li farei così come sono. Ma quando io inizio a disegnare ho una cosa in mente, non davanti a me. E questo richiede moltissimi cambiamenti in corsa. L'acquerello non si adatta a questo modo di procedere.

Quali sono stati i tuoi modelli, le tue fonti di ispirazione

Non ho un modello, ma tantissimi. Vedevo qualcosa di me in molti ma mai tutto me stesso in uno solo. Ho molti modelli tra gli artisti americani, come i Wyeth, Andrew e suo padre soprattutto. Adoro Hokusai. Artisti diversi, di cui magari mi ha ispirato un solo quadro. E poi adoravo i fumettisti. Dove sono cresciuto non c'erano gallerie o musei. Da piccolo il mio accesso all'arte avveniva tramite le riviste dell'epoca. Il mio impatto con l'arte "alta" è stato a Chicago, dove sono arrivato a 17 anni. Prima di lasciare l'Ohio pensavo che sarei stato un fumettista, anche se mi rendevo conto che le mie idee erano poco adatte ai fumetti. Troppe strane, allucinate, gotiche, bizzarre. Raramente divertenti o allegre. Una sorta di illuminazione mi è venuta vedendo, in un libro di religione, un'immagine della Cappella Sistina di Michelangelo. Quei personaggi così tragici e così poco realisti mi hanno fatto capire che si poteva essere un artista anche senza diventare un fumettista o un campione del realismo.

Cosa pensi di Norman Rockwell?

E' un grandissimo pittore. Vedendo i suoi quadri da vicino lo si capisce ancora meglio. E' una sorta di Charles Dickens americano. La sua maledizione è il suo sentimentalismo, dal mio punto di vista. Nel senso che io non voglio fare il tipo di cose che Rockwell ha voluto fare. Grandi mezzi tecnici, ma un'idea diversa dell'arte da quella che ho io.

Nei tuoi disegni a volte i dettagli passano in secondo piano, sembrano quasi fuori fuoco. E' così, è una cosa voluta?

L'attenzione al dettaglio non è una cosa che mi ossessiona, non cerco quel tipo di realismo, di aderenza alla realtà.

Hai parlato della parola e della differenza tra parola e disegno e hai intervistato Milton Glaser. Serve parlare con gli artisti? Lo fai per capire come lavora un artista?

(ride) Prima ancora di sapere come lavorano gli altri, mi piacerebbe scoprire come lavoro io... Quando ero piccolo pensavo che sarei stato uno scrittore. E oggi faccio entrambe le cose: disegno e scrivo. Ho iniziato con un articolo sull'arte per Atlantic Monthly e non ho mai smesso. Sono perfettamente consapevole di come la scrittura abbia le sue regole. Quando scrivo so che le informazioni vanno presentate in un certo modo. Vent'anni fa un mio amico venne da me a New York, nella mia casa-studio. Dormì da me perché il giorno dopo doveva vedere il suo editore: nel suo zainetto aveva un manoscritto voluminoso. Diede un'occhiata ai miei lavori, che erano dappertutto e disse: "che bello sarebbe se tu potessi leggere il mio libro come io riesco a guardare i tuoi quadri, nello spazio di così poco tempo!" Pensate alla Cappella Sistina: Michelangelo ha preso un brano della Bibbia, quello dove si dice che Dio ha soffiato la vita nell'uomo. E cosa ha fatto Michelangelo? Ha disegnato il dito di Dio che tocca il dito di Adamo. Non è esattamente così che si soffia... Forse avrebbe dovuto disegnare la bocca di Dio che soffia nella bocca di Adamo. Ma sarebbe sembrato che due uomini si baciassero o che si facessero la respirazione a bocca a bocca. E allora ha pensato alle dita. Sono sicuro che se Michelangelo avesse dovuto render conto a un art director avrebbe avuto parecchi problemi. Ma oggi nessuno si lamenta. E poi quando la Bibbia fu scritta l'ebraismo proibiva di rappresentare Dio. Nessuno all'epoca si sarebbe posto il problema di trasformare le parole in immagini. Quando ho iniziato il mio problema era esattamente questo: convincere gli art director che il mio (e quello di Michelangelo!!!) era un modo logico di lavorare. Faccio un altro esempio: mi dissero che dovevo disegnare un soffitto di cristallo. Ma come potevo? Allora ho disegnato delle scale che terminavano con un muro. L'idea era la stessa: un ostacolo non superabile. Ma per un'immagine andava molto meglio un muro grigio che un soffitto trasparente, quasi impossibile da rendere con un disegno!

Hai parlato di una fase pre-letteraria del tuo lavoro. puoi dirmi qualcosa in più su questo processo creativo?

Certo, anche perché questo ha a che fare con il fatto che non mi piace definirmi illustratore, non mi riconosco in questa definizione. Gli illustratori, si crede, trasformano le parole in immagini. Io trasformo in immagini, idealmente, ciò che è stato trasformato in parole. Per questo meno parole mi danno, quando un cliente mi commissiona un'immagine, meglio è per me. Perché lascia spazio alla mia immaginazione, alla mia creatività. C'è un teatro di Vienna per il quale disegno i poster. Il loro briefing consiste di 50 parole. Una cosa che adoro. Se devo illustrare la storia di qualcuno, devo usare quello che lui mi dà. Quello che ha scritto. Meno mi dà, meno ha scritto meglio è per me, per il mio lavoro.

Come scegli le dimensioni? Influenzano il tipo di lavoro o dipendono dal tipo di lavoro?

Quando ero giovane ero anche molto ambizioso e volevo dipingere ogni cosa in grande. Un dipinto poi pubblicato su Playboy era di due metri per due. Playboy lo pubblicò su una doppia pagina, ma era lo stesso una riduzione esagerata, l'originale era troppo grande. Per contro, una volta ho fatto un disegno piccolo che è diventato la copertina di Time, ed è stato ingrandito. Anche in quel caso ho fatto un errore. Col tempo ho scoperto che lavorando per l'editoria la cosa migliore è disegnare a una dimensione vicina a quella che verrà poi usata per la pubblicazione. Se disegno o dipingo per me, a olio, per esempio, continua a piacermi usare grandi tele. Ma quelli sono per me.

Che differenza c'è tra l'olio e l'acrilico? come scegli quale tecnica usare?

L'unico vero limite con cui devo fare i conti è il tempo. I clienti ti danno delle scadenze, tu le devi rispettare. Magari qualche volta riesci a farti dare una proroga, ma nella maggior parte dei casi la scadenza è lì e non puoi farci niente. E' per questo che lavoro con l'acrilico più che con l'olio: se il

vincolo è il tempo, il primo è più versatile perché asciuga più in fretta e permette di fare modifiche abbastanza veloci.

Che strumento usavi per i disegni in bianco e nero raccolti in human scandals?

Usavo dei pennini in cui mi ero imbattuto in un vecchio colorificio. I pennini erano talmente vecchi e oramai fuori commercio che il colorificio non li svendeva, li regalava. Erano della Eagle company, che oggi fa solo matite. Li provai, erano molto meglio di quelli che c'erano allora e che ci sono oggi. Allora avevano 30 anni, oggi non esistono più. I pennini di oggi sono più sottili e rigidi e trattengono meno l'inchiostro. Non so come farei a fare quei disegni, se li dovesse fare oggi. Infatti i miei attuali bianchi e neri sono molto piccoli... bè, poi naturalmente faccio molto in fretta. I disegni per il Wall Street Journal mi portano via 15 minuti...

Nei tuoi disegni sembrano esserci zone di chiaro scuro e zone in cui i contorni sono più o meno evidenziati. è così?

La verità è che io non riesco a vedere delle caratteristiche "fisse" nei miei lavori. Ogni disegno è diverso, per come la vedo io. E' la ragione per la quale quando degli studenti mi chiedono di "disegnare per loro", davanti a loro, dico di no. Non ho fatto alcuna scuola, non ho "imparato" niente in quel modo. Ho imparato disegnando. Guardando e imitando. Quando vedevo sui libri le incisioni di Rembrandt non sapevo neppure che esistesse la tecnica dell'incisione. Mi sembravano disegni ma quando tentavo di disegnare così non ci riuscivo. Forse sarei impazzito se non avessi capito che l'incisione era un'altra cosa e che il disegno non poteva dare quei risultati, quelle linee. Ancora oggi però ho l'impressione che ogni disegno che faccio è il mio primo disegno e ognuno è fatto in modo diverso da quello precedente e da quello che verrà dopo.

Quali sono gli strumenti adatti? li hai trovati?

(Ride) Io sono in guerra da sempre con gli strumenti. Se sei sempre in guerra con gli strumenti perché nella tua testa è tutto perfetto. Può essere perfettamente sensato e assolutamente privo di senso, molto dettagliato o privo di contorni. E in testa può restare così. Ma quando lo metti sulla carta un elemento deve prevalere, magari in parti diverse. Ecco dove inizia la guerra. Una guerra senza fine... e poi voglio dirti qualcosa sullo stile. Legato agli strumenti. Quando avevo 19 anni trovai uno stile in bianco e nero molto elegante, essenziale, giapponese. Mi piaceva, avevo fatto delle cose e l'art director di Playboy l'aveva visto e grazie a quel tipo di lavoro avevo avuto il primo disegno su Playboy. Ma quasi subito quello stile, che pure mi piaceva, lo abbandonai. Perché mi rendevo conto che condizionava le mie idee. Quello stile era un'idea in sé e quindi mi limitava. Adesso credo che il mio ideale sia avere uno stile per così dire "trasparente". Vorrei che lo stile non si notasse... non è per tutti così. Alcuni artisti sono solo stile.

Hai un punto di vista?

No, non credo. (Ride). A volte mi sembra di essere un apprendista. Forse quello che ho fatto finora è stato solo apprendistato.

Come allestiresti un museo?

Difficile da dire. Non ci ho mai pensato. Però devo dire una cosa: Dipende poi dai frequentatori, dalle scelte delle persone. Anche in questo caso, ti racconto una storia per spiegarti cosa intendo. Bill Gates, proprietario attraverso Microsoft di Corbis, sta facendo del suo meglio per distruggere l'illustrazione in America. Ma d'altro canto cerca di conquistarsi una reputazione come mecenate e grande conoscitore e promotore dell'arte. Così si compra i disegni di Leonardo e li porta in giro per

gli Usa. Li ha portati anche a New York. Sono stato trascinato da un amico a vederli. La fila di gente era lunghissima. Per arrivare ai disegni di Leonardo si passava accanto a stupende, alcune gigantesche, stampe cinesi e giapponesi. E nessuno li guardava. Eravamo in centinaia, in fila, e nessuno si guardava intorno. E mi dicevo se le cose fossero andate in modo inverso, con grande battage pubblicitario sulle stampe orientali e niente su Leonardo, i suoi disegni sarebbero stati ignorati. Le persone sono un po' sciocche, disattente. Tra qualche anno gli parlerai di Leonardo e ti risponderanno. "Quale Leonardo? Leonardo Di Caprio?"

Hai una produzione esclusiva per le gallerie d'arte?

Non vendo molto dei miei quadri. Ma anche in questo caso per spiegarti il mio rapporto con le gallerie d'arte devo parlarti del mio passato, di come sono cresciuto. Quando avevo 14 anni vedevo l'arte sulle riviste e sui libri di religione... Quindi vedevo fumetti oppure grandi artisti del rinascimento che avevano solo un soggetto: i personaggi della Bibbia. Alcuni artisti quando lavorano hanno in mente le persone ricche, che frequentano le gallerie, partecipano alle aste, comprano opere d'arte. E quindi dipingono e sperano di vendere alle gallerie. Io quando lavoro penso al quattordicenne che ero io in Ohio, al tipo di arte che volevo vedere o che ora credo che avrei voluto vedere... (Ride) sostanzialmente quindi lavoro per me... Anzi. Ti racconto un'altra storia. Quando ero agli inizi, non avevo neppure 20 anni, non avendo un maestro, ho inventato uno stratagemma, per avere una sorta di bussola. Pensavo che sulla mia spalla sedessi io, Brad Holland, ma già trentenne. Se facevo un disegno, pensavo idealmente di chiedere a me stesso trentenne se quel disegno mi sarebbe piaciuto. Pensavo che quell'età avrei raggiunto una sorta di notorietà e consapevolezza di quello che valeva la pena disegnare. Brad trentenne mi rispondeva e io agivo di conseguenza. Se ricevevo un rifiuto, immaginavo il Brad trentenne: a un artista arrivato avrebbe fatto poco effetto ricevere qualche no e andare avanti comunque per la sua strada. Quando poi 30 anni li ho compiuti davvero non mi sono scrollato quel personaggio dalla spalla. Perché in fondo anche oggi, a 57 anni, mi sembra un buon punto di vista il suo. Non voglio diventare un "vecchio" artista saggio che dice la sua in modo sistematico e assennato su tutto. Preferisco il giudizio di un trentenne...

Chi vorresti intervistare tra gli artisti che non ci sono più?

Tutti... a tutti vorrei chiedere qualcosa. Non a qualcuno in particolare, così su due piedi. Ma il problema è che ti può piacere l'opera di un artista ma non l'artista come persona... quindi un'intervista potrebbe anche riservare delle brutte sorprese...

C'è un giudizio che ricordi con particolare piacere, che ti è sembrato particolarmente azzecato?

Quando qualcuno parla bene del tuo lavoro ovviamente ti fa piacere. Il problema è che se prendi troppo sul serio i giudizi positivi, lusinghieri, poi prenderai sul serio anche quelli negativi. E ti arrabberai, oppure sarai dispiaciuto. Alla fine è meglio avere un rapporto molto distaccato con la "critica".

Quanto è grande l'elefante che non hai ancora toccato?

Ti racconto un'altra storia... Quando cominciavo a fare i miei disegni in bianco e nero, avevo dovuto pensare a una firma abbreviata. Brad Holland per esteso era troppo lungo. Allora avevo pensato, avevo 20 anni, forse meno, di fare solo la b, ma al contrario. E ne ero molto orgoglioso. Mi sembrava un modo di firmare bello e originale. L'avevo copiato da Durer, ma l'iniziale non era

la stessa... Poi, circa 20 anni fa, quando mio nonno morì, andai con mia mamma a smontare la sua casa. E nel fienile trovai un cavallo a dondolo che mi avevano regalato quando avevo 3 anni. Sopra ci avevo inciso una b al contrario... 17 anni prima di decidere di usarla come firma! Ovviamente non me lo ricordavo. E' un esempio per dire che siamo e saremo quello che siamo stati. Tutto quello che ci succede è una ricerca o una scoperta. Ma capita di riscoprire cose che avevamo dimenticato o trovare cose che avevamo già scoperto ma ora vediamo davvero... insomma l'elefante cambia pelle in continuazione...

Giulia Crivelli