

# Confessioni di un eretico pop. Conversazione con Angelo Liberati

A cura di Roberta Cocco

*Conversazione con Angelo Liberati* è un'intervista rilasciata a chi scrive il 28 aprile 2014 presso lo studio dell'artista, in Castello, un 'rifugio' suggestivo per la sua vista su piazzetta Bastione Santa Croce e sul golfo di Cagliari, ma anche per quel suo caratteristico 'ingombro' di quadri, colori, cavalletti, libri d'arte, riviste, fotografie, audiocassette, manifesti cinematografici, che tanto ha in comune con le sue opere per la ricchezza accumulativa che lo contraddistingue. Nella luce proveniente dalla finestra, che si riverbera o lambisce gli oggetti raccolti in questo moderno 'secretum', ritroviamo tutti gli aranci, i rossi, gli azzurri e i bianchi che irrompono nelle sue tele, i tramonti e le albe di un 'realista esistenziale' emerso dalla generazione pop; nelle zone ritagliate dall'ombra, quasi sussurrati, i dialoghi con i 'pittori del cinema', ma anche con quelli dell'arte e del passato; nella musica in sottofondo la chitarra di Dylan, la colonna sonora dei disvalori urlati, della contestazione sessantottina, spesso tradotta in ossessione calligrafica nella sua opera, scrittura cinematografica celibe, per immagini. In questo luogo evocativo, quasi lo spazio 'rifilato' di una inquadratura, una seconda casa accogliente e 'vissuta' quanto le piccole rughe che incorniciano il suo sorriso, Angelo Liberati si è abbandonato a quella che più che un'intervista è stata soprattutto una chiacchierata a cuore aperto, quasi un flusso di coscienza, una 'confessione'.

Con la sua inconfondibile e genuina spontaneità Liberati si è consegnato, si è raccontato apertamente, in una lettura consapevole e sincera della sua vita e delle sue opere. Si tratta di un grande dono che mi è stato fatto, di un prezioso cammeo, che è soprattutto una testimonianza viva, vibrante e partecipe degli anni della sua infanzia e della sua



giovinezza, della scoperta dell'arte e dell'incontro con i suoi maestri, delle sue riflessioni e dei suoi ricordi sul mondo artistico a lui contemporaneo, della sua fascinazione per il mondo del cinema, ma anche di una lucida analisi della sua carriera artistica e di quelle difficoltà materiali e pratiche della vita del pittore nel mondo contemporaneo che spesso dimentichiamo di valutare. Ancora una volta Liberati ha aperto le porte della sua personale *Wunderkammer*: gli scaffali della cronaca, gli armadi di storia dell'arte, gli stipeti delle sue ossessioni, l'infinità di cassette degli orrori ma anche della bellezza del mondo, le pareti libere dell'immaginazione. Come per le sue opere in cui predispone, allestisce piccole vetrine contenenti tutte le sue memorie, dalle ruminazioni colte ai ricordi personali e quotidiani, tocca a noi il compito di ristabilire i nessi, ricongiungere passi lontani che però si integrano, catturare, pur nel frammento, almeno qualcosa: è la sfida al gioco di 'riconoscimento' di immagini 'rubate'. D'altronde Angelo Liberati non ha mai creduto che la pittura abbia il compito di dare risposte, ma è stata sempre e solo il modo a lui più congeniale di esprimere se stesso e il suo tempo. Ragionando sul suo lavoro e avendo avuto il privilegio di conoscere la sua bella persona, trovo concordi al mio sentire le preziose parole che su di lui aveva espresso l'amico e maestro Renzo Vespignani:

Come vedi non ho risposto a nessun interrogativo; qualcuno in più m'è cresciuto tra le righe. Forse non poteva essere altrimenti; invecchiando, mi pare che la pittura debba servire a ingarbugliare il mondo, piuttosto che a chiarirlo. A mescolare il fondo del pantano. (Vespignani 1989)

Si precisa che l'intervista all'artista è stata riportata in questa sede nella forma rimaneggiata di una trascrizione discorsiva.

*C. – Chiariamo alcuni punti della tua biografia: oltre ai maestri (Vespignani, Benedetto), quali sono le figure, ma anche le situazioni della vita, che hanno influenzato maggiormente il tuo modo di dipingere?*

*L. – Ricordo con amarezza la disattenzione nei confronti dell'artista Vespignani negli ultimi anni della sua vita. Disattenzione testimoniata anche dalla durissima accusa rivolta al sistema dell'arte da Titina Maselli*

in occasione del suo funerale. È certamente vero che a partire dall’ultima mostra dedicata a Pasolini a Villa Medici nel 1985, *Come mosche nel miele*, è iniziata una normale discesa della capacità di Renzo di stare sull’attualità, ma questo comunque non gli ha impedito di produrre negli ultimi quindici anni di attività delle cose molto buone. Nessuno pretendeva che ci fosse ancora una attenzione costante e continua nei confronti di Vespignani perché sicuramente era stato uno degli artisti, dei grandi, oramai anziani, che aveva avuto molto, sia in termini di riconoscimento culturale, sia in termini di gratificazione economica: è stato, sicuramente, uno degli artisti che ha venduto di più a Roma. Ma è impensabile, che a un artista romano come Vespignani, ritenuto almeno fino a quella data, almeno fino al ’81-’82, uno dei quattro o cinque fra i più importanti incisori viventi, la Calcografia Nazionale, che ha sede a Roma, non gli abbia mai dedicato una mostra. Sono andato a cercare nell’archivio della Calcografia Nazionale (lasciamo perdere quelli a cui hanno fatto fare di tutto e di più), pensando che almeno possedesse, avesse raccolto nel suo archivio ciò che Vespignani aveva fatto, anche se non lo aveva mai omaggiato con una esposizione. Ebbene io non ho trovato niente. Ci trovi i grandi ‘ciappuzzi’, come si direbbe qua, ci trovi di tutto, ma Vespignani non c’è. La Calcografia Nazionale non gli ha dedicato né in vita, né dopo la morte neanche una mostra.

Nelle ultime mostre riassuntive della corrente pittorica di cui Vespignani ha fatto parte, sia che si parli, di *Realismo esistenziale*, definizione che si erano dati gli artisti milanesi molto vicini a Vespignani (si tratta di un gruppo milanese di cui faceva parte un pittore che io ho amato moltissimo e che mi ha aperto tutta una serie di strade, e che era Bepi Romagnoni, insieme a Gianfranco Ferroni, insieme a Tino Vaglieri, Banchieri, che erano tutti nel gruppo dei realisti esistenziali di Milano), sia che si parli di quel gruppo che a Roma era stato messo su da Vespignani – dico da Vespignani perché la galleria a cui il gruppo faceva riferimento era *Il Fante di Spade*, che era stata creata da Mario Roncaglia e diretta e curata efficacemente dalla seconda moglie di Renzo, Netta Vespignani – *Il Pro e il Contro* di cui facevano parte i pittori che io ho amato, Vespignani lo si trova un po’ defilato, non gli hanno dedicato lo spazio e l’attenzione che meritava.

La galleria *Il Fante di Spade* e gli artisti che vi gravitavano intorno erano uno degli orizzonti cui guardavo maggiormente, ma c'erano anche altre gallerie che attiravano il mio interesse. Una su tutte la galleria *Due Mondi*, che per un po' di tempo ha avuto un bel ruolo a Roma, ed è proprio in quella galleria che io ho visto (oltre a Rauschenberg alla Biennale di Venezia, ma ero molto piccolo) la produzione di alcuni interessanti pittori argentini e uruguaiani. L'attenzione della galleria per il continente latino americano, manifestata attraverso una serie di mostre, dipendeva anche dal suo cofondatore Silvio Benedetto di origini italo-argentine. Fra i tanti artisti, mi imbattei in un pittore che si chiamava Jose Echave, che produceva *décollages* molto belli. Ce n'era poi un altro – che ho scoperto essere un italiano che si era trasferito in Uruguay e poi era tornato a Roma – che si chiamava Giorgio Lao K. Entrambi presentarono, insieme a un bel cataloghino, nel '66 alla galleria *Due Mondi*, dei bei *décollage*.

È proprio intorno a quegli anni, nel '66 probabilmente, che ho visto le prime cose fatte col *décollage*, con la trielina, anche se è improprio chiamarla trielina. Le ho viste subito dopo la Biennale di Venezia, quando è incominciata ad arrivare questa roba enorme, queste serigrafie. Anche Rauschenberg ha utilizzato un solvente che lui chiama *liquid transfer*, una cosa del genere, per fare delle piccole cose, piccoli lavori, mentre i lavori più grandi li realizzava in serigrafia. Per esempio, tutte le opere di Rauschenberg dedicate all'*Inferno* di Dante, facenti parte della collezione del Museum of Modern Art di New York, sono fatte con questa tecnica che prevede l'utilizzo di un solvente, le cui riproduzioni, 34 tavole litografate e 5 litografie tirate ciascuna in 42 o 43 esemplari, sono state esposte anche al Castello di San Michele di Cagliari nel 2014. Successivamente, da questa cartella su Dante, da questi originali, sono state ricavate le suddette riproduzioni litografate di piccolo formato (cm. 43,1 X 44), cosa che l'artista ha sempre precisato, così come i suoi critici, tra cui Alberto Boatto, cosa che non fanno molti 'furbastri', che fanno delle riproduzioni e non lo dichiarano.

Ho scoperto quindi il *décollage* per la prima volta da Giorgio Lao K. e Josè Echave e poi, naturalmente, da Benedetto. Infatti anche Silvio aveva iniziato a fare queste cose servendosi di un solvente. Sicuramente era una tecnica che aveva certamente scoperto prima lui di me, anche se poi io gli

avevo dato una mano. Io, che tutte le sere da Roma dovevo prendere il treno per tornare a casa, a Frascati, per arrivare a Stazione Termini dovevo transitare per Piazza dei Cinquecento e sotto i Portici di Piazza dei Cinquecento all'epoca c'erano – ci sono ancora, ma oggi sono notevolmente più attrezzate – delle semplici bancarelle dove potevi trovare di tutto, dai cocomeri al cocco d'estate, prodotti alimentari quindi, ma poi c'erano anche altre bancarelle dove si potevano trovare accendini, sigarette di contrabbando ecc. Una sera mi sono imbattuto in una bottiglietta, e apposta dico trielina perché era proprio quella la dimensione, che portava scritto sopra *Ricalchino*. Infatti serviva per ricalcare. Comperai questa bottiglietta e forse la portai da Silvio o non lo so, non ricordo se la comperammo insieme, non è questa la cosa importante, però quel che certo è che iniziammo entrambi ad usare abbondantemente questo ricalchino. Poi Silvio partì per il Messico nel '67, lì ha lavorato veramente con Siqueiros, grande muralista. I due avevano stretto rapporto a Roma quando il muralista si era recato nella Capitale su invito e ospite del PCI. Poco tempo dopo, Silvio partì per il Messico chiamato a lavorare a Cuernavaca da Siqueiros. In Messico Benedetto ha realizzato il murales *Amore* all'Universidad Autonoma di Guerrero, a cui seguì la realizzazione di un altro immenso murales per l'Hotel de la Selva di Cuernavaca, *Los Protagonistas de la Historia Universal – Progreso y Violencia*. Questo non lo dico io, che sono l'allievo, ma lo scrive Giorgio Di Genova nella sua monumentale *Storia dell'Arte Italiana del '900*, nel tomo dedicato alla generazione degli artisti degli anni Trenta, nati negli anni Trenta.

C. – *Cosa ricordi degli anni della tua infanzia e della tua giovinezza?*

L. – Finito l'avviamento professionale, il prete, la famiglia, decisero che il giovane deve andare a lavorare, ma il giovane ha cominciato già a scalpitare, non è più il giovane chierichetto zelante. Morale della favola: il caro Don Giuseppe dirottò tre dei miei amici verso le fabbriche novelle che stavano per crescere a Frascati, tipo la F.A.T.M.E., la Sip. Stranamente a me non mi infilavano da nessuna parte, non credo di averci sofferto, non mi importava molto. Ho un buco temporale di quel momento, forse ero preso da altre cose, i primi amorini giovanili... Ricordo soltanto la fatica, una grande fatica per trovare un posto di lavoro. Solo tramite raccomandazioni,

raccomandazioni e altre raccomandazioni, alla fine mi trovarono lavoro da un sarto, ma la cosa bella è che lo trovarono a Roma, in via Merulana, un posto veramente incredibile.

Questa sartoria stava al primo piano di un palazzo bellissimo. Ho lavorato da questo sarto per circa sei mesi. Io aiutavo il sarto, ma facevo anche le consegne, il garzone in un certo senso, e mi piaceva molto: nel frattempo avevo l'occasione di muovermi per Roma. Però quella del sarto era vista come una professione in decadenza e i miei familiari, preoccupati per il mio futuro, pensavano di dovermi aiutare a trovare una professione più stabile. Un mio zio all'epoca possedeva una tappezzeria molto in voga, davanti alla RAI, in via del Babuino, e aveva rapporti con una tipografia che stava in via del Corso, tra via del Babuino e via Ripetta, il famoso Tridente di Roma. In questa tipografia, che si trovava alla fine di via del Corso, verso Piazza del Popolo, mio zio andava a stampare i biglietti da visita. Dopo grandi raccomandazioni, alla fine venni assunto in questa tipografia, la *Tipografia Editrice Italia* (sopra ora c'è il *Goethe Institute*, perché Goethe ci aveva abitato quando aveva soggiornato a Roma). La cosa bella era che questa si trovava a venti metri da Piazza del Popolo (Fig. 1) e a fine giornata, quando uscivo dalla tipografia, passeggiavo per via del Babuino, mi guardavo intorno. L'aver completato l'avviamento professionale, per uno nato come me, andava bene, era più che sufficiente. Ma, avendo fatto tesoro dell'infarinatura pittorica appresa dal maestro Simula, decisi comunque di iscrivermi ad una scuola comunale, finanziata da fondi pubblici, e poco lontano da via del Babuino che era la Scuola di Arti Ornamentali. Successivamente ho scoperto che vi hanno studiato e poi insegnato anche artisti importanti, tra cui Mafai.

Le mie giornate procedevano così: dopo il lavoro in tipografia, dalle otto alle diciotto, mi recavo a scuola, che era una scuola serale, si iniziava alle diciotto e trenta e si finiva alle ventuno e trenta. Tre ore in tutto. Andava benissimo, andava bene tutto l'inverno. Finivo di lavorare, andavo a scuola, poi prendevo l'ultimo treno per Frascati alle ventidue e trenta e tornavo a casa. Ma quando arrivava la primavera uscito da lavoro mi ritrovavo in Piazza del Popolo e Piazza di Spagna e Villa Borghese: venivo rapito dallo splendore della città. È così erano più le volte che non andavo

che quelle che andavo a scuola. Ho fatto anni così, che facevo mezzo anno scolastico e poi niente!

C. – *L'incontro con Silvio Benedetto e gli anni di apprendistato presso l'artista italo-argentino.*

L. – Quello della tipografia fu per me un ambiente formativo sotto molti punti di vista: lì si svolgevano battaglie sindacali, discussioni politiche e fu proprio grazie ai mie colleghi più anziani che da giovane chierichetto mi trasformai in un giovane uomo, mi diedero davvero una bella svegliata.

Nel settembre del '64, finita l'estate, quando stanno per riaprire tutte le attività, capita in tipografia Silvio Benedetto per stampare un catalogo della nascente galleria *Due Mondi*. Mi affascina sin dall'inizio questo personaggio particolare che comincia a frequentare la tipografia. Intanto però questo 'strano', che arriva insieme a questa moglie molto appariscente, si faceva vedere – ma la tipografia era frequentata anche da altri personaggi, da scrittori, come Ugo Moretti, ad esempio – si impone in un certo senso. Ora non ricordo se qualcuno dei miei colleghi gli disse che dipingevo, ma lui presto propose a questi venti dipendenti di tassarsi, di quotarsi tutti per farmi fare una mostra. Logicamente l'affermazione fu accolta con molta ilarità! E, vista la confidenza che si era creata, qualcuno ce lo mandò pure. Però la grandezza di Silvio stava anche in questa sua capacità affabulatoria, in questo saper affascinare le persone. Morale della favola: io ho conosciuto Silvio a settembre e a novembre ero già a casa sua in via del Babuino (sotto la casa/studio di Silvio c'era il famoso *Baretto* di via del Babuino frequentato da Gastone Novelli e Tancredi, io queste cose le ho ricostruite tramite filmati dell'Istituto Luce: Tancredi e altri artisti giravano di notte, non avevano più un soldo, stavano lì finché il *Baretto* non chiudeva). Apparentemente finisco per prendere lezioni da Silvio, ho ancora qualche disegno su cui c'è il segno della suo mano che vuole guidarmi. Ma era più che altro un mezzo per catturarmi, per farmi diventare quasi il ragazzo di bottega, e a me la cosa piaceva anche. Sono stati anni molto produttivi, piacevoli, e soprattutto dove ho imparato tanto perché lo vedevo all'opera. Ancora oggi mi ricordo come si fanno i colori, perché è una cosa che ho visto fare, che facevamo con Silvio. Naturalmente

poi mi affascinava Roma, mi affascinava il fatto che non c'era né notte né giorno con Silvio. Naturalmente il rapporto con la tipografia, nel frattempo, si è fatto sempre più difficile. È vero che ero un giovanotto, però fare le due di notte e poi andare in tipografia alle otto di mattina era comunque un ritmo pesante da sostenere. E quindi con la tipografia andò un po' come era andata alla Scuola di arti ornamentali: erano più le volte che mi licenziavo e poi cercavo di farmi riassumere, che le volte che ci lavoravo veramente.

Ogni tanto si presentava Benedetto che mi diceva: perché non partiamo per Venezia? Io una volta dicevo no, ma l'altra volta dicevo di sì. E quindi con Benedetto siamo andati su e giù per l'Italia e nel mentre c'era poi tutto il vederlo lavorare in giro per mostre, che per me è stato l'apprendistato necessario. Questo fino al '70. Abbiamo fatto di tutto, anche cose sceme. Un bel giorno Silvio commette un errore, ma ci stava, perché ci deve essere un momento in cui si lascia il maestro. Si lasciano i padri, figuriamoci un maestro! Silvio eccede. Scopre che mi ha catturato, mi ha quasi manomesso il cervello, ma va oltre. Deve fare una mostra a Venezia e ha una bella pensata. Non avevamo una lira, figuriamoci se potevamo incorniciare i quadri! Ma già da un po' si stava iniziando a pensare di non incorniciarli. Silvio allora si inventa di mettere intorno alle tele delle fasce, di quelle che si usavano per le pareti, il perlinato. E noi prendiamo queste aste dal falegname e le portiamo allo studio di via Flaminia. Fasciati in questo modo i quadri risultavano aggettanti dalla parete: era qualcosa di rivoluzionario. È stato, quello, un periodo di grande attività, va benissimo, lavoriamo come satanassi – Silvio in quel periodo fa dei cubi di varie forme, cosa che qualche anno fa ho fatto anche io – e se a lui andava bene, a rimorchio facevo qualche mostra anche io. E così sono nate le mie prime personali di Gorizia, di Mantova. A quel punto, o mi si era diminuito l'entusiasmo, o forse era stato il modo, o forse il clima di preparativi di questa mostra mi faceva sopportare tutte le disposizioni di Silvio. Solitamente andavamo insieme anche a comperare il materiale, e quindi si divideva insieme questo caricarsi di assi di legno sulle spalle e girare per Roma. Un giorno eccede, mi chiede di andare a prendere le tavole da solo, due tre volte eseguo, poi mi rifiuto. Quella è stata la rottura. Morale della favola: me ne sono andato. Poi c'è stata una coincidenza, tutto ha



coinciso. In occasione di una delle mie prime mostre, non ricordo se a Gorizia o a Mantova, ero stato raggiunto a Frascati dalla persona che poi sarebbe diventata mia moglie, Adriana, e insieme abbiamo fatto il viaggio per recarci e allestire questa mostra. È così che nasce Alessio, il figlio dell'amore, l'anno successivo arriverà Sabrina, e quindi devo decidere dove andare.

*C. – Cagliari, l'incontro con il mondo delle gallerie nel capoluogo sardo, il ricordo e la fascinazione di quelle romane.*

L. – Scelgo di restare qui, a Cagliari. Mi sembrava la città giusta. E non sbaglio. Avevo fatto già una mostra a Cagliari nel '68, a *Il Pennellaccio*, nel '72 apre la *Sinibaldi*, con la quale ho fatto le cose più importanti nell'ambito della figurazione. C'era stato già un rincoglionimento! Quando vivevo ancora a Frascati facevo dei lavori stimolato da un ambiente un po' diverso, décollage ecc... Poi probabilmente ho avuto una consapevolezza diversa, una responsabilità che sentivo, che era iniziata prima, in occasione della partenza di Silvio per il Messico. Io non sono partito con lui per un motivo molto semplice, non avevo i soldi per partire. Lui per pagarsi il viaggio si era venduto la macchina. Allora, per andare in Messico, ci volevano 500 mila lire, un'enormità. Lui vende la macchina ad Emilio Garroni, per un milione e mezzo. Emilio Garroni era un grande estimatore di Silvio e aveva guardato con molta attenzione al suo lavoro, soprattutto per quanto concerne il periodo migliore. Garroni, infatti, aveva addirittura scritto una presentazione bellissima per una mostra di Benedetto, tanto bella che fece molto arrabbiare Guttuso e mise in crisi il rapporto tra Garroni, che era un critico televisivo, e Guttuso stesso. Comunque Garroni compra la macchina proprio per dare a Silvio la possibilità di andare in Messico. Io non ho 500 mila lire, non faccio debiti come Silvio, che mi consiglia di chiedere soldi a tutti, e decido di non andare, rimango a Roma. Nelle lettere che mi scriveva dal Messico iniziò a consigliarmi di guardare di più a Vespignani. Io guardavo prevalentemente lui e Guttuso all'epoca, perché Silvio era un guttusiano, derivato proprio, e io nei loro confronti ho la fascinazione propria di giovanotto che non sapeva niente.

Alla scuola di arti ornamentali avevo avuto un insegnante brontolone, il professor Marzano, grande tradizionalista, che mi ha dato tantissimo.

Però in quel tempo per me Guttuso era comunque il massimo inarrivabile. Mentre Silvio è in Messico, tramite un mio cugino ho la fortuna di frequentare lo studio di Piero Sadun, un artista di medio-alta caratura nell'ambito romano, amico di Scialoja, allievo di Scialoja, personaggio importante per l'arte aniconica. Era nato figurativo pure lui, poi era subito passato a delle belle forme d'arte burriane. Dunque inizio a frequentare il suo studio e, ripensandoci oggi, forse sono stato un fesso. Sadun lavorava molto con gli arredatori e aveva davvero tante commesse. Mio cugino lo conosceva perché aveva un negozio di stoffe in via Margutta da cui Sadun si riforniva e presso cui aveva esposto anche dei quadri. Nel suo studio lavoravano delle bellissime ragazze che si occupavano di bruciare delle stoffe con il ferro da stiro, cose che avevano visto nelle opere di Burri. Io pensavo fossero scemi, non pensavo fosse arte! Forse se ci avessi pensato di più sarebbe andata meglio!!! Comunque, Silvio ha l'onestà di dirmi: guarda Vespignani, dimentica un po' me, guarda Vespignani. E così comincio a guardare Vespignani e guardando Vespignani dimentico un po' la follia Pop. Vespignani dipinge tutto: anche quando deve evocare un manifesto lui lo dipinge.

Memore dei consigli di Silvio e di questo nuovo sguardo su Renzo, arrivato a Cagliari ricomincio a dipingere. Fino alla fine della mia esperienza alla *Sinibaldi*, nel '76, dipingo a rotta di collo, a cavallo tra la figurazione e 'iperrealismo', influenzato soprattutto da una mostra famosa *Realisti e Iperrealisti* che avevo visto a *La Medusa* (nel novembre 1973) e che era stata un po' una botta. Ricordo i pittori figurativi, Gianluigi Mattia e altri, che messi di fronte a queste cose pensavano: se la pittura è questa, allora noi abbiamo smesso di dipingere. Allora non capivo niente, poi ho capito, però ne ero rimasto profondamente affascinato. Quindi per quattro anni a Cagliari dipingo con la *Sinibaldi*, poi la *Sinibaldi* chiude nel '76 e contemporaneamente apre *l'Arte Duchamp* di Anouk Van De Velde. Lei ha un bel cognome, Van De Velde è stato un grande architetto, anche se non credo che ci fosse alcun legame di parentela tra lui e l'Anouk! Era inoltre la moglie dell'architetto Romano Antico. Pur avendo a disposizione un cognome così altisonante, il Romano e la Van De Velde pensano astutamente di chiamare la galleria *Arte Duchamp*, in omaggio a Duchamp, e soprattutto, di fare la 'paraculata' di far credere che lei si chiami Anouk

Duchamp, e che sia, conseguentemente, la nipote di Duchamp (una astuzia degna dello stesso Duchamp!). Il catalogo della nostra prima mostra a Bologna con la Duchamp può testimoniare quello che sto dicendo, in quanto in questo catalogo Anouk si firma proprio come Anouk Duchamp. C'è da dire che aprire una galleria a Cagliari non era cosa semplice e, grazie a questo escamotage, Anouk trova il modo per ricordare Cagliari agli occhi del mondo, è come se avesse acceso, puntato un riflettore sulla città. Persino Gillo Dorfles, che in quel periodo insegnava a Cagliari, si mette in contatto con la *Duchamp*, vittima anch'egli di questa piccola astuzia messa in atto dalla Anouk.

Anouk è stata davvero carina con me, quando viene a sapere della ormai prossima chiusura della *Sinibaldi*, e lo sapeva perché ci si incontrava tutti a quell'epoca – la *Sinibaldi*, la *Duchamp* e la *Bacheca*, si riunivano spesso per mettere a punto una strategia per l'arte contemporanea. Grandi pizzate, grandi riunioni, poi alla fine non si è mai concluso niente – durante una di queste cene mi chiede: e tu adesso che fai? te ne ritorni a Roma? perché non mantieni i rapporti con noi? E io gli dico: ma quale Roma, io abito a Cagliari dal '70. Fu allora che mi propose di entrare alla *Duchamp* e io accettai. Partecipai così a una collettiva della galleria, che allora aveva sede in Piazza Gramsci. Si trattava di un piccolo spazio, ma veramente molto carino anche se un po' troppo angusto. In seguito, per nostra fortuna, Anouk decide di mettersi in società con Angela Grilletti Migliavacca, che ha un locale molto grande in via Marche n. 9. Io dico per nostra fortuna perché, secondo me, Angela ha gestito la galleria in maniera molto buona. Per circa due anni le due galleriste vivono con grandi contrasti la gestione comune della *Duchamp*.

Tornando al discorso, dicevo, fu Anouk a portarmi all'Arte *Duchamp*. Arrivato, mi rendo subito conto di possedere una formazione totalmente diversa da quella che avevano gli altri artisti della *Duchamp*, compreso Italo Antico, Primo Pantoli, Rosanna Rossi, che erano la triade che gestiva insieme ad Anouk la galleria. Quindi quando arrivo alla *Duchamp*, c'è la necessità di inglobare altre persone, e allora lavoriamo un po' affinché persone come Brundu e Casula si trovino bene dentro – entra anche Luciano Muscu e poi successivamente qualcuno entra e qualcuno esce – fatto sta che nel 1975 del gruppo facevano parte con me: Brundu, Casula,

Muscu, Pantoli, Rossi. Eravamo sette ed eravamo tutti in permanenza. Nel 1977 escono Antico e Rossi ed entrano Leinardi e Nivola ancora in permanenza. Nel 1980 con la mostra di Concetto Pozzati, Brundu, Casula, Lai, Leinardi, Liberati, Muscu, Nivola sono in esclusiva della *Duchamp*. Andiamo avanti fino all'82-'83, in via Marche. Poi nell'83 io vado in crisi con Angela. La crisi è così forte che esco dalla *Duchamp* nell'83. Credo che loro restino in via Marche fino al 1986-'87. Poi affittano quei locali, che sono appetibili, e ne prendono in affitto un altro in via Satta, dove aprono la *Libreria Arte Duchamp*: avevamo tentato, per restare a galla, anche questa mossa dell'apertura di una libreria già in via Marche, nella speranza che la gente entrasse per la libreria e che poi alla fine comprasse qualcosa (all'epoca c'era già chi sosteneva, come il mio amico, nonché sociologo, Gino Melchiorre: qua dovete aprire una pizzeria, altro che una libreria!). Comunque si cerca di organizzare delle mostre anche in questa libreria. Anche io avevo fatto una mostra molto bella in quello spazio, era stata la seconda mostra che si teneva lì, la prima era stata fatta da Omar Galliani.

Ci sono comunque degli avvenimenti, dei ricordi che possono spiegare il mondo dell'arte per gente come me, e siamo la maggioranza, che non ha delle reti di salvataggio. Molti mi chiedevano, mi chiedono, ma non avevate dei contratti? No, ma figurati! Persino per le mostre mandavamo i quadri, così, semplicemente, senza alcuna garanzia. E la possibilità di perdere quadri è altissima. Recentemente in rete, su internet – avendo messo su Youtube *Opere disperse o trafugate*, un video che contiene le immagini, le fotografie delle opere che ho perso, che si sono perdute in mostre, che non sono mai tornate indietro, come quelle che vennero mandate in America. Di queste ultime, ad esempio, alla fine si scoprì che le aveva una certa signora De Petris. Per poterle avere indietro, almeno una parte, alla fine ci eravamo accordati nel seguente modo: lei mi ha detto «Io ne ho quattro, le altre non saprei dire dove stanno. Facciamo così io te ne ridò due, però poi mettiamo pace, lei dichiara che queste due sono mie», e così fu – mi capita di fare delle altre ricerche: digito Liberati e vedo un po' cosa compare. Solitamente si tratta di opere che conosco, che ricordo benissimo, ma proprio poco tempo fa trovo queste opere con la dicitura 'opere smarrite'. Mi incuriosisco, apro la pagina e guarda un po' che cosa trovo? Erano le mie opere danesi! Risultavano di proprietà di un certo

Benny Doré, che risultava essere un editore. Chi è questo signore? Facendo delle ricerche sono arrivato ad identificarlo. Il Doré è un pittore, un gallerista danese che possedeva una galleria a Sønderlø e che ha fatto una mostra-scambio con Angela, con la *Duchamp*, nel 1983. Com'eravamo coglioni! – posso dirlo, tanto pare che 'coglion' l'abbia detto pure la moglie del viceministro inglese – questo Doré aveva mandato ad Angela le opere di tre artisti della sua galleria e Angela gli aveva mandato le opere di altri tre artisti: Brundu, Casula, Liberati. Noi tre eravamo talmente scemi – e questo lo dico soprattutto per schiarire la memoria a coloro che scrivono che noi in fondo non eravamo poi così tanto fedeli alla *Duchamp* – che avevamo scelto, ognuno, ben tredici pezzi, tredici opere, da inviare a questa mostra-scambio in Danimarca. La mostra si fece dunque. Io esco dalla *Duchamp* nell'83, passano cinque anni, dieci anni, e capitava con Brundu e Casula di chiederci: ma chissà dove saranno finiti quei nostri lavori ... E persino nel momento in cui trovo queste immagini del Doré su *google*, mi viene qualche dubbio. All'inizio non ho pensato che il Doré le possedesse, ma che ne avesse la riproduzione a stampa, anche perché su internet, inizialmente, compariva solo come editore. Poi insomma mi informo, vedo chi è questo Doré, ecc.. C'è anche da dire che sul sito del Doré inizialmente avevo notato solo due delle mie opere, ma andando avanti con la mia ricerca, vedo che lui possiede nove opere di Angelo Liberati, nove opere di Casula... non ci credevo! Apro la pagina di quelle di Angelo Liberati e ritrovo nove mie opere, una più bella dell'altra. Ma cosa posso farci? Avendo avuto l'esperienza con l'americana, ci rinuncio subito. Però mi voglio divertire e che faccio? Chiamo subito un'amica e gli chiedo di cercare un modo per farsi dire dal Doré come ha avuto queste opere. Benny Doré risponde: ho ancora altre opere, e le ho avute in modo molto semplice. Ho fatto una mostra scambio con *Arte Duchamp* che mi ha inviato quadri dei suoi artisti e io gli ho mandato quadri miei. Le non mi ha rimandato i miei quadri e io non gli ho rimandato i suoi, molto semplicemente.

Tornando a noi, quando nel '72 comincio a fare mostre alla *Sinibaldi*, quando si preannuncia la possibilità di fare una mostra piuttosto bella, corposa, (quella alla *Sinibaldi* nel '73), io chiamo un mio amico, Giancarlo Nonnoi – Cagliari allora era diversa, ci vedevamo tutte le sere per giocare

a flipper di fronte alla galleria *Il Pennellaccio* io, Giancarlo Nonnoi e Roberto Badas, un docente di filosofia della scienza, ora in pensione, e Roberto un bravo architetto; quando apre la *Sinibaldi* ci vediamo un po' meno, in realtà – e gli domando se può chiedere a Placido Cherchi di presentare la mia mostra. Giancarlo resta un po' stupito di questa mia richiesta, ma a me sembrava che Placido fosse una delle teste migliori a Cagliari. Placido viene nel mio studio, vede le mie cose, gli piacciono, rimane affascinato. Era il '73. In quegli anni mi ero dedicato alla lettura di un libro particolare, in cui mi ero imbattuto quasi per caso. Quando Silvio partì per il Messico io lo avevo accompagnato dalla stazione Termini a Fiumicino. Si era comperato un libro per leggerlo durante il viaggio: *Progetto di Semiotica* di Emilio Garroni, che, come già detto, aveva scritto il testo di presentazione per una sua mostra. Io vedo questo libro e decido di comprarlo anche io. Figurati, uno come me che si mette a leggere Emilio Garroni nel '67! È un casino! ... ma lo leggo, leggo magari prima quello che mi interessa di più, la parte che riguarda i rapporti tra cinema e pittura. Comincio, insomma, a fare caso anche ad altre cose, ad aprirmi ad altri orizzonti grazie a questa lettura.

Quando arrivo a Cagliari inizio a frequentare Nonnoi e altri personaggi interessanti. Insomma comincio ad avere una coscienza dei fatti culturali, e anche se fatico ancora molto ad entrarci dentro, mi ci infilo comunque. Quando incontro Placido, è ovvio che lui si rende conto che se parla con me della filosofia dei francofortesi io non capisco niente! Lui scrive un testo di presentazione *Al di là dell'organizzazione dell'apparenza* nel '73 dove dice qualcosa come: non so se Liberati ne è consapevole, ma i suoi lavori risentono della filosofia francofortese ecc. ecc. Io al massimo potevo sapere qualcosa di Marcuse, che in quegli anni era il nostro faro! Però poi basta, pure quello era già una faticaccia! Placido, che capisce al volo, scrive per me questo testo eccezionale, bellissimo. Quando mi consegna queste cartelle – erano tante non ricordo quante erano – rimango sbigottito. Consapevole dei miei limiti, acchiappo Giancarlo Nonnoi e insieme andiamo alla *Sinibaldi* e facciamo questa bella lettura della presentazione di Placido: io acchiappo quello che riesco, accumulo e vado avanti. Io, questo testo bellissimo di Placido, lo porto alla mia personale alla *Sinibaldi* del '73, e inseguito l'ho portato (sempre nel '73) anche a Sassari per una

mia mostra a *Il Basilisco* e infine anche per la personale palermitana al *Condor*, nel '74.

Quando ho fatto la mostra ad Orvieto, nel 1969, invece, la mia quarta personale, l'ho fatta per un motivo molto semplice. Un mio amico, Elias Condal, un bravo scrittore-giornalista, durante un viaggio in treno verso Milano, si ferma a Orvieto, si imbatte in una mostra alla galleria *Maitani*. Il mio amico, in questa occasione, parla con Montanucci, il gallerista della *Maitani*, e gli dice di avere un amico pittore. Il gallerista gli avrà chiesto cosa dipingevo. In quel periodo facevo molti décollage di immagini dal Vietnam. È bastato il Vietnam per Montanucci, che dice al mio amico: di a Liberati di venire che facciamo una bella mostra. I tempi erano quelli. Bastava un niente, bastava un aggancio contenutistico per fare una mostra. Era bello, ma era anche motivo di incazzature. La galleria *Maitani* faceva mostre anche di Vespignani, Guttuso, di Canova, insomma di artisti già molto affermati, come Calabria, magari anche legati al contenuto, ma comunque vedersi arrivare un giovanotto così, che faceva queste cose un po' strampalate, provocava certo i malumori di alcuni. Quindi faccio questa mostra a Orvieto, presentata da Antonio Pelle, un altro che mi dedica un pezzo, un testo bellissimo, tutto di contenuto.

Poi piano piano con Cagliari, in contrapposizione proprio a questa pittura troppo legata al contenuto, troppo legata a Silvio Benedetto – però bella pittura, quindi per me di una positività bellissima, che potrebbe far riflettere ancora oggi – inizio a sentire la necessità di fare altro. Fra l'altro avevo visto una mostra per me fondamentale per rimettermi sulla strada giusta, che è stata *Contemporanea*, una mostra organizzata da Achille Bonito Oliva, tra il novembre del '73 e il febbraio del '74, sotto il parcheggio di Villa Borghese. Si tratta di un enorme parcheggio costruito a Roma negli anni '60 e '70, all'epoca poco frequentato. L'architetto Pietro Sartogo insieme a Nicolini aveva inventato l'allestimento di questa mostra dove trovavi tutto. Prima di tutto eri accolto dall'esterno dalle mura impacchettate di Christo, che in ritardo, ma per mia fortuna, gli fanno impacchettare solo nel '73, anche se lui aveva in progetto questo suo intervento da tempo. Da via Veneto trovavi tutte le Mura Aureliane impacchettate che ti conducevano verso Villa Borghese, dove trovavi il sotterraneo del parcheggio in cui era allestita la mostra vera e propria.

C'erano proprio tutti: da John Cage a Rauschenberg, da tutti gli italiani, da Luca Maria Patella a Vettor Pisani, tutta l'avanguardia italiana, tutto il concettuale, tutti i poveristi, c'era tutto. L'allestimento progettato da Sartogo era giustissimo. Furono solo i galleristi che io allora apprezzavo, che l'hanno stravolto. Da poco ho letto bene come si svolse la vicenda. Sartogo e Nicolini avevano progettato in questo parcheggio molto grande ma anche abbastanza basso, un allestimento che prevedeva la separazione delle varie sezioni della mostra con una rete metallica. La cosa bellissima, assolutamente nuova era che i quadri erano appesi sulla rete, ma soprattutto che già allora, nel '73, c'era la necessità di fare compenetrare, attraverso questa rete che simbolicamente chiudeva, ma allo stesso tempo permetteva all'occhio di vedere tutto il resto, i vari settori: c'era il cinema, c'era la poesia... È lì che ho visto i primi poeti visivi, ho visto tutto. Nicolini e Sartogo avevano avuto una intuizione bellissima insieme a Sargentini, de *L'Attico*; solo i galleristi che io allora apprezzavo, pensa quanto ero chiuso allora, hanno preteso di chiudere con pannellature i loro spazi, i loro stand. Questa mostra che doveva essere una apertura continua, perché attraverso le reti vedevi tutto ciò che c'era intorno e tutto quello che succedeva, in cui c'era una contaminazione continua, è stata separata da questi altri galleristi che allora erano quelli giusti per me. Questi potevano essere, ora non ricordo bene, ma come dire erano i vari *Penelope*, e temo addirittura che anche i galleristi de *Il Fante di Spade*, de *La Nuova Pesa*, le gallerie legate, insomma, al quadro da parete, scelsero di chiudere i loro stand. Io non posso pensare che personalità come Netta Vespignani non capisse l'allestimento, io penso invece che in un certo senso temessero per l'immediato, temessero le novità che stavano arrivando e quindi decisero di mantenere i quadri sulla parete, rovinando quella mostra, che comunque per me è stata importantissima. Ho pochi reperti di questa mostra, all'epoca non capivo, non ero preparato. Ho portato via tutto quello che potevo portare via perché mi affascinava. Ho visto ad esempio i lavori di Rauschenberg: erano una cosa entusiasmante. Con un occhio ancora critico, polemico, mi chiedevo ma questa è arte? Lui aveva preso questi cartoni e li aveva appesi, ma c'era anche Schifano con i suoi filmati, Pisani, le prime cose di Mario Merz che aveva portato i suoi igloo e delle grandi masse di giornali accatastate ma messi molto bene, ma anche Beyus.



Da lì, e si vede dalla seconda mostra che faccio con la *Sinibaldi* (1973), comincio a fare dei décollage molto più trattati. Certamente ancora con il ‘vizio’ del pittore, però si capisce che la guardo male l’arte concettuale. La guardo solo come immagine, senza andare oltre, che era invece quello che i concettuali volevano fare con le loro opere. Invece io vedevo solo queste loro contaminazioni fra fotografia e pittura, magari loro mettevano lo spago, invece io lo spago lo dipingevo. Arriva poi subito la prima mostra a Bologna, all’*Arte Fiera di Bologna* – la prima l’ho fatta con l’*Arte Duchamp* – e lì comincio a vedere un po’ di tutto, sempre con un occhio ancora molto imbalsamato. Poi c’è stata la seconda, la terza mostra a Bologna che era veramente una cosa incredibile, c’era tutto quello che c’era da vedere in queste mostre qui. Potevi acchiappare tutto quello che ti era necessario. Comunque dopo queste esperienze, di cui è fondamentale soprattutto *Contemporanea*, comincio a selezionare un pochino di più le mostre che vado a vedere in giro, comincio a guardare con più attenzione. Continuo a vedere le mostre dei figurativi, non è che non le vedo più, ma scelgo con più attenzione. Continuo, ad esempio, a frequentare le mostre della galleria *Il gabbiano*, a Roma, che faceva le mostre dei figurativi che io amo, Guttuso, Guccione.

Altra mostra molto bella, fulminante è stata una mostra vista nel ‘67 a *L’Attico*, galleria storica, che stava vicino Piazza di Spagna, un posto bellissimo, mi ci infilavo spesso dentro, anche se molto timoroso. Questa mostra, molto strana per le mie idee di allora, si chiamava *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*: mi trovo davanti l’opera di Kounellis, la fiamma ossidrica con la *Margherita di fuoco*, trovo le pozzanghere di Pascali, trovo le nature morte di Gilardi, che erano di polistirolo espanso, tutte cose molto strane per me, poi trovo per mia fortuna un filmato di Schifano, che mi riconcilia un po’ col mondo. Però era stata un’esperienza straordinaria per me, anche se probabilmente all’epoca non l’avevo capita fino in fondo, ma rimasi talmente impressionato che comprai addirittura il catalogo, un oggetto che conservo tutt’ora molto gelosamente. È lì che ho incominciato a vedere le mostre de *L’Attico*. Questa galleria era stata aperta da Bruno Sargentini. Poi sull’onda del ‘68, il figlio Fabio gestisce questa galleria, ma poi si trasferisce in via del Paradiso dove apre il nuovo *L’Attico* (dove Kounellis porterà, nel ‘69, l’installazione *Cavalli*), mentre Bruno Sargentini mi consente, con la sua

vecchia galleria, di mantenere i rapporti con la pittura vera e propria, aprendo una galleria che chiamerò *Galleria Senior* in via del Babuino, dove potevi vedere tutti i classici dell'espressionismo astratto newyorkese oltre i Burri, gli Scialoja, di tutto. Quindi saltavo dall'avanguardia più sfrenata, che era quella de *L'Attico* di Fabio Sargentini, alla *Senior*, fino ai Pop di Piazza del Popolo, ma anche lì entravo con molta circospezione, insicurezza, timidezza, e poi era un ambiente particolare.

Io entravo già molto timido a *Il Fante di Spade* e, pur avendo una voglia matta di vedere Vespignani, presentarmi, incontrarlo, non c'era niente da fare, non ci riuscivo. Entravo e Vespignani stava diritto lì, monumentale, che fumava, elegantissimo, distante, bellissimo: non riuscii mai a trovare il coraggio di avvicinarmi a lui in quegli anni giovanili. Però a *Il Fante di Spade* mi sentivo un po' più a mio agio perché le opere che vedevo mi erano più congeniali. I Pop di Piazza del Popolo allora li sentivo lontani da me, e poi il clima era molto più mondano. Io sono affezionato, gli devo molto, mi hanno aperto gli occhi, però erano un mondo a parte. Erano proprio dei ragazzotti rampantissimi. C'è un libro di Francesco Solina, – vedi come sono i pittori, questo è un bravissimo pittore che non riuscivo a trovare, a collocare, perché per quello che dice io lo collocavo negli anni Trenta. Recentemente stavo scrivendo un pezzo e mi servivano delle citazioni sue che volevo inserire e mi viene un lampo. Mi ricordo che è nato nel '41, ma è un pittore che poi sparisce subito – una pubblicazione che lui ha realizzato insieme a Cesare Vivaldi, un bravo critico, che ha seguito molto bene le vicende del Pop a Roma. Questo libro scritto a quattro mani nel '94 da Cesare Vivaldi e Francesco Solina, *Epistolario degli amori e de' rancori*, descrive benissimo il clima di Roma dai primi anni '60 alla fine – ricostruendo per esempio i percorsi dei due fratelli Tano Festa e Francesco Lo Savio – restituendone un ritratto molto lucido. Si racconta di come Tano Festa venne a poco a poco risucchiato dal clima di Piazza del Popolo e di come invece, contemporaneamente, Francesco Lo Savio se ne ritrae. E ci sono dei racconti molto lucidi dell'aggressività dei vari Schifano, che erano veramente una setta a parte, avevano successo, piacevano, come Renato Mambor, Franco Angeli, o appartenevano alla buona borghesia romana come Giosetta Fioroni. Schifano aveva proprio le movenze, un fascino particolare, aveva una fisicità, che lo aveva fatto soprannominare 'Il Puma',

aveva una falcata, una camminata tutta sua. I Pop di Piazza del Popolo erano dunque davvero molto esclusivi soprattutto per stile di vita. Mentre Tano Festa era più chiuso, più agreste, potremmo dire, questi andavano sempre a cena fuori, frequentavano divi e dive del cinema. Renato Mambor ha girato anche qualche film.

C. – *Vespignani, Visconti e il P.C.I.*

L. – Poi c'erano questi che venivano dopo, anche non strettamente legati al clima di Piazza del Popolo, tipo Vespignani, che viene risucchiato dal clima di Visconti. Il giovane Vespignani, ventenne, piacente, inizia a proporre i propri lavori girando per le gallerie con in mano la cartella dei suoi disegni per imbattersi fatalmente in Filippo de Pisis e Gaspero del Corso, gallerista dell'*Obelisco*. Il giovane sarà stato di sicuro impressionato dall'importanza e dalla fama dei due. Il gallerista e il pittore, omosessuali dichiarati, oltre a rimanere affascinati dall'avvenenza del giovane, restano entrambi assolutamente conquistati da questi disegni della Roma bombardata e allestiscono subito una mostra. E chi compra? Tra i primi a comperare le opere di Vespignani c'è Luchino Visconti. Vespignani, pur provenendo da una famiglia borghese, poi decaduta, durante la guerra aveva conosciuto la miseria, ed era sicuramente rimasto profondamente impressionato dalla ricchezza di Visconti, tanto che raccontava della prima visita alla villa della via Salaria sottolineando che era una delle prime case in cui c'erano i termosifoni. Il rapporto fra i due era e rimase sempre mediato dai grandi favori che Visconti gli riservava. È probabile che l'avvicinamento di Vespignani al PCI sia stato favorito dallo stesso Visconti. Il giovane che aveva sofferto economicamente durante la guerra, ed entrato appena dopo nell'orbita del partito, inizialmente ci si trova bene e dal partito ottiene mostre e commesse, ma soprattutto conoscenze, che gli permisero di continuare a lavorare e vivere della sua pittura, pur se con qualche difficoltà in più, anche dopo la sua uscita dal PCI. Sarebbe da ipocriti non tener conto dei compromessi a cui spesso gli artisti devono sottostare per poter lavorare, né possiamo tralasciare il potentato delle fortune culturali baronali, delle ramificazioni e della connivenza fra politica e potere, che interessa anche il mondo dell'arte. Erano anni caldi per giunta, e l'ambiente artistico molto elitario. Tuttavia l'adesione di

Vespignani alla politica è in realtà molto più sincera di quanto si possa immaginare, e forse proprio per questo ha sentito subito la necessità di muovere una critica al partito. In questi anni, i fatti di Ungheria, le tesi del XX Congresso del PCUS e la fine del mito di Stalin e in pittura, il conseguente attacco allo zdanovismo, avevano colpito profondamente il giovane pittore, tanto da spingerlo ad uscire dal partito.

Visconti, dal punto di vista politico, si pone nei confronti di Vespignani, come un padre nei confronti di un figlio scapestrato e ingenuo. Lui, che non uscirà mai dal partito, come Guttuso del resto, era veramente convinto per età, per retaggio culturale, per gli ideali che aveva, in fondo era più grande di Vespignani, che non fosse pensabile muovere una critica al PCI. La sua critica è tutta rivolta nei confronti della classe sociale a cui apparteneva, che era a suo parere caduta troppo in basso, di cui non sopportava il disfacimento: la scomparsa dei 'Gattopardi' era stata procurata dai gattopardi stessi. Non fu mai, dunque, apertamente critico nei confronti del partito e d'altronde possedeva una libertà economica tale da poter sorvolare abbastanza impunemente sulle direttive dello stesso, quando voleva.

Come Guttuso, Visconti non lascerà mai il partito: questo era e restava il suo mondo, quello delle sue conoscenze, in un certo senso conservatore e rassicurantemente familiare. Soprattutto, forse in Visconti era comunque ancora vivo il ricordo della Resistenza insieme ai compagni, il carcere, e quindi forte il sentimento di lealtà al partito. E Visconti grazie alla sua disponibilità economica trovava il modo di convivere nel partito, il suo compromesso, la 'mossa del cavallo', come dice Gerardo Guerrieri. Mentre Trombadori, Guttuso, ma soprattutto Alicata, erano i padri 'padrone' del PCI, Visconti fu per Vespignani il padre comprensivo, al di sopra di tutto e che poteva permettersi di dire: lasciamoglielo fare, questo è così ingenuo che non capisce come stanno le cose. Poi, se vogliamo, possiamo dire che Vespignani aveva capito molto bene come stavano le cose. Visconti cercava forse di proteggerlo, perché in fondo probabilmente, riconosceva le ragioni del giovane. Ma Vespignani alla fine e coerentemente decise di lasciare il partito, e questo, è risaputo, fu un fatto che incise notevolmente in seguito sulla sua carriera. Giorgio di Genova racconta molto bene delle minacce ricevute da parte di Trombadori per aver criticato sul settimanale del PCI

uno degli artisti del realismo esistenziale presentato da Trombadori stesso in una mostra alla *Nuova Pesa* di Roma. Io ricordo ancora l'inaugurazione di una mostra di Vespignani, in cui Renzo presentava la cartella su Leopardi, tenutasi in via dell'Oca. A seguito della mostra aveva predisposto un dopo-mostra in un hotel che si trovava in via Ripetta. In quell'occasione mi presentò, tra gli altri, Dario Micacchi e Antonello Trombadori. Ricordo ancora le parole di disprezzo che Trombadori espresse nei confronti di Franco Angeli che, pur essendo in preda ai fumi dell'alcol, francamente non meritava. Trombadori era un uomo spietatissimo. Il potentato del partito aveva indetto una sorta di crociata contro questi personaggi che vedevano come portatori di un messaggio borghese.

Il partito aveva inoltre rivolto una critica ferocissima all'avvento della Pop americana in Italia, in cui ravvisavano la volontà del mercato americano di imporre le proprie regole. E questo era vero, ma che volevi farci? quelli l'avevano inventato il Pop. Ed era una ventata di novità, di modernità, di bell'occhio. Poi certo è vero, io me ne sono innamorato senza sapere. Nelle foto che Ugo Mulas scattò alla Biennale di Venezia, e che sono state anche pubblicate – ma a quel tempo non le vedevamo, eravamo distratti, non sapevamo tutte le forze che erano state messe in campo per portare Rauschenberg a Venezia – si vede chiaramente Rauschenbergh che esce dalla mostra con l'ambasciatore americano, con non so quale generale delle forze armate. Meno male che non lo sapevo e ho preso un po' tutto per buono, oggi lo vedo con un occhio un po' più critico. Ma la Pop americana era comunque una botta che non finisce più: non si poteva ignorare, non c'era niente da fare! È inevitabile!

*C. – Il rapporto con il cinema*

L. – Io credo che sia tutto legato a questo periodo importantissimo per la mia generazione, al clima culturale che si viveva in quegli anni. Ad esempio c'è stata sempre questa volontà di capire: certe novità le aveva portate prima Rauschenberg o Burri? Io credo che la risposta sta ancora una volta nel clima culturale, che era quello, era lo stesso, ed era un clima che portava già dentro di sé la possibilità che sia un australiano che un texano alla fine arrivassero più o meno alle stesse conclusioni, a creare cose

simili. Non vedo perché ci si debba allarmare. Appena sono arrivato a Cagliari sono stato portato in uno studio che si trovava da queste parti – dico appena sono arrivato ma voglio dire nel '68-'69, quando avevo già una coscienza pittorica – in via Lamarmora se non sbaglio, dove c'era un artista di cui ora non ricordo il nome (credo Frau), ma che era in perfetta sintonia con le cose che stavo facendo io a Frascati: entrambi eravamo affascinati dalla Pop Art.

Nel '71 ho conosciuto Francesco Tanda, con cui successivamente ho fatto una mostra a Sassari. Ciò che accomuna subito Francesco e me sono innanzitutto i décollage. Entrambi poi eravamo stati affascinati dalla poesia visiva, soprattutto da Lamberto Pignotti che utilizza molto questo trasferimento d'immagine o l'immagine come collage. Francesco stava a Sassari, ma si recava a Roma dove frequentava alcune delle gallerie che frequentavo anche io, perciò è normale che venissero fuori delle cose simili. Possiedo una bella opera di Francesco Tanda, un bel décollage. Lo tengo a casa. Beh, se uno lo guarda, di primo acchito potrebbe pensare che sia una mia opera, poi guardando bene si notano le rispettive differenze, ma detto questo c'è un clima culturale molto specifico che ci porta alla contaminazione continua. Il rapporto con il cinema io me lo ricordo molto lucidamente. Fermo restando che poi i lavori sul cinema comincio a realizzarli quando trovo un manifesto che mi piace di più, e cioè che viene bene con il décollage.

Una delle prime suggestioni cinematografiche sono sicuramente dovute alla visione del film di Michelangelo Antonioni, *Deserto Rosso*. Mi ero imbattuto nella lettura di alcune note critiche sul film, una sorta di recensione, su il quotidiano *Paese Sera*, che era un ottimo giornale che si stampava a Roma e aveva una edizione romana molto ricca. La critica su *Paese Sera* segnala immediatamente questo regista – io all'epoca non sapevo assolutamente chi fosse Antonioni – e ne rimango fortemente incuriosito. La cosa che mi incuriosisce subito, che mi cattura subito, è che il regista dichiarava di essersi avvalso della collaborazione di alcuni pittori per colorare alcune scene del film. Per me nel '64 è più che sufficiente per amare questo regista. Però vado a vedere il film trascinato da Silvio Benedetto e da Elias Condal. Guardo questo film – dire che ne capisco il cinquanta per cento è esagerare – e mi innamoro di alcune immagini, mi

innamoro subito dei poster, locandine o manifesti, che dir si voglia, dei 50x70, di cui i cinema si servivano mettendoli nelle bacheche. In quella del film di Antonioni c'era questa immagine, questo fotogramma il cui fondo era tutto giocato su i rossi, con il casotto sul Po da cui emergeva l'immagine della Vitti in bianco e nero. Questa impaginazione mi cattura. Successivamente provo a farne il décollage a partire dalla suddetta locandina e vedo che viene benissimo. Mi innamoro immediatamente di questo risultato.

In quegli anni si andava molto al cinema, non c'era ancora molto da vedere in televisione, c'era ancora solo un canale televisivo, ma soprattutto non tutti avevano la televisione. Io non ce l'avevo, quindi o tornavo a Frascati la sera dopo il lavoro e andavo a vedere l'ultimo spettacolo del cinema di Frascati, che per mia fortuna era alle dieci e mezzo, oppure andavo a Roma. C'era ancora la bella abitudine delle ferrovie che lasciavano l'ultimo treno intorno all'una meno venti e così dopo il film potevo tornare tranquillamente a Frascati. Ricordo infatti che dopo aver visto *Deserto rosso* con Silvio trascinai poi a vedere un film di Godard un mio compagno di tipografia, Antonio Pelle, che era poi colui che mi ha svezzato cinematograficamente: era lui che mi aveva portato a vedere i film di Germi, di Visconti, di Rosi. È lui che mi ha dato la prima infarinatura, le prime nozioni di cinema. Poi quando comincio a barcamenarmi un po' meglio in questa direzione, in questo mondo del cinema, sono io che lo trascino a vedere un film di Godard, *Weekend*, nel '67. Oggi credo che vedrei questo film con occhi diversi. Ma allora, immagini a parte, mi era sembrato era una palla tremenda! Meno male che allora si poteva fumare al cinema! Lo ricorderò sempre: eravamo al cinema *Capranichetta*. Ma, a prescindere dal contenuto, che all'epoca mi sembrava davvero noioso, resto assolutamente affascinato dai colori Pop di questo film – ho scoperto dopo che Godard era molto vicino alla Pop – e si vede dal modo in cui costruiva l'inquadratura: aveva un modo di 'impaginare' molto libero, di una bellezza figurativa e compositiva incredibile.

Da lì quindi c'è stato un innamoramento, un avvicinamento al cinema. Ho iniziato a procurarmi i manifesti e ho cominciato ad usarli. Questo sempre a Frascati, con un altro piccolo particolare aneddoto che spiega come bastano poche cose, o ero io che ero poco scaltro, poco sicuro

culturalmente per poter ribadire e difendere il mio lavoro. All'epoca ero diventato amico, per così dire, avevo conosciuto, un cantante dei castelli romani che aveva partecipato al Festival di Sanremo, Mario Zelinotti che aveva cantato *Cuore matto* insieme a Little Toni. Questo personaggio nei castelli romani era una star, diventiamo amici, andavo a casa sua: credo che siamo nel '67. Allora i quarantacinque giri avevano ancora un valore, all'epoca non c'erano neanche i 33 giri, solo quando i cantanti raggiungevano un certo successo, con i singoli che avevano messo insieme, facevano un 33 giri che li raccoglieva tutti. Solo con i Beatles e con Bob Dylan il 33 giri diventa un'opera concettuale, con un suo filo logico, e diventano lavori costruiti appositamente per un tempo lungo che era quello del 33 giri (i primi furono l'album bianco dei Beatles e *Blond on blonde* di Bob Dylan). Per i cantanti quali Little Toni e Zelinotti, il 33 giri era invece semplicemente un oggetto più grande, dove mettere insieme tante canzoni. All'epoca il 33 giri, quando te lo potevi permettere, era un lusso perché ti permetteva di mettere questa cosa grande sopra il giradischi in modo tale da non stare lì ogni volta a romperti le balle per cambiare il disco. Una cattiva abitudine che avevo – e ho mantenuto anche a Cagliari – era quella di scambiare le mie opere in cambio di quarantacinque giri. Con il Zelinotti, che all'epoca stava al suo settimo 45 giri, andò così, lui mi fece omaggio dei suoi sette quarantacinque giri e io gli regalato quattro o cinque lavori miei décollage. Lui aveva un contratto con una casa discografica milanese, e porta con sé i miei lavori a Milano nel '67. Lui fa vedere questi miei décollage ad alcuni suoi amici della casa discografica, la *Durium*, gente dell'ambiente. Questi gli dicono che sono cose che avevano già visto, passate quasi, e siamo solo nel '67! Al massimo potevano aver visto Rauschenberg alla Biennale di Venezia nel '64! Zelinotti torna e mi dice: guarda queste cose a Milano manco son piaciute tanto. Per me è stato un colpo. Ma come, erano solo tre anni che era venuta fuori questa tecnica nuova di contaminazione della superficie pittorica! Fossi stato più scaltro, meno timido, meno insicuro, avrei difeso il mio lavoro con più convinzione, consapevolezza. Superato questo, vado avanti, faccio le prime mostre anche con grande incoscienza. Quella di Frascati andava bene, quella di Orvieto, come quella di Cagliari, si salvavano invece perché



avevano questi inserti a *décollage* dentro, ma la mia capacità manuale era molto stentorea, era molto acerba.

Mi arrangiavo molto bene con il disegno, erano molto belli i disegni della mostra di Frascati del '67, poi avevo fatto anche un piccolo cataloghino della mostra a Cagliari del '68, però si vedeva che avrei dovuto maturare molto di più. Ho comunque fatto queste mostre, che considero un po' una sorta di 'gavetta' che mi ha permesso di arrivare a Cagliari nel '70 con un po' di mestiere alle spalle. Già nel '71 si comincia ad intravedere una crescita, una maturazione nelle mie opere. Mi capita di riguardare i miei vecchi lavori, i primi lavori e mi rendo conto del salto qualitativo che c'è stato dal '71 al '73. È proprio la 'vista'. C'è un lavoro del '73, che è di un realismo esasperato. Non si tratta di iperrealismo perché primo era fuori da me l'idea di poter usare il proiettore, non ce l'avevo molto semplicemente, e poi mi sembrava una cosa che non si doveva proprio fare. Solo con gli iperrealisti scopro che questi lavoravano passo passo con il proiettore. Io che il proiettore non ce l'avevo mi sono dovuto un po' arrangiare. Però la 'vista' in queste opere era matura, erano opere che avevano una pennellata molto accurata. C'è un salto enorme.

Nel '75 mi imbatto in un film che mi piace molto, *Professione Reporter*, e pure lì comincio a capire molto di più, ho un po' di cultura cinematografica in più, anche se solo visiva, ed ho alle spalle molte più letture, sempre molto faticate e naturalmente sulla scia di Garroni, letto con grande incoscienza. Altre riflessioni e letture sono state 'provocate' da un'artista che nel '74 aveva fatto alla *Sinibaldi* una mostra, Ausonio Tanda. Ausonio era più pittore di Francesco Tanda, il fratello, che invece rimaneva una delle menti più belle che ho conosciuto. Grazie ad Ausonio, che mi parla di Kant, e a Garroni – e tramite Garroni arrivo anche ad Umberto Eco, che continua ad essere una lettura sempre difficilissima per me, ma saltando le pagine che non mi interessano e andando direttamente al rapporto tra cinema e pittura, e lui ne parla abbondantemente di questo rapporto nei tre volumi sulla semiotica – con queste letture e la comprensione di questi testi, molto faticate e molto aiutato, comincio a conoscere amici che sono anche amici delle giocate a flipper: però non fosse altro che si doveva parlare di politica, delle Brigate rosse, ma anche delle metafore – e che saranno e che non saranno – alla fine comincio a navigare

un po' meglio dentro questi territori. Quindi anche un film come *Professione reporter* è meno ostico per me. Anche per questo film mi imbatto in manifesti di una bellezza da décollare, che hanno un inchiostro bellissimo. È così che inizio a produrre tutta una serie di quadri con *Professione reporter*. Non giocavo sul nome (reporter per riporto) dietro questi quadri c'era solo un grande amore per questo film, non ci avevo pensato proprio a questo gioco di parole all'epoca. Eppure ci avrei dovuto pensare perché per molto tempo nelle didascalie dei quadri in cui si elencavano anche i materiali usati, io ad esempio scrivevo acrilico, olio, ma per molti anni alcuni dei miei collezionisti non hanno capito cos'era 'acrilico', pensavano ai tessuti, non lo so cosa pensavano! Però mai che mi fosse passato per la testa questo gioco di parole reporter-riporto, perché il riporto era una via di mezzo fra il riporto fotografico, che allora si faceva con le tele emulsionate, quasi contemporaneo, e il riporto che facevo io con il solvente. Quindi per molto tempo non ci ho pensato, anche perché, come dicevo prima, il primo agente con cui mi trovo a décollare è il famoso 'ricalchino' che rendeva assai meglio come nome, perché permetteva di ricalcare un'immagine e mi portava alla mente un gioco che si faceva quando io ero ragazzo: c'erano delle figurine che si chiamavano le decalcomanie e che se ci passavi la mano sopra riportavano l'immagine su altri materiali. È per questo che Giorgio Di Genova per alcuni miei lavori parla proprio di 'decalcomania'. Quindi no, non pensavo a questo gioco di parole, mi era solo piaciuto molto il film e ho fatto dei quadri veramente belli grazie al manifesto di *Professione reporter*. Raramente rimpiango la vendita di un quadro, perché mi serve vendere i quadri, però ce ne sono stati alcuni ricavati da questa immagine con il deserto e la jeep di Nicholson, di una bellezza incredibile, che io poi ho ridipinto di una bella pittura, che rimpiango ancora oggi. Molti di questi sono stati venduti nella mostra palermitana del '74.

Dopo *Professione reporter* inizio ad interessarmi ai cartelloni cinematografici, avevo già utilizzato i manifesti della controcultura dei film americani, come *Easy Rider*, *Fragole e sangue* – ero dunque molto più concentrato sulle scene dei film, meno sulle star o i divi di Hollywood – anche perché avevo scoperto un posto in cui poter comprare le locandine originali dei film e che si trovava in viale San Lucifero. Erano già abbastanza care allora, le ultime sono arrivato a pagarle anche cifre serie

prima che sparissero. Erano proprio i manifesti che si portavano per i cinema di tutti i paesi. Il gestore della sala andava in questo negozio di via San Lucifero e li affittava e poi dopo quindici giorni li riportava. Tante volte mi capitava di trovarne ancora incellofanati. Altri erano stati usati, ma erano sempre in buone condizioni, perché dopo che i cinema li affittavano li dovevano restituire al negozio in buone condizioni, perché dovevano poi essere affittati ad altri cinema. Quindi io inizio a comprare queste cose. Inizialmente il titolare mi avrà preso per matto – poi siamo anche diventati amici – perché mi vedeva che toccavo queste stampe, questi manifesti, passavo la mano sopra la superficie per capire se erano décollabili o meno! Sono andato avanti con le tematiche del cinema per tutti gli anni '70.

Per uno affamato di chiavi per aprire le varie casseforti dei linguaggi, un'altra perla, che mi ha permesso di avere qualche informazione in più, è stata un giornale che si chiamava *Mucchio Selvaggio*, ne ho ancora tantissimi numeri, che era una bella rivista musicale, ben recensita da alcuni giovani critici (Paolo Carù, Aldo Pedron e Max Stèfani) che sapevano fare il proprio lavoro. Io avevo visto *Pat Garrett & Billy the Kid*, film di Sam Peckinpah del '73, e mi imbatto in questa recensione, in questa lettura semiologica che questa rivista aveva dato del film. Si trattava di una interpretazione, magari anche non condivisibile, ma per me plausibilissima, che leggeva la presenza di Bob Dylan (di cui il regista aveva probabilmente una grande stima, ma che allo stesso tempo provava un sentimento di amore/odio per la sua figura) inserita in questo film come un mezzo attraverso cui rendere visivamente, attraverso la sua parte, quella di Dylan appunto, il ruolo che l'intellettuale americano, e soprattutto Dylan, ha avuto nella società americana. Appena leggo questa recensione, è chiaro che la mia mente ritorna subito indietro a Vespignani che tra il '67 e il '69 aveva realizzato un ciclo molto bello, ma anche molto detestato, soprattutto da Giorgio Di Genova, e che s'intitola *Imbarco per Citera*. In questo ciclo Vespignani parte da un famoso e omonimo quadro di Watteau, del 1717, che rappresentava l'imbarco sull'isola dell'amore di una miticheggiante aristocrazia francese impegnata in sfrenati svaghi e delizie (e che in fondo si imbarca anche verso la ghigliottina), assai simile a quella che in seguito ne darà Luchino Visconti nei suoi film, *Il Gattopardo*, ad esempio, quella di un mondo, di

un'epoca al suo epilogo. Vespignani sfrutta questo ricordo, questa suggestione, utilizzando velatamente e mai dichiaratamente questo riferimento iconografico – che ritorna puntuale solo nell'utilizzo di alcuni colori tipici dell'artista francese, ad esempio per alcuni rosa perlacei – , l'imbarco di Watteau, per immaginare l'imbarco di tutta la borghesia, di tutta classe intellettuale romana alla soglie del '68: *L'imbarco per Citera*, non è altro che l'esame di coscienza della generazione precedente di fronte alla generazione del '68, cioè di fronte a quella generazione di giovani che finalmente si era accorta del fallimento della generazione che l'aveva preceduta. È il documento di un fallimento. I personaggi che mette dentro questo ciclo non sono simbolici, sono i suoi amici, i colleghi, ma anche i nemici – ci mette se stesso, trasformato, travestito in vario modo; ci mette i critici del tempo atteggiati a cicisbei, come Antonio del Guercio; prende il quartetto ideale che dominava all'epoca la scena artistica rappresentando una sorta di seduta spiritica che vede seduti sul divano David Alvaro Siqueiros, Carlo Levi, Renato Guttuso e Giorgio De Chirico – che ha raccolto in una specie di festa che era il tramonto di una generazione.

Come Vespignani aveva utilizzato il linguaggio pittorico per trasformare alcuni personaggi nelle icone di una generazione in declinio, allo stesso modo Sam Peckinpah aveva utilizzato la figura di Dylan Dylan in *Pat Garrett & Billy the Kid* quale metafora, icona di tutto ciò che Dylan già rappresentava a livello generazionale: Dylan era ormai diventato tutto ed il contrario di tutto, il bastardo che aveva rinnegato la rivoluzione e il rivoluzionario, quello che è cattolico e poi diventa protestante, l'ebreo che però deride gli ebrei. Quindi Dylan, con la sua figura enigmatica e contraddittoria, ben rappresentava il mondo intellettuale americano che il regista voleva indagare attraverso il suo film. La lettura di questa recensione di *Mucchio selvaggio* mi apre un altro spiraglio, mi fa vedere le possibilità di infarcire queste mie composizioni di tanta roba che non sempre poi può essere decifrata. Tornando a Dylan e a Sam Peckinpah, mi piacerebbe sapere cosa hanno pensato tutti quelli che hanno visto il film nel '73 della scena in cui Pat Garrett chiede a Dylan: «Chi sei tu?» e Dylan risponde: «Che domanda! mi chiamo Alias». Come si potevano interpretare questi dialoghi? Allora era diverso, oggi abbiamo più mezzi per capire. Quella recensione per me è stata comunque un ulteriore passo

verso il cinema, che per me ormai è il pane quotidiano. All'epoca andavo al cinema almeno tre volte alla settimana e c'erano sempre buoni film da vedere. C'era una cattiva abitudine, che ho capito cattiva solo poco tempo fa. Appena usciti dal cinema, con gli amici, si iniziava subito a parlare parlare, discutere, dare giudizi immediati sui film. Poi qualche anno fa ho sentito un regista sostenere in intervista: ma come si fa ad esprimere un giudizio appena esci da una sala cinematografica? uno magari ci ha messo anni, ha lavorato anni, ha sintetizzato in due ore di riprese che hai visto tutto un mondo e tu non sei ancora uscito dal cinema che già vuoi dire tutto? E aveva ragione... però allora lo facevo anche io con i miei amici. Si andava al cinema alle dieci e mezzo, a mezzanotte e mezzo si usciva e arrivavamo a casa alle due e mezzo perché si stava due ore, mentre si passeggiava, da via Garibaldi a via Cocco Ortu, – vivevo già a Cagliari – a chiacchierare del film e di tutto quello che il film voleva dire, avrebbe dovuto dire... però erano tre film a settimana e avevi anche la possibilità di vederli in terza visione. C'era il 'cinemino' *Corallo* in Piazza Michelangelo, ad esempio, dove potevi vedere i film ad un prezzo davvero abbordabile. Quindi il cinema è stato qualcosa di inevitabile per me.

Subito dopo c'è stata la televisione, ma di nuovo mediata dai ricordi di quella mostra di cui ho già detto, *Contemporanea*, allestita nel parcheggio di Villa Borghese a Roma. È stata quella la mostra in cui cominciarono ad apparire i primi video dentro i televisori e che, sull'onda di Mario Schifano, che aveva ricreato nelle sue opere la forma del televisore, arrotondata, proprio perché il televisore era poi un oggetto quotidiano, i quadri di molti artisti iniziano ad essere di forma arrotondata come i televisori di allora. Queste tipo di opere, il modo di tagliare la tela, le impaginazioni, andavano lette anche alla luce dell'insegnamento e delle riflessioni dei primi indagatori e dei primi semiologi che avevano ragionato sull'impatto che alcune inquadrature, alcuni piani cinematografici avevano sulle persone che andavano a vedere i film. Inizialmente infatti la gente non capiva alcuni piani cinematografici che tagliavano la figura, come il Piano americano ad esempio, non lo capivano, era inconcepibile che la figura umana venisse tagliata in questo modo. Col tempo poi le persone iniziarono a comprendere questo codice, a interpretare queste convenzioni, fino a riuscire a leggere anche le immagini in funzione della

parte per il tutto. Per quanto mi riguarda, la comprensione di questo genere di cose mi è stata mediata da uno splendido personaggio che è Paolo Merci che scrisse una delle cose più azzeccate sul mio lavoro – andando anche a pescare in lavori altrui – e quindi, grazie a questa presentazione che scrive per una mia mostra, inizio un po' anche ad assaporare questa parte per il tutto, le metonimie ecc. È allora che inizio ad usarle in maniera appena più calcolata, ma mica tanto poi. Alla fine io credo che il mestiere salvi sempre, o almeno me lo auguro.

In *Paramnesie, 128 passaggi in un lavoro di Angelo Liberati* (2013), Gino Melchiorre ha filmato tutti i passaggi, tutti i momenti di realizzazione di una mia opera. La nostra idea – spero che si capisca, per me era chiaro – era quella di dimostrare, di fare vedere – anche se è molto difficile farlo credere alle persone – che io sapevo sin dall'inizio, avevo un'idea precisa del quadro, che sapevo che quel quadro sarebbe venuto così. Capisco la logica domanda delle persone che mi chiedono: allora se lo sapevi perché hai fatto tutto quel casino a metà strada? Perché ad un certo punto hai cancellato tutto, per poi ridipingerci sopra? Perché direttamente non l'hai fatto così? Io credo che avesse ragione Visconti, anche se credo che avesse esagerato un po', o forse hanno esagerato un po' i suoi biografi, però una parte di verità c'è e si percepisce: Visconti voleva, ad esempio, che i mobili fossero veri, e pieni di oggetti veri nei set dei suoi film. Aveva questa necessità, magari non tutto era vero, ma credo che servisse soprattutto a lui sapere che quei mobili fossero veri, che la pasta fosse cotta a puntino. Sul fatto che questa sua 'realtà' alla fine trapeli, si percepisca, poi è un altro discorso. Io credo che si percepisca alla fine questa veridicità, ma credo soprattutto che fosse una sua esigenza di partenza, un bisogno suo proprio, la ricerca di quel dettaglio a partire dal quale poi riusciva a raggiungere la verosimiglianza del tutto. Questa sua necessità mi ha fatto molto riflettere, mi ha influenzato e soprattutto mi ha aiutato a capire meglio le mie necessità: io ho proprio bisogno che sotto alcuni impasti di colore, che sotto alcune cancellature ci sia il mio segno. Molti mi chiedono perché allora poi lo cancelli questo segno, ma in realtà non lo cancello mai del tutto. Una parte rimane sempre. In *128 passaggi* andavo cercando, con la pittura, perché è realizzato principalmente con la pittura, ciò che faccio con l'altra tecnica che amo molto, collage e décollage. Queste sono, entrambe, delle

tecniche che mi permettono di lavorare ancora con il solvente non asciugato: posso muovere l'immagine che voglio décollare, far sparire, cancellare un particolare, farne emergere un altro. Stesso gioco posso fare con le veline, che preparo in modo tale che fino a quando non sono completamente asciutte – mettendo in conto che certe volte la velina ti si può appiccicare alle mani e quindi le pieghe non vengono proprio dove tu hai calcolato – posso lavorarci sopra.

La velina mi permette di ricreare alcuni effetti visivi che ho ripreso proprio dal cinema (Fig. 3), anche di quello di Visconti: penso a qualcosa di simile alle dissolvenze, al tulle di Visconti ad esempio. C'è tutto questo manovrare l'immagine che deriva tanto dal cinema. Anche la citazione, nei film di Visconti, degli artisti del passato, come Fattori ad esempio, è un omaggio ai pittori del passato simile all'omaggio che faccio io nei miei quadri. Io credo di avere visto quasi contemporaneamente prima *Il Gattopardo*, del '63, e poi ho visto *Deserto Rosso* nel '64. *Il Gattopardo* è stato sicuramente un film che mi ha affascinato, ma la cui fascinazione è stata subito annullata dal *Deserto Rosso* di Antonioni. E questo perché io ho bisogno della contemporaneità, non c'è niente da fare. Visconti è troppo distante da me.

La fascinazione per Visconti nelle mie opere è frequentemente mediata dalla figura e dalle opere di Renzo Vespignani. Io credo che Visconti rappresentò per Vespignani il maestro che Vespignani è stato per me. Per esempio, in *Senza titolo*, del 1976 (Fig. 2), io ci metto subito l'occhio di Vespignani del ciclo *Album di Famiglia* del '71, che si può mettere in relazione con *Gruppo di famiglia in un interno* di Visconti del 1974. Memore di Vespignani è anche il muro scrostato. È bene sottolineare i contatti, e i legami, i nessi che possono essere presenti nei miei quadri, però è bene anche 'centrarli'. Molti elementi, immagini, che inserisco nelle mie opere molto spesso esistono solo e per il semplice motivo che dal mio punto di vista ci stanno bene, mi piacciono, così, senza un motivo preciso. Poi certamente certe cose si raccordano tra loro. Non posso negare che poi le persone leggano altre cose nei miei quadri. Non si può impedire ad Alberto Burri di negare legami di contenuto ai suoi brandelli. Lui dice non c'entra niente il fatto che abbia passato un parte della sua vita in un campo di concentramento, non ha niente a che vedere. Però non si può impedire né

a lui di smentire questi legami, né a noi di vedere altre 'cose' dentro queste garze imbevute di sangue, dei riferimenti alla sua storia personale.

Mi fa piacere che gli storici dell'arte ritrovino nei miei lavori dei collegamenti, dei legami, delle motivazioni altre, però si deve anche mettere in conto che certi elementi, certe immagini spesso si inseriscono anche e solo e soprattutto perché ci piacciono, perché ci stanno bene, senza che ci sia nessuna altra motivazione aggiunta. Per quanto mi riguarda, talvolta mi capita di aggiungere un ulteriore elemento, un immagine, un disegno, ecc. ecc. perché mi sembra che un contenuto è diventato troppo evidente nel quadro. L'inserimento di un elemento di 'disturbo' è allora funzionale a dissimulare e a distogliere l'attenzione dell'osservatore. C'è una bella definizione che ha usato lo storico e critico di storia dell'arte Francesco Arcangeli sulla Pop art. Parlava di 'tramandi' invece che di derivazioni, di reminiscenze. È molto bella questa immagine del tramandare.





Fig. 1 – Angelo Liberati, *Piazza del popolo*, 2000/2005, colori acrilici, collage di veline colorate, matite colorate, grafite collage e pastelli su tela, cm 140x360 (da Cadeddu, Quartu, Serreli 2006: 45).

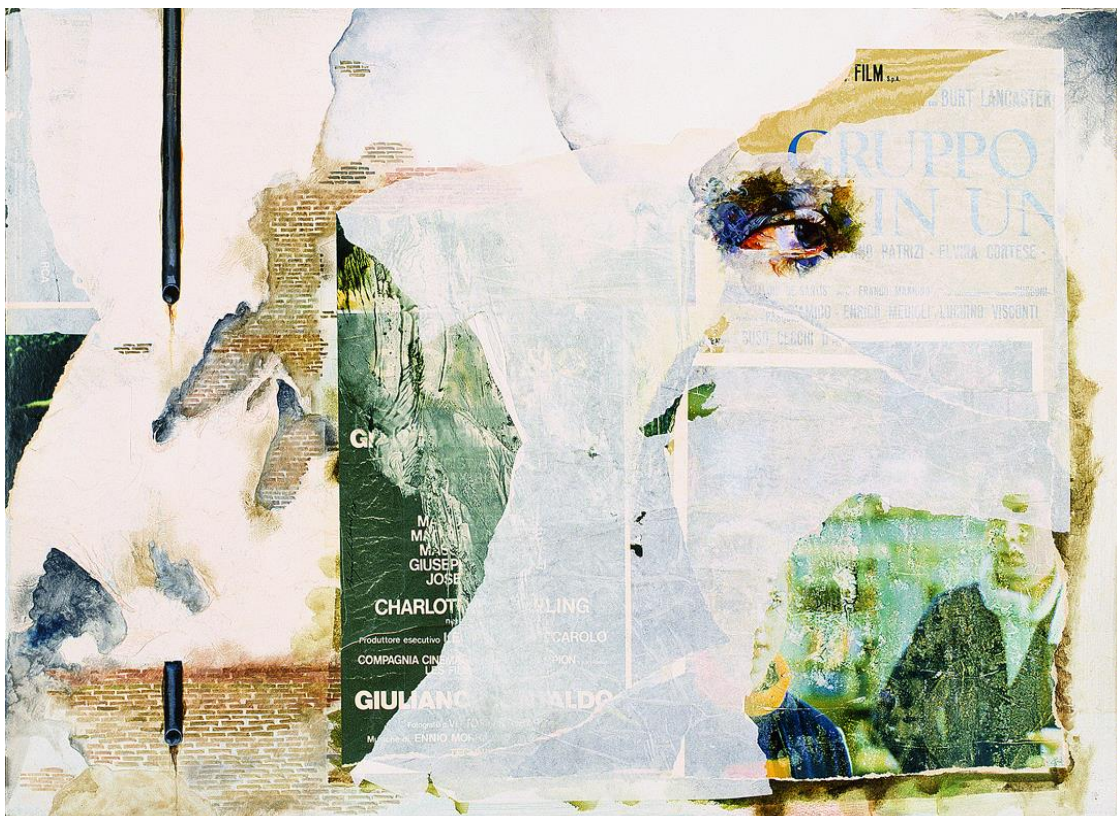


Fig. 2 – Angelo Liberati, *Senza titolo*, 1976, collage, collage di veline e colori ad olio su cartone Hammer, cm 51x73 (da Cadeddu, Quartu, Serreli 2006: 18).



Fig. 3 – Angelo Liberati, *Vizi privati e pubbliche virtù*, 1981, décollage, inchiostri, colori acrilici e collage di veline su cartoncino incollato su medium density, cm 50x70 (da Cadeddu, Quartu, Serreli 2006: 20).

## Bibliografia

Vespignani 1969 = R. Vespignani, *Angelo Liberati, Opere 1975 - 1993*  
Presentazione di Mario Ursino e una testimonianza di Renzo Vespignani, Edizioni F.P.A.C.C., Roma 1993.

Cadeddu, Quartu, Serreli, 2006 = B. Cadeddu, M. Quartu, M. Serreli, *Angelo Liberati – Luchino Visconti, percorsi di pittura, cinema, architettura*, Catalogo dell'omonima mostra tenutasi a Cagliari nello spazio san Pancrazio – Cittadella dei musei, 24 febbraio – 25 marzo 2006, in occasione del centenario della nascita di Luchino Visconti, Officine grafiche – Press Color, Quartu Sant'Elena, Cagliari 2006.

## L'autore

### Roberta Cocco

Laureata in Archeologia e Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Cagliari. Ha svolto attività di catalogazione dei beni culturali in collaborazione con enti pubblici e privati.

Campi di interesse: arte contemporanea, con particolare attenzione per la produzione e la sperimentazione in Sardegna; interesse per la ricerca sui rapporti intercorrenti tra arti visive e cinema.

Email: [robertakokko@yahoo.it](mailto:robertakokko@yahoo.it)

## L'articolo

Data invio: 12/03/2016

Data accettazione: 10/04/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

Roberta Cocco, *Confessioni di un eretico pop. Conversazione con Angelo Liberati*

## **Come citare questo articolo**

Cocco Roberta, *Confessioni di un eretico pop. Conversazione con Angelo Liberati*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2419>