

GIORGIO DI GENOVA

STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900 GENERAZIONE ANNI QUARANTA *

B O R A





333 - Sergio Borrini: Studio per un imballaggio n. 3, 1977
olio e balsa su tela, cm. 100,5x100,5.

marginati di un'immagine di anitra in volo.

Certo c'è una sottile obiezione al Concettualismo in tutto questo insistere nel discorso sull'anitra. Ma sempre, come spesso succede, a furia di scrutare e studiare l'aspetto ed i comportamenti dell'anitra, Borrini si innamora a tal punto della sua creatura artistica, da mettersi a farle il ritratto anche in tre pose diverse, a coglierne i disagi e le oppressioni, com'è nella serie del '78 con *Sentirsi un po' compressi*, dove è rappresentata un'anitra con un masso sul capo, con *Sentirsi a disagio*, dove l'anitra ha l'intero corpo denudato dalle penne, con *Sentirsi diverso*, dove la quarta di cinque anitre perfettamente allineate a differenza delle altre ha il becco aperto e giallo. Ecco, il gioco delle variazioni sul tema si fa scoperto, perché a parlare sempre dello stesso argomento si rischia di ripetersi e, ripetendosi, annoiare, per cui è indispensabile inventare in continuazione una nuova situazione, giungendo persino all'anatra pensante, com'è in *Tra sé e sé*, altro lavoro del '78 in cui il busto di un'anitra ha sopra la testa un fumetto in cui è contenuta l'esatta sua immagine più ridotta.

In questo caso più che la metafora della condizione umana è il problema del fare arte nell'epoca post-moderna, durante la quale per essere notati (o, se si preferisce, visibili) è necessario inventare e inventarsi, andando spesso al di là delle attese e della normalità, magari ritornando ad allusioni dell'evoluzione biologica, come il nostro pittore «ornitologo» ha fatto nel pesce con testa d'anitra che vola con le sue pinne (*Modello anfibio*, 1976), soluzione, questa, che assieme ad altre mi ha autorizzato appunto nel '76 a parlare di *non-sense* e di trattatistica parascientifica (70).

Con *Aquila - Bob Dylan* (1979) del frascatano Angelo Liberati siamo in tutt'altra dimensione espressiva e tecnica. Dotato di una mano disegnativa straordinaria, Angelo, dopo aver abbandonato Roma (71), dov'era stato vicino a Silvio Benedetto, altro straordinario disegnatore, di cui mi sono occupato nel volume precedente (72), ha cercato di aggiornare la sua ottica troppo aderente alla descrittività e di liberarsi dall'influenza del pittore argentino, ben evidente nei disegni degli anni Sessanta (*Lurlo sessuale*, 1968; *Disegno erotico*, 1969, nel quale addi-

(70) Così, dopo aver concluso il discorso su Mattia, scrivevo nella sottosezione *Il documento* sul catalogo della citata rassegna di Montauro: «Di tutt'altro segno l'ornitologia pittorica di Borrini, anche lui irriducibilmente abbarbicato a codici figurativi. La sua catalogazione parascientifica totalmente diversa da quella antropologica e quasi museografica (da Museo delle Scienze, per intenderci) di un Claudio Costa, rifa il verso alla trattatistica del settore con un quid di *non-sense* che viene spesso trasferito sui pennuti stessi, allorché il pittore giunge a manipolarli con interventi sapidamente motoristici. Procedendo tra catalogazione fittizia e progettazione fantasiosa, Borrini non perde mai di vista la pittura, giungendo a realizzare con estremo rigore pittorico i suoi uccelli, rigore attraverso cui viene meglio evidenziata l'improbabilità d'una analisi scientifica nei confronti dei volatili da parte dell'uomo d'oggi, il quale nella realtà esistenziale fa del tutto per minacciarne la sopravvivenza» (cfr. G. Di Genova, *Tipologia/topologia del figurativo degli anni '70 in Italia*, cat. cit.). Per il pesce che vola si possono citare i precedenti di Max Ernst e di Margonari.

(71) Dal 1970, infatti, si è trasferito a Cagliari.

(72) Cfr. *Generazione anni Trenta*, pp. 169-171.



334 - Angelo Liberati: Tortura in Brasile, 1972
olio su tela, cm. 50x60.



335 - Angelo Liberati: Aquila - Bob Dylan, 1979
acrilici, inchiostro e olio su tela, cm, 150x120.
Propr. dell'Artista, Cagliari

(73) Rubo l'espressione al testo di Placido Cerchi, pubblicato nel catalogo della citata mostra di Palermo. In esso, infatti, l'autore, per meglio chiarire «l'insorgenza dialettica della vita che si afferma in gesti sublimati e possessivi, sempre ritrovati nella misura creativa del «vissuto» corporeo, nella riappropriazione del Sé organico», scriveva: «Le immagini svarianti, il flusso scrosciante dei motivi sono frammenti di un progetto la cui sintesi si cela nell'incompletezza dell'immagine isolata o del motivo appena introdotto, rimandando ogni volta a relazioni polisense che non si erano colte prima. La sintesi inesistente, appunto, del discorso-processo, della tesi-processo, della tesi-antitesi: l'inafferrabilità, insomma, del movimento. Situazione che spiega, fra l'altro, la predilezione che Liberati mostra di avere verso il tipo di immagine-flash, quella della fissazione fulminea, della forma ancora avviluppata in lampeggiamenti abbaglianti e infra-ottici, anche quando mostra di se stessa particolari di verità sorprendente, ma proprio per questo precaria» (cfr. P. Cerchi, *Angelo Liberati*, Centro d'arte Condor, Palermo, 25 mag.-13 giu. 1974).

(74) Si tratta di un *collage*, *décollage* e olio su metallo di cm. 66x46, nel quale Liberati ha fissato con strisce di carta gommatata un autoritratto grafico di Vespignani, tuttavia strappato in due parti. Gesto escoristico, scaturito dal prevalere del momento negativo del suo odio/amore nei confronti dell'artista romano? In un coevo *Senza titolo*, olio, veline, *collage*, *décollage* e inchiostri su metallo di cm. 60x45 il volto di Vespignani ritorna integro, forse per superamento del precedente momento negativo.

rittura per riporto appare l'immagine di Benedetto), influenza che si riscontra anche nelle tematiche di adesione alle imprese spaziali dell'URSS (*Ommaggio a Gagarin*, 1968), di impegno civile e di denuncia della situazione internazionale (*Infanzia nel Vietnam*, 1967), che si estese fino ai primi anni della sua produzione cagliaritano (*Tortura in Brasile*, 1972), collateralmente alla sua vena erotica che costituì il *leit-motiv* della sua seconda personale palermitana, in cui erano esposti nudi femminili in diverse posizioni sia supini nell'atto di masturbarsi sia piegati nell'atto di fare una *fellatio*, nudi tuttavia inseriti in ambientazioni che, elaborate sulla scorta di soluzioni pittoriche non veristiche, sovrastavano o mettevano tra parentesi il dato naturalistico delle «immagini-flash» (73).

Era chiaro che lo stesso Liberati avvertiva i pericoli insiti nella sua abilità esecutiva. Così anziché assecondare la fluidità corsiva del suo fare disegnativo e pittorico in direzione di restituzione di ciò che vedeva, si allontanava dalla riproduzione del «vero» per sfuggire dalla trappola dell'illustrazione, introducendo soluzioni altre rispetto a quelle a lui più congeniali. Ed era né più né meno il rovello che ha tormentato Vespignani, al quale, non a caso, Angelo ha finito con l'accostarsi ed apprezzare, fino a introdurre un'immagine, come aveva fatto con Benedetto, in un *Senza titolo* del 1977 (74). Ormai Angelo non riesce più a concepire un'opera come scena unica. Nella serie dei *Senza titolo* (1975-77) spesso c'è un ribollire di impasti cromatici all'interno dei quali s'indovinano immagini e forme, ma si tratta sempre di un aspetto di un insieme più complesso costituito, in una continua oscillazione tra elementi ben definiti ed altri sbiaditi, come fossero ottenuti con la tecnica del monotipo, dall'accostamento di lettere, dettagli di immagini di dipinti del Seicento olandese, autoritratti, per lo più di Rembrandt, disegni, interventi a pastello, alle macchie di colore o di inchiostro, copertine di rotocalchi, strappi, veline che coprono immagini, lasciandole intravedere come per una velatura praticata a *collage*, sulla cui tessitura a bande talvolta, ed è il caso del citato *Aquila - Bob Dylan*, interviene. Se questa convivenza di elementi ben definiti e altri sfocati si ritrova nel ciclo *Quartetto* (1978) e in *Fragole e sangue* (1978-79), con slittamenti nel gioco delle carte strappate (*Fiori di carne*, 1978), altrove è l'impianto disegnativo, per ovvia consonanza con Vespignani, a prevalere negli accostamenti di diverse immagini (*Da Vespignani «Identificazione»*, 1978), con qualche rovescio della medaglia più pittorico, come nel *Senza titolo* del '79, in cui s'intravede



336 - Angelo Liberati: *Fragole e sangue*, 1978-79
décollage, veline, inchiostri, matite colorate acrilici e pastelli su cartoncino,
cm. 100x70.

tra le strisce delle veline il volto della Monroe.

È una soluzione che Liberati fa sua, la quale poggia su «un sottile gioco metalinguistico», sorretto da «una capacit  notevole di trasformare tutti i "media" in sicuri dati pittorici», come giustamente ha scritto il critico sardo Salvatore Naitza (75), del quale tuttavia non condividerei, per quanto appena osservato, che la cifra connotativa di Liberati sia da ascrivere ad «una apertura sperimentale di tipo combinatorio». Infatti lo sperimentalismo nasce da altre motivazioni, che portano l'artista a cambiar rotta anche in maniera radicale, al contrario di quanto fa il nostro, il quale, nonostante tutto, non rinuncia alla sua visione congeniale, incentrata sul dato iconico, che persiste anche quando lo sbiadisce, lo copre, lo frammenta, lo applica a *collage*, o lo macchia. Pertanto per il discorso combinatorio di Liberati, pi  che di un'apertura sperimentale, si deve parlare da un lato di un'eredit  del sodalizio con Benedetto, artista tutt'altro che sperimentale e del quale ha condiviso, oltre l'urlo sessuale, anche la citazione del *Cristo morto* di Mantegna, e dall'altro di un imperativo categorico, o, se si preferisce, di un dettato volontario, per sfuggire i pericoli dell'innato virtuosismo esecutivo (76).

Liberati i suoi «padri» se li   scelti tra i pittori che meglio rispondevano alle sue inclinazioni, Luca Vernizzi il padre pittore l'aveva per nascita e per tradizione di famiglia (77). Cresciuto tra l'odore della trementina, i quadri del padre e gli incoraggiamenti dei nonni, come tanti altri figli d'arte si sent  chiamato alla pittura sin da ragazzo, tanto che le sue prime prove documentate risalgono al 1956, quand'era appena quindicenne (78). Gi  ventenne (*Uomo con sigaretta*, 1961) mostrava di essersi allineato sulla pittura di figura milanese, ma con un certo gusto per l'aneddotica esistenziale, che dall'interno di trattoria (*Il braccio di ferro*, 1961) si spostava all'interno domestico, con due giovani vestiti assorti che guardano assieme ad una donna nuda gli scacchi su una scacchiera sistemata sul tavolo per met  coperto da una tovaglia dove sono i resti di uno spuntino, mentre sul fondo un'altra donna nuda, seduta su una sedia, si sta infilando una calza (*Due coppie*, 1963), tornava all'interno di un locale, dove un suonatore di chitarra sta bevendo (*Il bicchiere della staffa*, 1963), e poi si spingeva all'aperto per immortalare sotto uno spicchio di luna donne e uomini giovani in maniche di camicia, cinque in tutto (*Solstizio d'estate*, 1963).

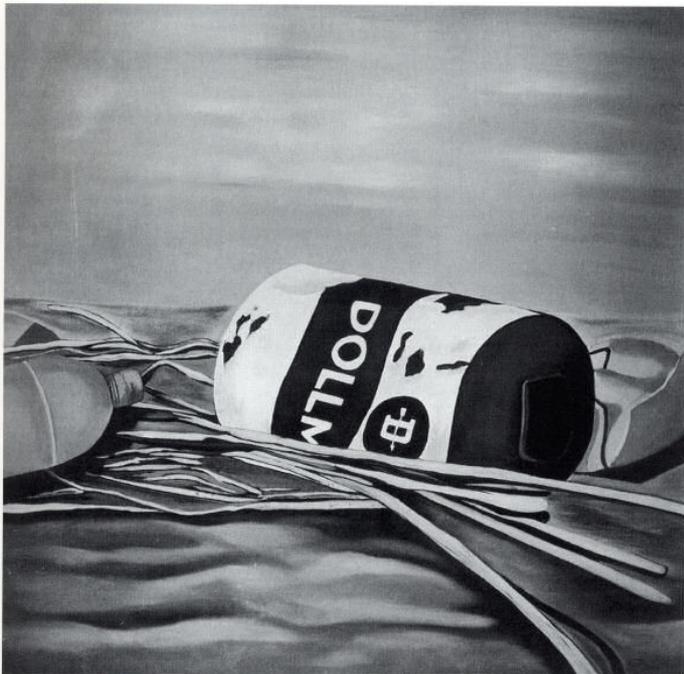
Luca alterna opere di maggior definizione d'immagine (*Il bichini nero*, 1964; *Arance, pere e limoni*, 1965) a opere impostate su effetti di luce ed ombra pi  sciolti (*Ragazza bionda*, 1964; *La testina di creta*, 1965), immagine che si fa pi  sintetica (*Piccolo autoritratto*, 1964; *Laura*, 1965) fino ad una sostanziosa plasticit  (*Il sombrero*, *La chitarra*, 1965), rivelatrice di un'esigenza subito trasferita in ritratti in

(75) Cfr. S. Naitza, *Liberati*, Studio Spazzapan Spazio Alternativo, Stresa, luglio 1981.

(76) E forse era proprio questo aspetto che, come scriveva in una lettera del 1989 ad Angelo, sfuggiva a Vespignani e gli faceva nascere la tentazione di una lettura in chiave psicanalitica: «Forse nient'altro ci si dovrebbe chiedere, di fronte ad una tecnica spontanea e a uno spartito di colori e materie dall'aria fin troppo "naturale", come un fiore espanso in una bolla screziata. Allora cos'  che sfugge e resiste ad una lettura pi  attenta? Un fantasma ubiquo, sfumato, una leggera ma impercettibile contrazione della scrittura: lo sguardo deviante di Rembrandt, il *mio sguardo*? Ti dispiacer , ma la tentazione di leggerli in chiave psicoanalitica   fortissima. E fortissimo   il sospetto che al centro dei tuoi interessi non siano tanto gli aspetti cangianti e le infinite combinazioni delle forme, quanto una "ferita" che ne sciupi le fattezze, e che ne trapassi la superficie. Sta di fatto che l'apparente cordialit  di questi fogli dissolve presto, come la nebbia sul campo di un duello; e subito t'accorgi che di un duello si tratta, appunto: un'accanitissima zuffa tra i lacerti di un museo personale, e la gran massa fluente e inorganica dei materiali plastici allo stato magmatico; tra il sistema di comunicazione certo e collaudato dei rotocalchi e del museo, e lo spazio che lo regge e ribolle come lava» (cfr. R. Vespignani, *Angelo Liberati*, Centro Culturale Mediterraneo Nouveau, Palermo, 1-14 aprile 1989).

(77) Infatti egli   il figlio del pittore diecrista Renato, di cui mi sono occupato in *Generazione primo decennio* (cfr. pp. 162 e 505-506). Lo stesso Renato era figlio di Ettore, noto pittore decoratore liberty a Parma, e di Maria Teresa Cavalli, ed a sua volta pittrice, nonch  cugina di Mirella Bentivoglio.

(78) Questo per quanto riguarda la pittura, che con *Paesaggio estivo*, dipinto su cartone telato durante le vacanze in Versilia, perch  per quanto riguarda il disegno ci sono pervenuti disegni precedenti (*Studi di mani*, 1954; *Studio di mano*, 1955).

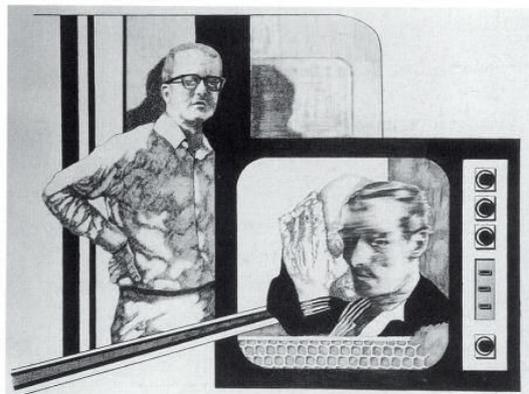


367 - Giorgio Rossi: Rifiuti sulla spiaggia, 1974
olio su tela, cm. 90x90.
Già Galleria La Firma, Riva del Garda

sostituiscono l'uomo. Ma qui l'ottica ancora risente molto dell'impianto disegnativo. È nei paesaggi, ovviamente desertici, come corollario dei temi precedenti, che Rossi raggiunge modi sganciati dall'ottica disegnativa per mezzo di una pittura più luminosa e d'impianto sintetico, che suggerisce i dettagli, ammorbidendone con stesure cromatiche le ombre. Le cose e le immagini più che descritte veristicamente, cosa che invece faceva il fiorentino Gianni Cacciarini (142), sono come viste da un pittore leggermente miope, che coglie più il loro insieme che i particolari, ottenendo così una certa fluidità pittorica, ma bloccata oggettivamente. Così sono dipinti gli oli relativi ai rifiuti (*Rifiuti e gasometri*, *Rifiuti sulla spiaggia*, 1974; *Rifiuti nel paesaggio*, *Stracci e tolla*, 1975), che sono accompagnati da altre scene di solitudine, come il giovane appoggiato alla ringhiera (*Uomo in attesa*, 1974), che ha lasciato a casa una camicia già indossata ed un letto sfatto (*Camicia e letto*, 1974), ambedue venati dalle tenui ombre formate dalle pieghe che preparano la strada a quelle di *Stracci e tolla* e addirittura della sabbia delle spiagge su cui persone prendono il sole (*Sulla spiaggia*, 1974).

Ma la propensione al disegno è così connaturata in Giorgio Rossi che, oltre a soddisfarla nell'ambito dell'incisione, si ripresenta dapprima in dipinti, com'è in *Bambola e telaio* del '76, opera esposta a Milano in una mostra ancora con Nitti (143), quindi - ed in maniera più grafica, seppur coniugata con il colore - nella serie di opere a pastello che, dopo *Donna e siringa* del '79, continueranno nel decennio successivo.

La pittura di denuncia, che negli anni Settanta prosegue quella d'impegno sociale e politico nel decennio precedente praticata dagli artisti nati negli anni Venti e Trenta, scaturisce dal disagio dei pittori considerati nelle ultime pagine. Un disagio espresso in modi diversi, come abbiamo visto in Bonelli, Bertuccioli, Bruzzesi, la Broggi, Liberati, Jurilli, Gerico, Fiolini, Nitti e Giorgio Rossi, e che il romagnolo Ezio Camorani a metà anni Settanta ha affidato, sulla scorta dei fatti di sangue degli anni cosiddetti di piombo, ad una pittura dai toni crepuscolari, com'è in *Lucciso* del '75 e soprattutto nel coevo *Morte*



368 - Giorgio Rossi: Immagini e televisore, 1972
grafite e matite su carta, cm. 82x62.
Propr. dell'Artista, Milano

Paolo Fossati e Carla Lonzi, ancora da quest'ultima nel '70 e da Argan nel '74, ebbe una segnalazione da Maurizio Fagiolo nel 1980, anno in cui replicarono anche Cassano (Flavio Caroli) e Gino Pellegrini (Marchiori), che era già stato segnalato da Solmi nel '74.

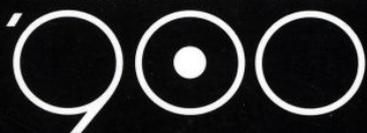
(140) Nitti aveva iniziato sin da bambino a dipingere sotto la guida del pittore istriano Nicolò Segota. Poi aveva frequentato la Scuola Superiore d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, dove aveva avuto come insegnante Alfredo Mantica, completando la sua formazione con il diploma al Liceo Artistico di Brera. I precedenti accennati sono stati esposti in collettive e rassegne, tra cui la XX Rassegna «G.B. Salvi» «Piccola Europa», tenutasi nel 1970 a Sassoferrato, dove egli esponeva la tempera *Al mare* e *Matassa X - Atomo*, nonché nella personale tenuta dal 28 aprile al 10 maggio 1973 a Brescia alla Galleria San Michele, all'epoca molto impegnata a proporre giovani artisti, personale che in effetti era la sua prima, avendo avuto come precedente solo la mostra a due alla Galleria Il Canale di Venezia, svoltasi nel periodo della XXXVI Biennale e presentata da Liberio Reggiani. Il suo compagno era un altro milanese, Giorgio Rossi, suo cogenazionale, di cui Reggiani scriveva: «Il Rossi affronta questo rapporto con una ricerca che non trascura l'analisi condotta della "Neue sachlichkeit"» (*sic*). L'ottica dell'artista capovolge l'ordine e la precisione visiva, care ai mass-media, in funzione illuminante della condizione alienata dell'uomo. Insiste pertanto con immagini di uomini volutamente anonimi alternati ai televisori, crude strutture di palazzi e qualche dolente figura di vecchio». Per Nitti, invece, parlava di «documento visivo come cartina di tornasole dei sentimenti umani», precisando: «Attento alle dolorose contraddizioni che lacerano il tessuto urbano, testimonianza con notevole efficacia sia le lotte di guerriglia in città che le soffocanti visioni di case travagliate da intelaiature del paesaggio cittadino» (cfr. L. Reggiani, *Gianluigi Nitti-Giorgio Rossi*, Galleria Il Canale, Venezia, 19-31 agosto 1972).

(141) Questo disegno è riprodotto nel catalogo della citata mostra con Nitti alla Galleria Il Canale, dov'era esposto.

(142) Anch'egli portato al disegno, Cacciarini è un pittore dallo sguardo puntigliosamente verista, che si rivela soprattutto nel ciclo delle nature morte di oggetti (tazza da tè, zuppiera, macchina da scrivere, cucitrice di scarpe, ventilatore, bottiglia di seltz, apparecchio telefonico, libri, ecc.), inquadrati come dettagli della realtà del quotidiano (e infatti intitola i suoi dipinti *Particolare*) immersi in spazi interni non molto illuminati, portando Raghianti a parlare di «ellissi caravaggesche», nonché, dopo un accenno alle «buone cose di pessimo gusto» di Gozzano, di «imbalsamazione»: «Le cose singole e associate non solo vengono presentate come essiccate collezioni, ma trasferite in una sorta di imbalsamazione che sconfinava in una favolosa archeologia remota, un presente o un prossimo passato già leggendari» (cfr. C.L. Raghianti, *Cacciarini*, L'Indiano, Firenze 1980, s.i.pp.).

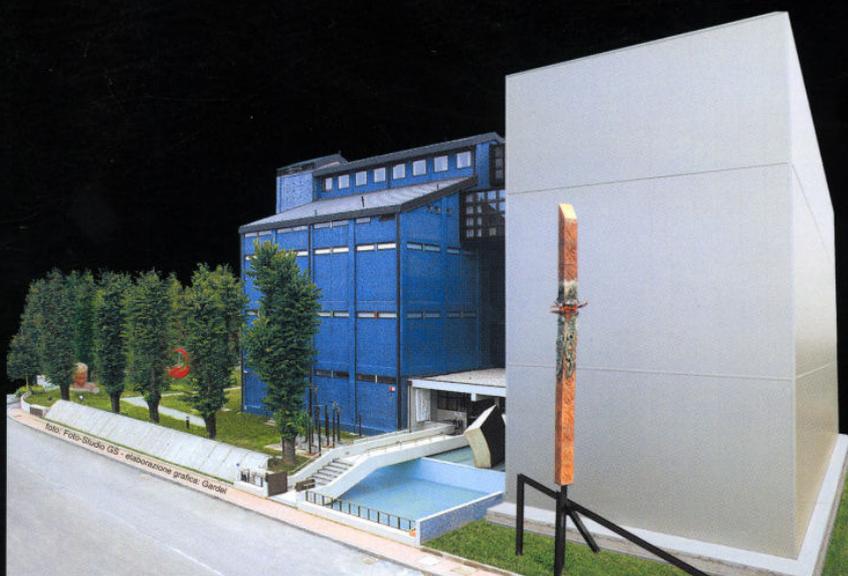
(143) Si tratta della mostra a tre (il terzo era il tunisino Abdel Ben Hassine) tenuta dal 18 al 29 aprile 1978 alla Galleria Valentini di Milano. Nel cataloghino, privo di testo critico, l'olio di Rossi è riprodotto assieme a *Ordine dorico* del '77 di Nitti, qui da me pubblicato.

MUSEO D'ARTE
DELLE
GENERAZIONI
ITALIANE DEL



"G. BARGELLINI"

P I E V E D I C E N T O



C A T A L O G O D E L L E
COLLEZIONI PERMANENTI

V O L U M E

7

GENERAZIONE ANNI QUARANTA

B O R A

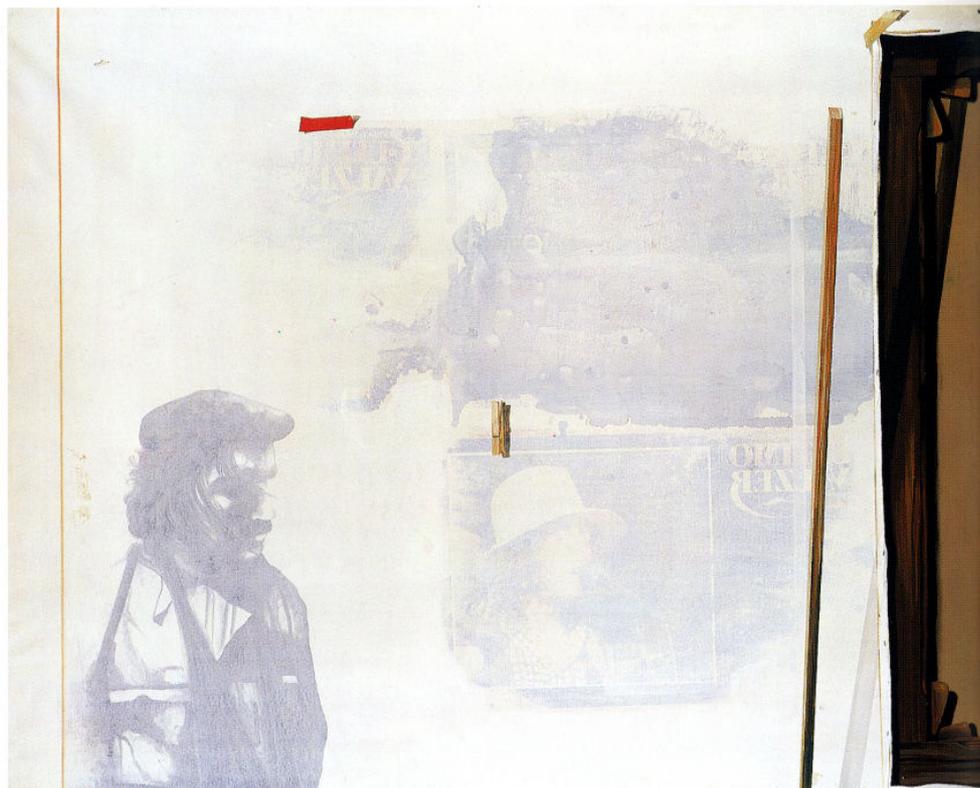
Angelo LIBERATI

Frascati (RM) 1946

Liberati racconta storie quotidiane e d'attualità con i suoi quadri. Fedele dagli esordi alla scuola di Guttuso e dell'amico e maestro Vespignani, alla fine degli anni 60 dopo una breve esperienza in Sud America scopre la Pop Art. Irompono così nelle composizioni le immagini pubblicitarie composte in collage, *décollage*, accanto a disegni di donne sensuali, superbi profili d'aquila, citazioni da Rembrandt, Caravaggio, Mantenga, de Chirico. Il tutto su uno sfondo di muri e finestre, con aggiunte di veline che raggrinziscono e sfumano, solventi, ombre rossastre e verdi ammuffiti. Politica, lotta studentesca, Vietnam, il volto di Bob Dylan, si riuniscono in un *grand guignol* figura della frammentarietà del mondo contemporaneo. Ne risulta tuttavia un insieme lirico, elegante, classico nell'equilibrio, evidente anche nella ricca produzione incisoria e grafica degli anni 70 (*Sette Modi di Vedere*, inchiostri *Senza titolo*), frutto di ponderati studi alla Scuola di Arti Ornamentali di Roma e col pittore Benedetto, Nel 1970 si trasferisce definitivamente a Cagliari, dove si lega alla Galleria Duchamp ed inizia una feconda attività. Deviano sottilmente negli anni dal forte idealismo verso un maggior naturalismo espone dal 1968; importanti l'antologica alla Galleria Comunale d'Arte (Cagliari 1989), le mostre a Spazio Arte della Società Poligrafica d'Arte Classica e Contemporanea (Roma 1993) e al Castello Aragonese di Ischia, 1994. (c.n.)

Indicazioni bibliografiche (dal 1990)

M. Ursino - R. Vespignani, *Angelo Liberati. Opere 1975-1993*, Istituto Poligrafico d'Arte Classica e Cont., Roma, 1993; M.A. Sanna, *Angelo Liberati*, Antico Convento degli Scolopi, Isili 1994; M.A. Sanna, *Angelo Liberati. L'armonia delle cose*, La Bachecca, Cagliari 1995; M.A. Sanna, *Angelo liberati*, Casa «Deriu», Bosa 1995; M.A. Sanna, *Angelo Liberati. Realismo Pop, opere dal 1980-1998*, Gall. Comunale, Nuoro 1998; G.P. Storati - E. Deplano, *Liberati. Segni*, Coop. Universitaria Ed. Cagliariitana, Cagliari 2001; *Angelo Liberati. Pop*, documentario, regia A. Frisan, Cagliari 2003; M. Quartu (a cura di), *Angelo Liberati. Opere*, Mus. d'Arte Moderna e Cont. A. Ortiz Echague, Atzara 2004-2005.



Ultimo valzer - CHE
1980
décollage, acrilici e olio su tela
cm. 150x120

Bibl.: G.P. Storati - E. Deplano,
Liberati. Segni, Cooperativa
Universitaria Editrice Cagliariitana,

Cagliari 2001, p. 5; *Angelo Liberati. Pop*, documentario in DVD e VHS,
regia Andrea Frisan, Cagliari 2003.