

Nuvolo, Liana Baracchi, Paolo Ascani,  
*Nuvolo. La pittura e l'atelier di grafica,*  
intervista di Aldo Iori, 1992

**Aldo Iori:** Volevo un attimo parlare un po' con te per cominciare a fare la storia di questo lavoro per conto terzi...e ho visto che le prime cose che fai, secondo il catalogo di Colla, sono – non mi ricordo le date – nei primi anni; corrispondenti ad “Arti Visive”

**Nuvolo:** Sì, sono del '53 -'54.

**AI:** Perché risultano un sacco di cose con Ettore Colla! Ci sono illustrazioni per “Arti Visive”... di queste mi risulta che hai fatto anche delle serie serigrafiche da 50 esemplari che poi sono stati non firmati e non numerati ...

**N:** Che sono dispersi.

**AI:** No sono entrati in archivio.

**N:** Ah! Io pensavo fossero dispersi...

**AI:** No, no... li ho trovati nell'archivio di Colla, alcune sono state firmate e date ad amici, ma pochissime copie...

**N:** Io non lo so; non ho più avuto notizie.

**AI:** Risulta appunto una serie serigrafica di un'illustrazione, un'altra serie serigrafica di un altro quadro... sul catalogo di Colla

**N:** Sì, sulle schede della Pinto...

**AI:** Quelle corrispondono?

**N:** Sì! Quelle possono essere fedelissime...

**AI:** Poi ci sono, una-due-tre copertine... quattro copertine – del 6-7, 10, 1 e 2 – più il *Carro Solare*.

**N:** Più il 70x100 della copertina per Piattelli

**AI:** E quella com'è considerata? Ha un titolo?

**N:** è una serigrafia, ce l'aveva un titolo ma non me lo ricordo...quella è postuma però...

**AI:** Vediamo su “Arti Visive”, ma come questa del *Carro Solare*, esemplare dedicato per conto di Roberto Gatto, Roma; c'è scritto. Anche questa è autenticata da chi? Sono state numerate e autenticate?

**N:** Sì, sì; sempre da Mariolina [Maria Colla, ndr] mi pare. Quella che ho io non è numerata ma me l'ha autenticata Mariolina anche quella. Una per me e per Piattelli un'altra.

**AI:** Anche quella *Carro Solare* è autenticata da Mariolina?

**N:** Sì, Sì. Questa è la prima fase, super artigiana; Via Margutta, diciamo, del lavoro per terzi. Che poi dico per terzi, ma era per Colla e per gli amici della rivista. Ma praticamente, siccome gli costava il giusto (a Colla) non è che me le pagava. Mi dava agio, per me era già una conquista dato che ero molto giovane; con la scusa di questa storia qui, passavo le settimane – perché per fare la rivista ci si metteva un mese – e all'ora un mese speso era parecchio, dopo potevi stare anche alcuni giorni senza mangiare. Questi sono i primi lavori fatti in serigrafia a Roma, dopo la vera attività – la costituzione – di un atelier vero e proprio per il lavoro per terzi fu fatto dopo, nel 1964, da vedere con i primi lavori per Cagli. Perché nacque per Cagli.

**AI:** I primi lavori sono del '67 – '68. *I fiori, Il Bacco a Giarre* ... hai incominciato nel '67?

**N:** Adesso la data precisa non me la ricordo, ma si può recepire da una cartella che stampò Rizzoli su carta papier velours; che Crispolti attribuisce a me nel discorso che fa in “Due asterischi per Cagli”; invece è sbagliato. Non l'ho stampati io; l'ha stampati Rizzoli. E la cosa nacque in questo senso, che con Corrado era un po' di tempo che non ci vedevamo per la questione che era sorta così, [...]. Va beh, una sera mi sento telefonare da Corrado, e con molto piacere ricevo la telefonata anche perché io a Corrado c'ero molto affezionato e 'sta storia del vederlo e non salutarlo mi dispiaceva; e allora m'ha telefonato: - “Allora Nuvolo sai, ti volevo vedere...vieni a studio?”. Andai a studio e mi fece vedere queste quattro serigrafie che gli aveva fatto Rizzoli e mi disse: - “Nuvolo tu di queste cose, lavori in questo campo, sei uno specialista! Dammi un'opinione su questo lavoro”; e io gli dissi - “Corrado, questi due sono due serigrafie e sono abbastanza semplici ed elementari; la resa è minima e si potrebbe fare molto meglio. E queste due non sono serigrafie, sono due rotocalco”. - “Ma come, Angelo mi ha detto che sono serigrafie... me l'ha assicurato”, gli ho detto: - “Corrado, lei mi ha chiamato per avere un giudizio” (lui pretendeva che gli dessi del tu, ma io non ci riuscivo gli ho sempre dato del lei) “io gliel'ho dato, lei dice che sono un esperto e le dico che le cose stanno così. Però se Angelo Rizzoli, che è una persona di grande stima e di grande qualità, le dice questo; si fidi di Angelo Rizzoli; ma con lui ci vorrei fare io un discorso in separata sede per vedere se anche a me dice che sono serigrafie”. E così passiamo insieme la serata, andiamo a cena a “La Villetta”, e ci salutiamo “e poi ti dirò qualcos'altro in merito, perché io andando a Milano voglio chiarirla sta cosa”. Dopo circa quindici giorni mi richiama e mi dice: - “Oh Nuvolo, guarda che sono a Roma e ti devo vedere; poi venire subito?”; - “certo che vengo subito!” vado su e mi dice -“Nuvolo sai che c'è?! avevi ragione tu! Quelle due tavole sono dei rotocalco veramente! Loro la facevano lunga, Angelo era convintissimo che erano serigrafie perché gli avevo detto di farle in serigrafia; poi dopo alla fine quando ho insistito dicendo che tu hai detto così e che il tuo giudizio era insindacabile, mi arrabbio e lui si è preoccupato. A un certo punto ha chiamato i tecnici: gli hanno detto che era vero, però avevano fatto dei rotocalco perché in serigrafia non si potevano fare, perché ci sono una serie di sfumature che la serigrafia non riesce a fare! La serigrafia ha una caratteristica particolare che non permette di fare le sfumature, e allora a quel punto con le spalle al muro gli ho detto fate pure, se non si possono fare non si possono fare.” Gli ho detto – “Allora caro Corrado, l'hanno presa in giro per la seconda volta! Perché prima le hanno detto che erano serigrafie e non lo erano; adesso le dicono che le sfumature non si possono fare e non è vero, per-

ché si possono fare benissimo.”; - “ecco la fregatura! Tu te la sentiresti di farle?”; e a sto punto ero io con le spalle al muro e gli ho detto - “certo che me la sentirei di farle, però un momento Corrado, io non sono Rizzoli! Io le posso fare, cioè io so come si fa a farle, ma da questo a farle c’è una differenza: che è l’attrezzatura, che è i costi di alcuni materiali e tutta la preparazione per poterle fare...” ; - “allora senti Nuvolo, facciamo una cosa. Mi potresti preparare – perché saranno spese enormi?! – un preventivo di quello che serve per fare questo lavoro? perché io ho intenzione di farlo continuativo e quindi il nostro rapporto sarà eterno speriamo; quindi tu fammi un preventivo per l’attrezzatura che serve per fare il mio lavoro, ma non solo su questo, su tutto quanto”. Nel giro di qualche giorno gli feci questo preventivo, che era un preventivo – a mio parere – con una cifra enorme, 3-4 milioni, dico una cifra a vanvera che potrebbe essere anche 3 volte di più o di meno, ma non mi ricordo perché in quel periodo i soldi erano diversi da adesso; però era una cifra abbastanza pesante, per me impossibile. Andai da Corrado e gli dissi - “Guardi Corrado, per farla grossa sono fa conto 2milioni e 800mila lire tra la macchina da stampa, la riproduzione, l’arco, la lampada ad arco, più qualche fotografia e altro materiale che non si trovava. Poi c’è anche la macchina fotografica che costa 1 milione... fa conto sui 4 milioni in tutto” e lui mi disse - “ecco, questi sono i 4 milioni. Parti!”.

E da quel momento siamo partiti. Naturalmente la macchina fotografica è stata comprata dopo, perché prima abbiamo dovuto fare tutto a mano, ero ancora su a Via Magrini, lì si faceva già altre cose come cataloghi, libri e “Carte Segrete”. E allora cominciammo con questi soldi a comprare l’utile e il necessario: la macchina da stampa, due macchine da stampa una più grande la “Golia” e una più piccola, tutto manuale; e insomma tutta l’attrezzatura che serviva a fare questo lavoro.

Ma la macchina fotografica per esempio non la comprammo subito perché 21 milioni chi ce li aveva?! E tra l’altro non ci entrava. Poi dopo un po’, l’ho trovata usata da Carini e l’abbiamo pagata una sciocchezza 1 milione e 200mila lire - una sciocchezza dato che solo l’obbiettivo costa 6 milioni - è ancora lì, ha lavorato per tutti fino ad adesso, lavora ancora. Le prime pellicole le facevamo fare fuori, da un fotografo amico, che era Giorgio Fiordelli pieno di buona volontà e pieno anche di capacità, però abituato a fare le pellicole per la solita quadricromia serigrafica e non mi riusciva a fagli capire come doveva far funzionare questa macchina, che cosa a me serviva. C’avevo perso la pazienza a un certo punto gli ho detto “Senti Giorgio, smettiamo!”; lui poverino ci metteva tutto, però non c’era verso, dovevamo fare più della metà del lavoro a mano e veniva una cosa pesante. Allora a un certo punto abbiamo detto “facciamo tutto a mano così almeno sappiamo cosa vogliamo”. Come con *I fiori*, come con *Il Bacco a Giarre* come anche il *Lungo il lungo Bungo* che fotograficamente c’era la falsa riga, però i colori furono rifatti tutti a mano. Poi dopo è venuta la macchina fotografica e la facemmo funzionale per come ci serviva. Poi attraverso l’aiuto importante di Bondani, che venne a imparare da noi come eventualmente far funzionare questa cosa in questo modo (il divertente è che lui non c’ha capito niente però ci ha messo nelle condizioni di capire come fare, però – quello che è stato importante), lui ci suggerì alcuni strumenti come la pellicola – usiamo ancora quella, manco la fabbricano più, la troviamo solo da uno a Roma – la Poletti 2568 che è una pellicola rarissima che si trova solo a Caserta che era l’agenzia generale della Kodak. E Bondani fu utilissimo per questo, dopo anche lui si era stufato ed è andato via a metà dell’opera, perché non ci aveva capito niente, ma noi c’avevamo capito tutto! E tutto l’ultimo Cagli, e tutto anche Guttuso, è stato fatto tutto con quella macchina fotografica lì.

**AI:** Sia nel nuovo studio a Roma che qui [Città di Castello, ndr]?

**N:** Sì, Sì.

**Liana:** Però la macchina fotografica non ti dà la selezione, ma quattro negativi che sono il nero, il rosso, il giallo e il ciano. Dopo da quelli tiri fuori sessanta controtipi, si chiudono i colori che non servono e si lasciano i controtipi che servono. Il Burri per esempio molti sono stati fatti tutti a mano, perché fotograficamente...

**Paolo:** Per Burri è stata fatta anche la stampa a mano addirittura, quasi tutto a mano. Ti ricordi le formine che andavano vicino, ma non ci doveva essere il filino bianco o la sovrapposizione? E lo abbiamo fatto tutto sui telai a mano.

**N:** Tutto ritoccato a mano sui telai...

**P:** Sì, tutto ritoccato a mano; addirittura sulla stampa!

**N:** Sì. Su tutto il lavoro di Burri. In parte anche Guttuso era un lavoro molto difficile – rispetto a Cagli - per via che tu devi ottenere l'arancio che lui ha ottenuto mischiando i colori addirittura 'guasci' sopra la carta; allora quest'arancio è nato dalla fusione di un rosso, di un giallo, di un ... e alla fine è riuscito a ottenere un terreno sotto che alla fine diventa il cappello di un soldato. Allora tu devi rifare tutti questi passaggi che vanno dall'acqua appena sporca di giallo, a un giallo intenso, poi un giallo che sfuma di rosso, poi alla fine l'elmo che diventa arancione; tu devi fare tutti questi passaggi! Questo comporta una serie continua di sovrapposizioni, di queste immagini che si riducono man mano che lui appunto trovava il colore rosso. Alla fine è come se tu prendi un pennello bianco, con la vernice bianca, lo intingi sulla vernice nera e poi fai così: zac! Che succede?! Che prima stampi il nero, poi a mano a mano che vieni su, si mischia il bianco con il nero, poi alla fine il nero finisce per sparire e rimane solo il bianco. Allora tu per ottenere questo risultato devi stampare centimetro per centimetro, un colore – come sono i Modulari che vanno da zero a pieno e sono colori sempre più trasparenti fino che alla fine non si vede più niente – in questo caso prima stampi il nero, poi stampi il nero con una leggera quantità di bianco, poi sempre più bianco, stampi trenta volte e alla fine hai la sensazione di avere quest'effetto; che certamente non è quello del pennello però ci va vicino molto. Se tu invece di trenta volte, la stampi sessanta volte viene perfettamente uguale a quella del pennello.

**AI:** Quello che volevo specificare un attimo, è che tu la tecnica della serigrafia l'avevi iniziata parecchio prima.

**N:** Sì, già qui a Castello alla scuola di Baldelli [Angelo Baldelli, proprietario della Galleria dell'Angelo e direttore della Scuola di Arti Grafiche, ndr] erano stati i primi. Io sono stato il primo in Italia che ha fatto la serigrafia fotografica, perché prima la serigrafia c'era per la pubblicità, ma serviva per tutti grandi striscioni in faesite per i percorsi stradali ...

**AI:** Quindi nell'immediato dopoguerra?

**N:** Io nel '46-'47 facevo con Queti, che era professore di incisione prima di Mario [Mario Bruschì, ndr] all'IPSIA – all'Istituto per le Arti Grafiche – gli esperimenti con la carta da rotocalco, cioè facevo i procedimenti, quando ancora non c'erano le gelatine al bicromato – dopo vennero le gelatine dall'America e l'Argon è stata la prima; nel '53-'54 che l'ha portate in Italia per la pri-

ma volta. Facevo con la carta da rotocalco, perché avevo letto - non mi ricordo dove - la qualità di questa gelatina della carta da rotocalco, perché questa serve per incidere con il rotocalco e si trasporta dalla carta al rotolo di rame. Allora ho detto “quella è una gelatina fotosensibile, se io riesco a trovare un sistema di staccarla dalla carta, come la staccano il rotocalco, la porto in un supporto trasparente tipo il poliestere e poi la incido”. Questi esperimenti li facemmo lì da Angiolino Baldelli, a quest’IPSIA sono durati diversi mesi; tanto è vero che io quando sono andato a Roma per la prima volta, e questo è successo nel ’48, nel ’47 adesso non mi ricordo, che Alberto mi ha chiamato perché gli dessi una mano su un lavoro che stava facendo per due architetti, lì alle Fonti dei Fauni. Erano due architetti famosi subito dopo la guerra, Luccichenti e Monaco, li avrai sentiti nominare. Questa è la FAO e qui di fronte c’è Via della Fonte di Fauno che poi torna giù a dove abita Cagli, qui avevano costruito una casa tipo ‘Le Corbusier’ perché andavano di moda in quel momento, e il Presidente della Società Calcio del Palermo aveva comprato un appartamento – un piano – di questa casa e aveva previsto di fare un soffitto mosso diciamo, di scultura a basso rilievo e una parete dipinta. Il soffitto mosso lo doveva fare Carlo Canestrari e la parete doveva farla Burri, perché Luccichenti l’aveva invitato. Ora questo pannello, che tra l’altro non fu fatto direttamente sul muro, era enorme e si trattava di ingrandire e sistemare, e dovevo dargli una mano in questo senso.

In quell’occasione, Burri era amico di Miceli [...], che] aveva un’agenzia di pubblicità e aveva bisogno di uno che gli facesse la serigrafia fotografica, perché aveva un intagliatore bravissimo, pensa che riusciva a incidere le lettere corpo 12 sull’albero da mascheratore a mano, com’erano le stampe prima di Gutenberg; ma a lui serviva una cosa più pulita e tecnica, più accettabile. E io gli feci delle prove con questo mio sistema, che funzionava; infatti, con questo Miceli poi ci ho lavorato per un certo periodo di tempo; ho smesso perché aveva un brutto vizio: non pagava. [...] Qui saremo ancora prima di tutto, nel ’50-’51... ma perché ti stavo dicendo questo?

**AI:** Perché mi stavi dicendo di questa tecnica nuova che avevi appreso qui a Castello...

**N:** Poi io continuavo con piccoli telaietti qui a Castello.

**AI:** Quindi tu appresa la tecnica qui a Castello, all’IPSIA con Quietì e con Baldelli, che lavoravano all’IPSIA?

**N:** Angiolino Baldelli era il direttore dell’IPSIA, Quietì invece era l’insegnante di fotoincisione.

**AI:** Quindi tu hai fatto questa scuola o era extra scolastica?

**N:** No, erano amici!

**AI:** Tu hai appreso la tecnica lì e poi hai iniziato a sperimentarla per te?

**N:** No, io l’ho sperimentata lì. Sono andato lì, da Quietì - e Angiolino - gli dissi “Senti a me serve di fare queste cose qui” e lui mi disse “sì sì vieni, guardiamoci, che interessa anche a me” ma a lui interessava soltanto a lato, come divertimento.

**AI:** A te come mai è nato l’interesse per questo mezzo?

**N:** Ahhh! Non lo so, perché qualcosa bisognava fare. E poi perché ce l’ho sempre avuta questa

necessità di fare delle cose che gli altri non avevano fatto. Ho fatto delle cose, che i miei fratelli te le potrebbero raccontare, non me le ricordo neanche tutte... Il mio babbo, una volta, comprò una cassetta di sicurezza come quella delle banche del Monte dei Paschi per mettere là 20 centesimi per volta, perché prima ai salvadanai gli partiva la testa e sparivano, allora prese questa cassetta perché per aprirla, dovevi andare al Monte Paschi, sennò non l'aprivi... il mio babbo convinto che fosse sicura metteva i soldi lì, ma il giorno che andò ad aprirla non c'era niente dentro! Io avevo tirato fuori tutto, sempre, con una facilità estrema; perché era una cavolata. Non era tanto per rubare i soldi, quanto per fregare il babbo che era convinto di aver risolto la situazione, invece non aveva risolto niente!

**AI:** Però quando hai iniziato a fare le cose tue? A Roma o dopo ancora?

**N:** No; qui a Castello tra l'altro c'erano piccole cosine. Per esempio l'Eliana Pirazzoli ne ha una del '52, che è fatta qui a Castello.

**AI:** Sono comunque, diciamo, gli anni nei quali tu già lavori nel campo della pubblicità a Roma.

**N:** Sì. La roba per conto mio, erano bollini piccolissimi che venivano fuori quando avevo un pezzettino di carta, una *mulica* [un pezzettino, ndr] di cotone e allora mi ci divertivo a fare dei giochetti.

**AI:** Quindi contemporaneamente tu fai la produzione per te; tu elabori ....

**N:** No, prima io la faccio solo per me. Certo, prima di fare questo lavoro per Miceli per tre o quattro mesi. Poi dopo da Mannucci, dormivo nel suo studio, e avevo un piccolo spazietto, a Via Margutta; prima di prendere lo studio di Burri. Questo era, credo, dal '50 al '52, sì perché del '53 presi lo studio di Burri, e in quell'anno iniziai a organizzarmi con due soci, uno era un ragioniere - non mi ricordo come si chiamava - e uno iugoslavo che si chiamava Savic; questi due volevano fare della stampa su materiali trasparenti, e infatti, ci associammo e comprammo il materiale per farlo; la macchinetta non questa da aspirazione ma una a colla, un metodo primitivo, e già era arrivata a Roma l'Argon, o stava arrivando.

**AI:** Siamo nel '53, tu avevi già lo studio a Via Margutta, quello di Burri?

**N:** Sì, e questa associazione con questo Savic, mi fecero fare un sacco di prove, feci tutto. Feci addirittura dei manifestini per me, per i veglioni qui a Castello, ma anche quella tutta roba andata perduta. Comunque a un certo momento è successo che questi mi facevano lavorare, i soldi non si vedevano, ma la roba era dentro al mio studio per cui dico, va beh questi sono spariti... una mattina torno a casa, verso mezzogiorno o l'una torno a studio, e trovo che questi - che avevano la chiave - erano entrati e avevano portato via ogni cosa e io sono rimasto senza niente. E allora dopo mi sono rifatto un po' di cose per conto mio. È nata la cosa con Colla, poi la cosa con altri...

**AI:** Quindi tu vivevi da Mannucci, ma in questo campo della serigrafia con lui non hai fatto niente?

**N:** No, con Mannucci niente. Lo aiutavo, lui faceva lo scultore e io gli servivo come aiuto per preparare le cose o quello che gli serviva. Al di là, che per esempio, sono bravissimo a fare il

gesso; cose che per esempio altri scultori, [...], che ho visto lavorare e non le sanno fare.

**AI:** La scuola di Rut e poi di Colla...

**N:** Sì appunto, di Tot anche; grande maestro. Io per sopravvivere lavoravo un po' con Colla, un po' con Tot, un po' con Burri stesso, poi un po' con Capogrossi, hai capito? Facevo un po' di tutto per tutti... quello che c'era da fare, mi chiamavano, ero capace di fare tutto quello che c'era da fare.

**AI:** Ok. E contemporaneamente a questo però, hai avuto quest'esperienza sulla tecnica serigrafica con Miceli e questo Pais? Ed erano foto commerciali?

**N:** Sì, erano foto commerciali. Poi dopo ho cominciato con Colla per "Arti Visive" nel '54, e il lavoro per me, che quando ho iniziato a lavorare per Colla mi ero già riattrezzato. Robbetta, però funzionante e per quello che mi riguardava, per tutti i francobolli e tutti i coriandoli funzionava benissimo, ecco perché lavoravo in piccoli formati. Era dell'Argon e si chiamava "Base da stampa Universal", ed era formata da un porta telaio e un vetro; le prime cose industriali che venivano fuori fabbricate in Italia dall'Argon, che poi ha fabbricato quella col piano aspirante e poi ha cominciato con le semiautomatiche.

**AI:** Che stava in Via San Giovanni, sull'Appia?

**N:** Sì, bravo. Via San Giovanni Laterano, dietro; vicino alle mura.

**AI:** Poi si è trasferita dietro a Piazza Ragusa.

**N:** Via della Mirandola. [...]

**AI:** E tu sei stato nello studio vero di Burri, fino a che anno? Burri ha preso un altro studio sempre in Via Margutta?

**N:** No no, dopo Burri è andato in Via Aurora.

**AI:** Dov'è andato anche Colla tra l'altro...

**N:** Sì, Colla stava già in via Aurora; glielo ha trovato lui. Liana? Ti ricordi quando siamo andati via da via Margutta che ci siamo sposati?

**L:** A maggio non c'eri più.

**N:** A maggio di che anno?

**L:** Del '56, ci siamo sposati nel giugno del '56. A maggio hai preso la casa...

**AI:** A Via Magrini?!

**L:** No, no. Al Gianicolo, a Clivio Rutario.

**AI:** E poi dopo a Via Magrini ci siete andati quando?

**L:** A Via Magrini, non lo so esattamente quando ci siamo andati. Da lì siamo andati sulla Portuense che io ero incinta di due mesi, di aprile del '57.

**N:** Vicino a Topazia Alliata che aveva una casa lì...

**L:** Sulla Portuense, dopo quando Giorgio [Piergiorgio, il primogenito ndr] era già nato e aveva undici mesi, siamo andati ad abitare a via Lungotevere Artigiani, era di novembre.

**AI:** Scusa ma allora Via Magrini com'è?

**L:** Non era l'abitazione; era lo studio.

**AI:** E avete preso la casa in Via Lungotevere, questo nel '58.

**L:** Dunque Giorgio...è nato nel '57, però quando aveva undici mesi era il novembre del '58, e siamo andati ad abitare in Lungotevere Artigiani e ancora cominciavamo a lavorare alla prime cose in casa. A Portuense avevamo lasciato del tutto. Stando lì, quando Riri cercò la casa a Via Magrini ci trovò, sotto al suo attico, lo studio al sesto piano. Immagina con le macchine ...

**AI:** E la carta... quindi in che anni siamo? Nel '59?

**L:** No no, più! Penso nel '65 circa. I bambini andavano a scuola e mi ricordo che li portavo su e giù. Nel '65, perché il primo lavoro di Cagli è datato '67.

**AI:** '68, qui è riportato così.

**L:** *Iacopone da Todi* che cos'è? Quello bianco e nero.

**AI:** Io mi baso su questo e sono '68.

**N:** *I fiori*?

**AI:** *I fiori*, '68. Tutti '68.

**L:** I primi erano *Baku* e *Iacopone*. Però prima del '68 noi eravamo già lì da qualche anno, perché "Carte Segrete" ne abbiamo stampate 12-13 numeri e ne usciva una ogni due-tre mesi. '66-'67 lo studio di via Magrini. Anche Fanfani [Amintore Fanfani, Presidente del Senato della Repubblica 1968-1973, ndr] c'abbiamo da mettere sulla grafica ma ce lo abbiamo?

**N:** Ce lo abbiamo, ma non ce lo mettiamo.

**L:** Perché lui venne su con l'ascensore rotto. Che gli avevamo detto al portiere "mi raccomando che funzioni l'ascensore che oggi viene Fanfani", manco a farlo apposta era rotto! Allora lui disse "proviamo con la caramella se non va con le 10 lire", che allora con 10 lire ti davano di



resto le caramelle.

**N:** Era spiritosissimo.

**AI:** Riri chi è?

**N:** Mio fratello. Era direttore di “Arti Visive”. Ascanio Ascani.

**AI:** Ah, sì è vero. Perché di Riri c'è un ritratto di Cagli, che gli ha dedicato.

**L:** Perché Riri una volta si è messo a contare tutti i pallini che componevano i *Buglioni*. Allora ha detto “Beh, co ‘sta pazienza uno glielo devo regalare assolutamente”; e quindi ce n'è una dedicata a Riri. E Riri è morto nel '68; sopra noi, aveva un piccolo attico, e anche lui saltuariamente ha collaborato. Quando i bambini erano piccoli ed ero da sola a lavorare mi dava una mano, mi toglieva i fogli da sotto alla macchina eccetera eccetera.

**AI:** Lui era a Roma dal?

**L:** Era già a Roma insieme a lui.

**N:** Era a Roma con me da Via Margutta. Lui lavorava al Presidente del Consiglio.

**L:** Poi alla SIPS

**AI:** E non c'è mai entrato con l'arte se non come interesse, come interesse intellettuale.

**N:** Sì era un interesse. Perché lui era giornalista, era iscritto all'albo come pubblicitista. È per questo che era direttore di “Arti Visive”. Ma di lui poi c'è un sacco di materiale che non ha mai voluto toccare, storie, lettere e scritti, ma va beh... Era amico di Dacia Maraini, hanno lavorato insieme.

**AI:** Per tornare alle tue esperienze diciamo serigrafiche, dopo quella con Miceli, poi quella con Savic eccetera eccetera, le prime sono con Colla. Per gli altri...

**N:** Sì.

**AI:** Tu continui, stavi già facendo le tue... i coriandoli...

**N:** Sì, quando mi capitava e ce l'avevo lavoravo per quando non avevo niente da fare.

**AI:** E tu lì, avevi già iniziato la tua attività come autonomo.

**N:** Sì, c'è la mostra del '55 a “Le Carrozze”; sempre nel '55 a Firenze, ci sono i documenti ... dopo nel '57 con Plinio De Martiis, nel '59...

**AI:** Sì, questo è il tuo percorso autonomo, però volevo dire dopo tra queste esperienze tue di serigrafo e quella con Cagli - ci sono in mezzo altre esperienze per cui hai continuato a lavorare per la pubblicità?

**N:** No. Quando ho iniziato a lavorare per Cagli, ho lavorato solo per lui. Ti ricordi il discorso che ti ho fatto?

**AI:** Sì, ma prima dal '54 che tu sei ancora a studio con Colla, tu continui a rimanere con Colla?

**N:** Sì, con Colla, con Burri, con Capogrossi, con Tot...

**L:** Con chi capitava. Con Tot per esempio mi ricordo io, quando una volta venni su avevate tutti i cartoni tagliati per la pensilina della stazione Termini.

**N:** Sì, anche le *Porte del Mistero*, con tutte le foreste; quelle fatte con i diaframmi di Tot, di bronzo. Quelli li ho fatti tutti io con lo Stanley a tagliare i cartoni per fare la forma.

**AI:** Perché tu dove avevi lo studio?

**N:** A via Margutta, io stavo al 17 e Tot stava al 7. E all'ora eravamo molto molto insieme, sono stato con lui a lavorare a Bari, alla Fiera del Levante, eravamo molto insieme; [...]

**AI:** La tua esigenza di un tuo studio nel '56...

**N:** Mia moglie ha cambiato tutta la situazione; perché si è costituita la casa, la famiglia...

**AI:** Ok. Quindi tu le cose tue hai continuato a farle a casa, le cose in serigrafia ancora non le facevi.

**N:** Quello che capitava sempre a casa.

**AI:** Hai continuato a fare cose per la pubblicità, "Carte Segrete" o le cose per le mostre...

**L:** Sì, dépliant, inviti, cataloghi per le mostre

**AI:** Per Piattelli...

**N:** Non sono più tardi?

**AI:** No, son del '66.

**L:** Sì, sono prima di Cagli! Perché dopo non abbiamo fatto più niente.

**N:** Allora appunto Gatto, Piattelli...

**L:** Sì perché i libri li hai fatti durante.

**N:** Poi ci sono le Esoeditorie, quelle sono state fatte tutte a bottega, a casa insomma...

**AI:** Quali Esoeditorie?

**N:** Quelle del '54 con Emilio Villa, quelle del '57 con Emilio Villa, quelle con Vinci Grossi e

quell'altra, l'ultima....

**L:** *Imprimatur ... Senza l'imprimatur?*

**N:** No. Quell'altra.

**AI:** Queste siamo nei primi anni '60 come date?

**L:** No, uno prima. Perché a me le ha fatte vedere che eravamo fidanzati.

**N:** Questa, per esempio, è recente perché ci sono gli *Oigroig* e non può essere tanto lontano. Ma comunque, qui ci sarà una data...

**AI:** Questi come sono stampati?

**L:** Tutto in serigrafia, testi eccetera.

**N:** Qui non si sa quando è fatto questo? Vedrai che ce l'ha scritto...

**AI:** Ecco. Questi qui, noi come li dobbiamo considerare? Sono lavori tuoi?!

**N:** Sì, Sì. Questa è chiamata da Bruno "Esoeditoria".

**AI:** Però sono cose in serigrafia?

**N:** Sì sì. Tutto.

**AI:** Quindi non è un lavoro per terzi. È un lavoro insieme.

**N:** No. Certo è un lavoro insieme.

**AI:** è un lavoro che per un decimo, perché è una collaborazione con un'altra persona – lo fate insieme -, sta anche a lui. È un po' come se gli *Unici* fatti per Cagli, li avevate fatti così; veniva una collaborazione.

**N:** Sì certo, è un lavoro per me è per Villa.

**AI:** Questa pagina qui è un lavoro che hai fatto per Villa... quest'altra l'hai fatta completamente per te. Il completo è insieme.

**N:** Quest'altro con Villa è del '54....

**AI:** E questo invece è tutto tuo?

**N:** No sono uguali! *Sì, ma lentamente.* È la più bella poesia di Emilio Villa.

**AI:** Quante copie ne avete fatte?

**L:** Quarantanove! Qui è sbagliato. Dovevano essere Cinquanta in tutto.

**AI:** Queste sono tutte originali?

**L:** Ognuno è diversa.

**N:** Sono numerati. Vedi? Questo è il numero 48.

**AI:** Però sono multipli?

**L:** No!

**N:** Sono multipli serigrafici. Gli originali questo è uno...

**L:** Quello è un originale. Su un altro libro ce n'è un altro. Non c'è uguale a questo. Ogni libro ha cinque originali.

**N:** C'è scritto molto chiaramente li. Leggi leggi, giù in fondo.

**AI:** Però quello che volevo sapere, su un altro c'è un'opera completamente diversa?

**L:** Sì, c'è un altro originale!!

**AI:** C'è un altro originale fatto sulla base di questo telaio.

**N:** No, no, no!! Su un telaio completamente diverso. La cosa più semplice è che te ne faccio vedere un altro.

**AI:** Hai capito cosa ti voglio dire? Che tu facevi la rielaborazione sullo stesso...

**L:** No, no. Cambia la copertina, cambia tutto!

**AI:** Sai cos'è? Pensavo che con lo stesso telaio rielaborando come hai fatto con gli *Unici* di Cagli. Invece no, sono altre cose.

**L:** Il telaio è sempre libero ogni volta.

**AI:** Questi lavori come venivano fatti, va beh, pulendo il telaio... questi saranno 6-7 passaggi?

**L:** No su queste il telaio è libero. Quello che viene bene lo tieni, quello che viene male lo butti.

**AI:** Le *Esoedizioni* diciamo quindi che sono dagli anni '54 in poi fino agli anni '60 inoltrato... Eravamo arrivati che quando tu sei a Via Magrini, nel '66 – '67, tu avevi già un'attività esterna oltre alla tua.

**N:** No, niente. A un certo punto è nata la collaborazione con Di Bitonto e la Luciana Finzi per

Esperienza Grafica. Questo dopo che era morto Corrado però! Dopo Cagli, che è morto nel '75 è nata Esperienza Grafica, sempre per il lavoro di... Per terzi.

**AI:** Ecco tu nel mentre che hai lavorato per questa esperienza con Cagli, che è durata sette anni ....

**N:** Ho lavorato solo con Cagli. C'era una ferrea autodifesa del sodalizio; non potevo fare cose per altri e lui non doveva dare lavori ad altri

**AI:** E tu non hai lavorato per altri nemmeno a livello commerciale? Non ti è mai capitato di dover fare...art direction?

**N:** Non mi pare; ma non credo.

**L:** Non ce n'era il tempo.

**N:** C'era la scuola. Io ho iniziato ad andare nel '69.

**AI:** Nel '69 cos'hai iniziato a fare? L'Istituto d'Arte?

**L:** Sì, a Vasto, Chieti.

**AI:** Quindi hai iniziato la scuola fino al?

**N:** Fino al '77-'78 dopo di che sono venuto all'Accademia di Perugia.

**AI:** Sei venuto nel '79.

**N:** No, subito. Non ho mica perso un anno.

**AI:** I libri di Mirko, Cagli... quando sono stati fatti?

**N:** I libri sono stati fatti con Esperienza Grafica, ma non c'entrano niente con l'attività di serigrafia.

**AI:** No, ma dentro ci sono delle grafiche tue.

**N:** Sì, va beh, può essere accennato ma non è una cosa importante. Con Esperienza Grafica partimmo con un vero e proprio impegno per le stampe d'arte in serigrafia. Con Bruno Corà che doveva curare la parte artistica e i contatti con gli autori, io che dovevo fare le serigrafie e Bruno Di Bitonto che doveva venderle. Ora è successo che l'unico che ha funzionato sono stato io, perché Bruno Corà – che come sempre – dice “sì, sì”, poi doveva andare a parlare con la gente ma ancora era timido...

**AI:** Ecco, con questo cosa avete fatto? Bruno [Corà ndr] lo avevi conosciuto prima? Quando avete collaborato insieme per Piattelli per gli inviti e il cataloghini? Poi tu hai fatto i cataloghini con Crispolti, poi hai fatto Conte, Salvatore Meo, Rotella, per Piattelli di cui curava Bruno il programma.

**N:** Ma a Piattelli, Bruno [Corà ndr] gliel'ho presentato io; perché Bruno [Piattelli ndr] si era stufato di Crispolti e voleva uno che potesse fare... e gli dissi che conoscevo una persona.

**AI:** Quindi tu già lo conoscevi?

**N:** Sì, già lo conoscevo. Lo avevo incontrato o da Cagli o dalla Luciana.

**AI:** Da Bruno Di Bitonto, perché tu conoscevi Bruno Di Bitonto indipendentemente da Bruno Corà.

**N:** Sì, io conoscevo Bruno Di Bitonto da Cagli; perché lui era molto amico di Luciana. E spesso questi ragazzi venivano a trovare Cagli.

**AI:** Perché magari Cagli faceva cose per il partito...

**N:** Sì, per i comunisti, per tutti gli ebrei... [...]. Ma il periodo chi se lo ricorda...

**AI:** Comunque con Esperienza Grafica, diciamo che tu eri amico di Di Bitonto e con Bruno avevi già fatto cose precedentemente con Piattelli. [interruzione, ndr]

Quindi, stavamo dicendo di Esperienza Grafica, prima c'è l'esperienza con Piattelli, prima con Crispolti, questi cataloghi sono le prime cose che fai nel campo dell'arte? Le prime art direction che fai. E poi dopo con Corà, e fate Conte, Rotella e queste mostre qui.

**N:** Sì.

**AI:** Dopo viene Esperienza Grafica e avete fatto: Mastroianni, ...?

**N:** Mastroianni, Turcato, Guttuso

**AI:** Guttuso, *Gli amanti*?

**N:** Sì, anche *La Vucciria* e *La Crocifissione*. Poi viene fuori *Il Got mit uns*, ma non è più di Esperienza Grafica, o sì?

**AI:** Penso di sì. Prima hai lavorato e avuto un grosso rapporto con Cagli, il tuo rapporto con gli altri con cui vai a lavorare, esempio Manucci lo conosci... sono tutte persone che tu conosci; però quando vai a fare le prime cose con Conte, Rotella, Meo...

**N:** Sono tutti amici da sempre. Con Rotella c'è un sodalizio addirittura, per cui i primi lavori di Rotella li abbiamo fatti insieme; anche se questo non si può dire. Erano tutti amici che frequentavano il mio studio. Io stavo a Via Margutta, capito?, di quel periodo lì quindi, anche Fazzini, Tot, erano tutti lì.

**AI:** Ecco, Fazzini di che anno è?

**N:** Fazzini viene dopo, c'è un'altra esperienza che si chiama Borsa Grafica.

**AI:** Anche con Guttuso vi conoscevate?!

**N:** Sì, con Guttuso era quello che tra l'altro mi assegnò il Premio Anagni; non so in che anno; ma una volta ci fu un premio importante che la cittadina di Anagni ha organizzato.

**AI:** Quindi il tuo rapporto era sempre stato 'alla mano'?

**N:** Sì sì, con Guttuso ci davamo del tu. Con tutti, Mastroianni...

**AI:** Erano tutti della tua generazione diciamo, dieci anni più, dieci anni meno... Tutti del dopo-guerra.

**N:** Sì, ma poi erano tutti colleghi e in questo senso è sempre stata la relazione. Tanto è vero che non ho mai fatto prove d'autore; ne prove di stampa... di nessuno. Non ho mai avuto i *bon à tirer*, chiamiamoli così, non li ho mai fatti; perché gli accordi con tutti i colleghi erano che io facevo il migliore risultato possibile, dopo di che era assolutamente impossibile. Certo, se volevano cambiare perché gli serviva, indipendentemente dalla tipologia dell'oggetto, allora dice "no questo sarebbe meglio farlo più rosso...", cioè cambiarlo da com'era in origine, allora questo lavoro si faceva; però per il lavoro di riproduzione se uno mi dava questo, e io gli rifacevo questo, non volevo assolutamente la questione "qui guarda che non è uguale... qui guarda che è leggermente più chiaro, qui leggermente più scuro". Nessuno si è mai permesso di fare questo tipo di osservazione perché gli accordi erano questi, "se te lo faccio ti devi fidare perché meglio di questo non viene".

**AI:** Questo è mediato anche dalla tua sensibilità...

**N:** E anche dalla stima dei colleghi, certo.

**AI:** Che avevano fiducia nella tua sensibilità; se c'era da cambiare in meglio, si cambiava.

**N:** Ecco, infatti qualche volta succedeva questo che loro si meravigliavano. Tanto è vero che i primi approcci per esempio con Guttuso, con il quale eravamo amici come rapporto tra pittore e pittore, ma la prima volta che facemmo *La Crocifissione*, lui ha voluto vedere le progressive e le fasi di stampa. Poi quando ha visto che non ce la faceva a seguirmi perché andavo più avanti di lui, allora a un certo punto ha lasciato perdere. Burri, è venuto qui la prima volta e ha portato un lavoro che secondo lui non era fattibile – lo aveva già dato da fare ad altri ma nessuno glielo aveva fatto – per metterci alla prova, perché lui voleva stampare tutto il *Sestante* ma nessuno glielo aveva stampato.

**L:** Con Burri ha fatto come ha fatto con Cagli, che gli hanno detto che non si potevano fare quelle cose. Allora è venuto qui e ha fatto provare una, perché non si fidava... Quando ha visto che si potevano fare, allora dice "Quelli mi hanno preso in giro".

**AI:** Ve ne ha data una difficile all'inizio?

**N:** Sì, quella col giornale. Non era la più difficile, a suo parere lo era perché l'aveva data ad altri e gli avevano detto che non si poteva fare. E allora l'ha portata qui e ha detto "dobbiamo iniziare

una collaborazione, intanto parti con questo”. Me ne ha date due: una che era difficile dal punto di vista tecnico perché era una cosa complicatissima, un’altra che era difficile dal punto di vista del colore, perché lui aveva usato dei colori particolari e allora dice “vediamo un po’ se ci riesce”. Insomma, mi ha portato due cose per mettermi alla prova; è venuto qui e la prima volta ha iniziato a dire “mah, questo un pochino più nero, questo un pochino...” e io l’ho accontentato perché quello che diceva non era sbagliato; perché lui aveva un occhio che altri non avevano, questo bisogna riconoscerlo.

**L:** Però Burri non si fidava.

**N:** Aspetta, aspetta, fammi parlare. È venuto con Sarteanesi Nemo, che è un tipografo, è stato direttore della Tipografia di Narni per tanti anni, poi ha insegnato all’IPSIA. E venivano qua a fare proprio le prove, quando si sono accorti che noi eravamo al “Ti saluto Giuseppe”, allora venivano a fare le piccole stupidaggini; e allora gli dicevo “sì sì, come no”, le prime quattro o cinque volte poi dopo è successo che un po’ gli dava fastidio ad Alberto (perché lui aveva un enfisema polmonare e all’ora stava meglio adesso sta molto peggio) e la puzza gli dava fastidio, allora ci veniva solo per far vedere che lui gli stava dietro a queste cose e voleva il meglio. La seconda volta che è venuto, e pensava di averci fregato perché quelle cose le aveva fatte lui vent’anni prima, appena è entrato l’ha visto dalla porta che lo avevamo quasi finito di stampare - “Bello così! Non lo toccate. M’avete fregato” ha detto, - “come?” - “sì perché io credevo che non si potesse fare!”. Da quella volta lui non è più entrato qua dentro, ha firmato come tutti gli altri. Con Guttuso per esempio mi dava questo, gli chiedevo quanto lo voleva grande, “70x100”, gli portavo tutte le 100/150 copie finite e numerate; le numerava lei.

**AI:** Quindi neanche guardava l’originale.

**N:** No, non guardava niente.

**L:** Però Burri ci veniva saltuariamente, era Sarteanesi che guardava il pelo. E allora Burri gli diceva che non importava che fosse uguale, l’importante è che funzionava nell’insieme. Per Sarteanesi la cosa bella era uguale, per Burri la cosa bella era che funzionasse. [...]

Non devi riprodurre un personaggio che gli cambi fisionomia, lo devi riprodurre che funziona, con un equilibrio, un peso, che non sia squilibrato; perché c’erano quadri con più arancio...

**N:** No no, per quello con Burri siamo andati d’accordo per questo, perché lui è un pittore e allora lo capisce se c’è una mancanza qui e tu la correggi con un contrappunto, lui dice “Sì sì va bene”. Le vede al volo, cose che magari Guttuso i primi tempi non vedeva.

**L:** Tanto è vero che lui lavorava molto volentieri con noi perché dice - “Quando vado dalle altre parti mi sembra Fracchia, perché mi tocca spiegare tutto” e quelli mi dicono - “ma quello non si può fare”.

**N:** No ma poi dice “mi sembra Fracchia [Giandomenico, personaggio immaginario cinematografico, ndr], questi mi mangiano perché sono un rompi palle...”, ma per fortuna qui tutto precisetto...

**L:** Sì, c’è stato da litigare solo per riprende i soldi. Che sti figli ce l’hanno mandato e allora dopo



ha richiamato e gli ha detto che la stecca viene dal legno.

**AI:** Che ti ha detto?

**N:** Sì, perché quando ci fu la questione economica c'ho mandato i figli, perché gli dissi "io di queste cose con te non ne voglio parlare perché non me ne occupo". Ci ho mandato Paolo e Giorgio, ma c'hanno litigato perché lui voleva darci tanto e allora gli hanno detto che non si faceva niente. Quando tornano mi dicono "Sai con Burri non si fa niente, perché..." e mi raccontano.

**AI:** Voi avevate già fatto tutte e due?

**N:** No no; non avevamo incominciato.

**AI:** Lui non aveva fatto nessuna prova con te.

**N:** No, stavamo partendo. Tanto è vero che è stata una questione complicata, perché dopo mi ha fatto fare i conti addirittura dal commercialista; [...]. Alla fine ha litigato con Giorgio e finisce lì, il giorno dopo suona il telefono - "Oh! So io come stai?", - "Bene Alberto, tu?", - "Eh, lo sai che ieri ho litigato coi tu fioli. Oh, stecca arvien dal legno!", - "E perché?", - "Perché non si può dire niente che ti saltano adosso!", - "ma che è successo?", - "non te l'hanno detto?", - "sì, m'hanno detto che non avete fatto l'accordo e fine", - "ma non è vero, ma chi l'ha detto! Ma è possibile che se prendono le cose per la cima. Ma se, ma no...ma qua, ma la. In qualche modo faremo, io i soldi adesso purtroppo non ce li ho perché ormai non posso spende tanto. Vien giù che ne riparlamo." [colloquio in dialetto tifernate, ndr; ...]

**AI:** Poi almeno quattro copie di archivio, una per uno almeno...

**N:** Ecco vedi, lui com'è fatto. Ecco perché dico che non è vero che Burri è un avaro, Burri è uno generoso; solo che non gli cavi i soldi di tasca. [...] Ma il lavoro è stato immenso, mi ha detto - "Quando tu mi hai detto che ci volevano due anni, non ci volevo credere, per me era una cosa assurda. Ma ora che vedo come funziona il lavoro; ora ci credo! Quindi facciamo una cosa, vi firmo quattro prove, una per uno"

**L:** No, magari. Ha detto - "Vi do una copia di archivio.", quando siamo stati a firmare il primo lavoro allora gli ho detto - "Qui come si fa, la prova d'archivio, noi siamo quattro!". Si vede che era un giorno fortunato, non lo so, il contratto era che lui dava tot a tiratura e una prova d'archivio; invece ce ne ha data una ciascuno, quindi 16x4 e non era meglio che ci dava i soldi??

**N:** No! No! Lui i soldi non ce li aveva, il suo lavoro e basta e i soldi che gli servivano per campare. Allora alla fine che è successo? Che lui ci ha dato per ogni soggetto quattro pezzi, e ci ha detto "però non li vendete", e certo sono tutti dedicati e non li vendiamo finché lui è vivo, però tu pensa quanto ci ha dato.

**AI:** Certo, se tu avevi bisogno di vendere un Burri per fare un'operazione, lo vendevi.

**N:** No, non lo vendo perché, non lo so, faremo in un altro modo. Lui comunque ci ha detto - "Se veramente vi servono, vendeteli pure... Cercate solo di non farlo prima di me e di non venderli a meno".

[...]

[..., interruzione, ndr]

**N:** Sono gli *Unici*...

**L:** No, gli *Unici* li facevamo dopo, di qua, dove stava Emilio.

**N:** Anche a Via Magrini. Belletti venne a Via Magrini.

**L:** Scusa ma, facevamo la prima tavola o *Belfagor*, no quella orizzontale con tutti quei puntini.. *Motivi cannibalici*, che c'era quel rosso...

**N:** La prima tavola è *Lungo il lungo Bungo*.

**L:** Quella è stata fatta di sopra! La prima tavola fatta di sotto con la "Golia", perché di sopra non c'è mai stata perché non ci entrava!

**N:** Comunque fu stampato con la "Golia", perché è 70x100. È più di 70x100

**L:** Sì, è vero. Allora la seconda è *Motivi cannibalici*. Era orizzontale, che venne Carlo Dolcini una volta mentre tu ritoccavi il telaio per fare quel rosso centrale. E da lì, di sotto, mi ricordo che io e la moglie di Carlini pulivamo questo locale per attrezzarlo. Però come faceva a stare la Golia di sopra, Nuvolo?

**N:** Ma non ci stava la "Golia" di sopra...

**L:** Allora la prima è *Il lungo Bungo* ma in quel periodo si facevano di sopra. La stampa di sotto.

**N:** Sì ma Gino [Carlini, ndr] è venuto dopo. Io, Liana le fiere le ho iniziate nel '64.

**L:** Tu le mostre le hai finite nel '69.

**N:** E le ho cominciate nel '64. Gino sarà venuto lì nel '65; perché io lo portavo alle fiere.

**L:** Sì ma non c'è venuto subito...

**N:** Apposta! Era nel '66 quando è venuto.

**AI:** Quindi hai iniziato a farle con Meo...

**L:** Quando si faceva *Il mago Baku*, *Il Bacco a Giarre*, *I fiori*... Gino non c'era; hai cominciato con le tavole di Corrado.

**N:** Sì. Ma dopo le tavole di Corrado. Dopo *Il Bacco a Giarre* quando è cominciato il lavoro con *La grande madre*, uno di quelli lì. Sarà del '70.

**L:** '68-'69.

**AI:** '68 sono *Il Bacco a Giarre, I fiori*. '69-'70?

**L:** Ah sì, è vero!

**AI:** Gli *Unici* saranno del '70.

**L:** Per la mostra di Palazzo Strozzi, Gino mi pare che stampava...

**N:** C'era Raffaele per la mostra di Palazzo Strozzi.

**L:** Raffaele è venuto subito? No...

**N:** Sì, insegnavo a Walter, ce lo mandò lui...

**L:** Che da solo si presentò come uno mandato da questo; però... non mi ricordo la data di Gino, ma a occhio e croce c'è stato parecchio. Ma comunque c'abbiamo fatto quelle tavole, *Il lungo Bungo* e *Motivi cannibalici* che è stato il secondo pezzo, e c'è stato fino a stampare tutte le *Stelle*, le chimiche...

**N:** Se muore Cagli nel '76, il conto l'hai bel che fatto.

**L:** Sì, una decina di anni. Manco...5-6 anni. Comunque è stato quello che c'è stato per il periodo più lungo consecutivo. Perché gli altri...

**N:** No, è stato Raffaele che c'è stato più di tutti.

**AI:** Raffaele che si chiama?

**L:** Berardini.

**AI:** Veniva a studio da voi?

**L:** Sì aveva fatto l'Istituto di Vasto.

**N:** Era un pittore.

**L:** [...]. Comunque erano quasi tutti manovali, nessuno ci metteva una virgola.

**N:** Gli unici che ci hanno messo qualcosa di loro, sono stati i figli.

[...]

**AI:** Comunque tornando a noi. Siamo arrivati a Piattelli, Di Bitonto, Esperienza Grafica...poi finisce anche Esperienza Grafica.

**N:** Sì. Esperienza Grafica finisce con *Il Got Mit Uns*. E poi incomincia il rapporto diretto. Non con Piattelli, non con Esperienza Grafica. E poi c'è Borsa, che dura pochissimo.

**AI:** Con Borsa fate solo Fazzini?

**N:** è solo una cartella di Fazzini, le *Silfidi nude*. Con Borsa Grafica; [...]. Però il rapporto con Fazzini continua...

**AI:** Direttamente con Fazzini...

**N:** E con lui facciamo le due cartelle: *La maternità* e *I danzatori*. Che poi vengono ceduti a Del-fino Grafica in un secondo tempo.

**AI:** Per l'edizione. Questo è sempre Roma.

**N:** Sì, è Roma. Continuo. Adesso c'è il problema del trasferimento.

**AI:** Comincia però prima il lavoro con Guttuso?

**N:** Sì, ma aspetta.

**AI:** Tu stavi già all'Accademia.

**N:** Sì, avevo già fatto delle fiere... a un certo momento c'è il problema che i figli vogliono venire a Castello a sposarsi e ad abitare; e Liana è d'accordo per il trasferimento, tanto noi avevamo già la casa. E allora, piano piano ci venimmo a vivere e poi decidemmo per il trasferimento del laboratorio a Città di Castello. Allora io avevo precedentemente comprato questo terreno, ma non lo so perché lo avevo comprato [da un amico, ...], a quel punto lì decidemmo di venire a Città di Castello e fare il laboratorio; ora per farlo prima dovevamo costruire il capannone; allora pianificai tutta la faccenda. Mi misi d'accordo con Emilio Villa – pensa un po' chi avevo trovato! – prima mi misi d'accordo con Guttuso, feci un'operazione che non avevo mai fatto in vita mia; quello di fare il press agent, comunque dissi “qui ci vogliono tanti soldi, il capannone costa tanti soldi, per fatturarli ci vogliono tanti anni... allora troviamo del lavoro che ci dia tanti soldi per tanto tempo, così possiamo costruire il capannone... programmai tutto!” andai da Guttuso e gli dissi “Senti Renato, io devo fare un certo tipo di cosa. Tu sei disponibile a farmi fare delle grafiche che io ti pago personalmente, ci mettiamo d'accordo sui costi, e poi ridò all'editore che se la rivende per i fatti suoi. L'accordo però è fra me e te; tu mi dai la roba, te la faccio, me la firmi e restituisci e ti do i soldi, stabiliamo prima quanto e come. Sei d'accordo per un'operazione del genere?”, mi disse “sì sì, Nuvolo, a me non costa niente”.

**AI:** Quindi sei stato promotore di questa cosa. Non è l'artista che è venuto da te, come Cagli, come gli altri; un gallerista o Esperienza Grafica...

**N:** No, sono stato io. Ho premeditato, organizzato e fatto quest'operazione. Ci eravamo messi d'accordo con Guttuso sulla quantità della roba e dei soldi. Avevo fatto tutti i conti; e doveva venire fuori una certa quantità di tavole, e infatti le dividemmo un po' per *Il Dante* e un po' per *Il Michelangelo* e insieme con Guttuso ci mettiamo d'accordo, ci incontriamo una sera e facciamo

tutto il piano insieme. A lui facevano comodo questi soldi e mi disse “non pensare che ti stia facendo un favore. A me va benissimo, perché so che 30 milioni al mese mi vengono da te”.

**AI:** E tu dopo hai cercato l'editore?

**N:** Sì, e dopo io ho trovato l'editore. Sia per *Il Dante* che per *Il Michelangelo*.

**AI:** Erano diversi? Chi erano?

**N:** Sì, uno è Studio Immagine per *Il Michelangelo* e l'altro è..., lo sa Paolo, adesso non me lo ricordo.

Allora ti dicevo, che ero rimasto d'accordo con Emilio Villa che doveva occuparsi dei testi, che poi non sono stati mai fatti; [...]. Quindi niente, d'accordo con Guttuso abbiamo fatto quest'operazione, che a noi ha fruttato i soldi per costruire il capannone. Naturalmente abbiamo preso un mutuo, ma non ce n'era bisogno, l'abbiamo dovuto prendere su consiglio del commercialista perché “se vi arriva una denuncia e vi chiedono come lo avete fatto almeno avete il mutuo”. E abbiamo finito il lavoro di Guttuso qua.

**AI:** L'altro, invece, progetto del *Dante* più piccolo è nato nel frattempo?

**N:** No, sempre insieme. Con Guttuso abbiamo fatto quello che avevamo stabilito; poi l'editore quando gli abbiamo proposto *Il Dante*, ha detto “lo prendo, le condizioni sono queste del contratto... però a noi servirebbe anche di fare un libro...”, Renato disse che andava bene.

**AI:** Poi quelle tavole non l'ha firmate nessuno?

**N:** No, perché il libro non è mai stato fatto, Guttuso nel frattempo è morto... non sono arrivato in tempo. Perché loro a un certo punto hanno detto “Non facciamo più il libro, firmiamo tutte le tavole”, allora a Renato gli dissi “Guarda Renato che questi del libro non gli interessa di farlo, dicono se te la senti di firmargli le tavole, gli dici il costo...” mi dice “Va bene, quante sono”, erano tante perché sono 10 soggetti da 300 copie, e lui aveva chiesto 150 milioni. E questi hanno traccheggiato, e Guttuso è morto; allora son rimasti con questa roba non firmata in mano, che poi l'hanno venduta a un terzo che aveva pensato di comprare chissà che cosa, invece si è trovato con della roba che non vale niente perché non è firmata. Allora è venuto da me dicendomi che lo avevano fregato, gli ho chiesto quanto l'aveva pagata e l'aveva comprata a meno di quanto era costata a loro e gli ho detto che aveva fatto un affare perché aveva del materiale non firmato ma di ottima qualità, e poi poteva sempre dichiarare che questo materiale è stato fatto per volere di Guttuso e seguito da lui, ma che manca la firma perché Guttuso è partito, nessuno lo vieta. E allora si calmò, poi non li ho più sentiti.

**AI:** E qui è finito a Castello.

**N:** è finito Castello e finito Guttuso. Dove è iniziato AEIUO, e poi abbiamo un rapporto adesso con questi che fanno adesso questi fumetti...

**AI:** Nel frattempo c'è Manara...

**N:** Sì, nel frattempo c'è Manara, ce ne sono diversi. Ma sono tutti dei fumetti, perché c'è un editore che si occupa di questi. Manara aveva una bella cosa. C'era un'altra bella cosa, di un altro ma era roba hard, pornografica, e allora non è roba da presentarsi.

**AI:** Manara con chi lo hai fatto? Sai dirmi l'editore?

**N:** Sì, si chiama Andcore.

**AI:** Andcore Editore, di Roma?

**N:** No, di Perugia.

**AI:** E tu Milo Manara lo hai conosciuto, è venuto qui...?

**N:** No, no. Non l'ho mai visto. Quando glielo hanno portato gli ha detto che era troppo bello, non glielo voleva neanche firmare.

**AI:** Quindi non hai avuto rapporti? Cioè, tu hai avuto rapporti con tutti meno Manara...

**N:** Sì, ho avuto rapporti con tutti, tranne che con questi dei fumetti. Solo una era venuta... Liana ti ricordi chi era?

**AI:** Liberatore?

**N:** No è venuto quello che ha fatto quel disegno che tu mi hai detto "Questo è in occasione della morte di.."

**AI:** Eh, Liberatore! Che lo ha fatto per Paziienza.

**N:** Ma allora è venuto qui Paziienza...

**AI:** No, Paziienza è morto.

**N:** Appunto, prima di morire...

**AI:** Ma lo ha fatto Liberatore il disegno...

**N:** Eh già. Liana ti ricordi quello che venne qui con ....

**L:** Con l'Andcore? Quello che era a Parigi, che faceva le donnine con i segnetti fini fini fini?

**N:** Eh quello chi era?

[si allontanano per cercare le copie d'archivio. ndr]