



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Laurea Honoris Causa

UGO NESPOLO

LECTIO MAGISTRALIS

“Et in Academia Ego”

Aula Magna Cavallerizza Reale
29 GENNAIO 2019

Et in Academia Ego

Sono certo sarebbe stato più prudente iniziare e concludere questa mia lectio prestando fede – e mettendo in pratica – quanto scrive Ludwig Wittgenstein nel 1932 in *Pensieri diversi* quando dice: “In arte è difficile dire qualcosa che sia altrettanto buono del non dire niente”.

Ma tant'è. Nelle cose del mondo dove non si può negare una certa vanità ci si inerpica spesso per sentieri difficili ed impervi.

M'incammino quindi con qualche titubanza nel tentativo di indicare il mio modo di essere e di agire nel più che variegato mondo delle Belle Arti, provare insomma a dire quale figura d'artista ho cercato di vivere.

Enigmatica sorpresa per mio padre che sognava un figlio alla ricerca di un mestiere concreto, magistrato era quello che lui forse sperava, nel vedermi invece diretto verso i vaghi, mai definiti e molto incerti (anche economicamente s'intende) territori del far arte, gli dava un senso d'ansia che spesso non nascondeva.

Poi forse ricordando di chiamarsi Libero pian piano se n'era fatta una ragione, trasformata un po' più avanti in una pallida forma di fiducia cresciuta come una sorta d'intesa non priva di qualche incoraggiamento.

Sto parlando di non poco tempo fa, indietro sino ai primi Anni Sessanta in una Torino che viveva allora di una grande tradizione artistico-intellettuale dove ancora si potevano scorgere non del tutto estinte vive memorie primonovecentesche, riverberi non così tanto inutili e lontani persino di Gozzano e degli adepti della *Scuola dell'ironia*, Gramsci, Gobetti ed i gobettiani erano materia ancora viva, Casorati ed il Gruppo dei Sei, Pavese, Einaudi, gli allievi di Augusto Monti per arrivare sino a Primo Levi e Italo Calvino che avevano non poco da fare con Gianni Vattimo,

Umberto Eco. Sono gli anni in cui nell'Ateneo torinese insegnano Bobbio, Mila, Pareyson, Venturi, quello stesso ateneo dal quale erano partiti Sapegno, Contini, Argan. Proprio intorno a quei gruppi prende il via - ad esempio - la ricerca sperimentale di Edoardo Sanguineti col quale avrò molto da fare negli anni a venire.

È il tempo in cui come ben racconta Giuseppe Zaccaria: "... la cultura italiana recepisce all'estero le nuove acquisizioni epistemologiche e metodologiche, in particolare quelle semiotico-strutturaliste, nascono le neoavanguardie che coniugano le discipline linguistiche col neomarxismo, l'antropologia, la scienza del mito, la psicoanalisi e tanto altro".

Quelli sono proprio gli anni della mia formazione, quelli in cui si è appena materializzata la totale capitolazione dell'École de Paris orfana di una estinta ed incomparabile stagione di fiammeggianti avanguardie a favore della repentina, travolgente ascesa della nuova cultura d'oltreoceano, quell'America che ai nostri occhi di giovanissimi appariva quasi una sorta di *promised land* in cui – eravamo certi – si stavano mettendo in atto con forza il nuovo fronte delle più spericolate ricerche artistico letterarie. Laggiù dove, dopo le tragedie belliche che avevano sconvolto il mondo, s'aprono profonde crepe nel corpo della modernità con il nascente elogio figurativo del contemporaneo e dei suoi simboli più evidenti e si dava il via a quella che i filosofi indicheranno poi come era postmoderna.

L'informale internazionale intanto era già avviato in quegli anni verso un inesorabile declino ucciso dal conformismo stilistico mentre proprio attraverso alcuni artisti americani definiti *germinali* come Robert Rauschenberg prende il via la grande stagione Pop che con prepotenza celebra e santifica l'oggetto-merce e le meraviglie del consumismo stigmatizzate in Europa da alcuni intellettuali radicali tra i quali non si può

non ricordare almeno Guy Debord e la sua l'Internationale Situationniste, movimento di matrice lettrista, tardo surrealista e marxista.

Per una sorta di silenziosa insofferenza ai dettami ed agli obblighi di appartenenza e con la convinzione che il percorso creativo di un artista non debba esser monodimensionale ho – sin dall'inizio – tentato di praticare la difficile idea di *eclettismo permanente* ripensando alcuni atteggiamenti patrimonio degli artisti delle storiche Avanguardie, Futurismo (sino ad allora tenuto molto sottotraccia) Surrealismo e Dada ed – insomma – di tutte le compagini creative che avevano fatto del loro operare un campo aperto, sino ai limiti dell'incoerenza.

Certo che accanto *all'homo-faber* potesse esistere con pari dignità *l'homo-ludens* come aveva insegnato Johan Huizinga dove il ritratto dell'artista può diventare il *Portrait de l'artiste en saltimbanque* per usare il titolo di un libro del 1983 di Jean Starobinski titolo che aveva preso a prestito dal joyciano *Portrait of the Artist as a Young Man*.

Forse quell'atteggiamento - anche pratico – mi è molto servito per trovarmi perfettamente a mio agio con gli ambienti internazionali fatti di cultura post-dadaista e new-dada come Fluxus o quelli del cinema sperimentale come il New American Cinema.

In quegli anni – ma ancora oggi – mi son fatto l'idea che la stessa figura dell'artista non possa e debba esser altro che l'insieme di un qualche talento legato ad un individuo che deve aver da fare con la cultura, forse qualcuno che lavora all'ombra di teorie e di teorici, di progetti e pensieri per rifuggire l'idea peregrina del *naïf di genio* e che l'opera possa essere soltanto il frutto casuale della sua mano.

Son quelli gli anni delle mie continue migrazioni milanesi fatte di incontri che per sempre han segnato la mia formazione ed il mio lavoro. L'amicizia

durata per sempre con Enrico Baj, uomo colto, artista spregiudicato e di enorme talento, colui che mi ha mostrato la strada verso una visione internazionale del pensare e fare arte. Viaggi parigini o americani, opere comuni, libri, conferenze e molta, molta ironia alla quale avevamo dato casa nel mai dimenticato Premiato Studio d'Arte Baj & Nespolo, provvisto su strada di targa al neon, proprio nel cuore di Milano.

Baj è stato l'anello che mi ricordava gli esiti del tardo Surrealismo, delle teorie bretoniane, del Movimento Nucleare e di quella Bauhaus Immaginatista che aveva tanto da fare con Jorn, Gallizio e l'Internazionale Situazionista.

Poi Milano per me era la galleria di Arturo Schwarz, in quegli anni certo un mercante ed intellettuale tra i più influenti ed illuminati non solo in Europa, che accolse il mio lavoro tra quelli di grandi artisti come Duchamp, Picabia, Schwitters, Arakawa, Klapheck e che ospitò nella storica galleria di Via del Gesù 17 la mia prima mostra milanese curata da *Pierre Restany dal titolo Macchine e oggetti condizionali*, mostra che Schwarz esportò poi in Belgio ed a New York.

È proprio in quel giro di anni che vengo colto d'amore profondo per quella *Scienza delle soluzioni immaginarie* che tanto aveva affascinato artisti, scrittori e poeti.

La Patafisica "Forse l'ultimo pensiero disponibile" o come dichiarava l'amico *Jean Baudrillard*: "... la più alta tentazione dello spirito. L'orrore del ridicolo"! Dice Baj: "Nel 1963 a Milano sotto la reggenza del poeta futurista Farfa e di Raymond Queneau fu fondato l'Istituto Patafisico Mediolanense mentre a Torino più tardi – Nespolo imperante – è stato fondato il Turin Institute of Pataphysic".

Bel gioco e atteggiamento irriverente che ha affascinato per anni personaggi come Boris Vian, Ionesco, Queneau, Miró, Dubuffet, Duchamp, Michel Leiris, già in quegli anni si sentiva il bisogno di un salvacondotto, un “Salvavita indispensabile alla sopravvivenza psicologica dell’immaginario”.

L’eredità di Alfred Jarry aveva ed ha tutta l’aria di un vaccino altamente immunizzante che contiene tra l’altro “la suprema indifferenza verso il potere” un distacco marcato, una spinta verso l’eudaimonía quella sorta di felicità descritta da Aristotele, riflessione, contemplazione, distacco dalle cose.

Allora Patafisica come Filosofia.

Prima della fine degli Anni Sessanta le frequentazioni continue di Ben Vautier a Nizza e la vicinanza alle teorie di George Maciunas mi avvicinano non poco a Fluxus, sorta di gesto artistico di sovversione individuale, un’arte dell’insignificanza, un atteggiamento fluido, liquido e sovente acido e penetrante tra le pieghe di una cultura da negare, da sovvertire, da risvoltare, da insultare ma soprattutto da banalizzare in uno sberleffo senza fine.

All’astrazione patafisica e al taglio colto Fluxus oppone una sorta di ironica estetica della marginalità, fatta per lo più di scarti, di frammenti della stupidità e della banalità. Vera opposizione alla *respectable culture* ed all’intrattenimento borghese per provare a dirigersi – come voleva Henry Flynt – verso una cultura davvero democratica. Cultura post-dadaista che molto deve alle intuizioni di John Cage, La Monte Young, George Brecht, Dick Higgins.

Nascono qua e là nel mondo attività eterogenee con artisti di prima grandezza pronti a mettere in dubbio se non in ridicolo l’arrogante

concretezza mercantile e le sue arbitrarie scelte, i falsi concettualismi e psicologismi.

Sono Yōko Ono, George Maciunas, Henry Flynt, Sylvano Bussotti, Ben Vautier ed una vasta schiera di personaggi a lavorare con paradossi estetici ad un Fluxus come luogo della mente in cui l'arte e la vita s'accoppiano per procreare ben oltre i limiti e l'ideologia mortale del valore-prezzo. Proprio a Torino nel 1967 Ben ed io realizzammo il primo Concerto Fluxus Italiano intitolandolo *Les mots et les choses* subito dopo l'uscita italiana del libro di Michel Foucault. Il concerto comprendeva azioni nella città tra le quali un vero assalto estetico-fisico alla GAM all'insegna di slogan quali *L'art est inutile rentrez chez vous*.

Molte peregrinazioni mentali e fisiche anche verso l'America, attrazione per il fascino della nascente arte pop, i suoi miti, le sue culture alternative, la Beat Generation, i magnetici luoghi espositivi del sud Manhattan calamitavano il mio interesse proprio come gli sghembi ambienti New Dada e Fluxus. Poi come ho scritto qualche volta: "Partii con la Bell & Howell 16 millimetri con lo zoom Angénieux alla scoperta del cinema e fui fortunato". L'incontro e la frequentazione dei leader del New American Cinema come Jonas Mekas, P. Adams Sitney, Taylor Mead, Andy Warhol, Regina Cornwell, mi aveva fornito un nuovo mezzo espressivo, strumento in quegli anni del tutto libero e radicale. Ricorda Marco Giusti: "Allora si poteva fare il cinema con tutto. Parte della fortuna era inquadrare gli amici, gli artisti, i poeti, i critici, le gallerie, le strade". Semplificava ancora Glauber Rocha: "Per fare del cinema è sufficiente una camera nella mano e un'idea nella testa".

Sono anni molto favorevoli alla riaffermazione dello spirito delle avanguardie ed anche al riconoscimento della rilevanza di un

neosperimentalismo che comprendeva oltre all'underground americano, le innovazioni letterarie della Beat Generation, il Gruppo 63 in Italia, il Nouveau Roman e Tel Quel in Francia che avevano generato uno sfrenato clima di ricerca e di scambi.

Fortunato, dicevo, a mettere senza troppe difficoltà all'opera i personaggi dei miei film. Parlo di Lucio Fontana, Enrico Baj, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Mario Merz, Allen Ginsberg, Edoardo Sanguineti e poi tutti gli altri che appartenevano al mio mondo espressivo, tutti quelli che dividevano con me quello che pareva l'unico gioco possibile al di fuori del mercato e dai vizi del vorace sistema dell'arte.

A Parigi Man Ray si mostrò non poco sorpreso del fatto che qualcuno procedesse sulla strada del cinema sperimentale da lui magistralmente indicata e percorsa (penso ai suoi *Emak Bakia* o *Les Mystères du Château de Dé* del 1929) tanto sorpreso da affidarmi un manoscritto per un film che io poi realizzai col titolo di *Revolving Doors*.

Quello che io allora consideravo una sorta di pallido anello di congiunzione con le stranianti espressioni del cinema surrealista e dada che tanto avevamo visto e studiato hanno poi miracolosamente viaggiato e continuano a farlo da qualche tempo in tutti i maggiori musei dal Pompidou al Guggenheim alla Tate Modern al Moma forse come riconoscimento almeno dell'energia che gli artisti avevano profuso in quegli anni alla ricerca di una zona espressiva franca, autonoma e di sapore internazionale.

È ancora il 1968 l'anno in cui prende vita quell'insieme di atteggiamenti artistici, in parte mutuati da esperienze d'oltreoceano, battezzati poi da Germano Celant con l'etichetta di Arte Povera.

Gruppo eterogeneo e di marcata disomogeneità costituito da artisti eminentemente torinesi il cui lavoro ha poi riscosso il meritato interesse internazionale. Ho partecipato a molte delle mostre germinali del gruppo ed in particolare a quella che si deve considerare la prima mostra-manifesto a Roma *Nove per un percorso* sentendomi sin d'allora più affine e legato d'amicizia intellettuale ad Alighiero Boetti e Giulio Paolini che ho sempre considerato artisti ricchi di eclettismo ed ironia e mai schiavi di formalismi e doveri di appartenenza, quello stesso atteggiamento libero di trasgredire che anch'io ho tentato di privilegiare.

Con parecchio desiderio di semplificazione e quasi per tentar meglio di capire e darmi una ragione di quanto è successo in quegli anni ed in quelli a venire mi sembra di poter considerare quegli esiti espressivi tra gli ultimi – ed ormai pallidi – fuochi che perpetuavano quell'idea di modernità tutta intrisa di fede nel contesto delle innovazioni, del superamento continuo dell'idea di un *nuovo perenne*. L'illusione della rottura come tradizione ed anche della tradizione della negazione. Come ricorda Antoine Compagnon si può forse dire che: "... la tradizione moderna ha praticato una sorta di superstizione del nuovo".

È stato Baudelaire a proclamare in chiusura del suo Salon del 1845 *l'avvento del nuovo* ed esprimere l'idea che Courbet e Monet sarebbero stati i primi *artisti moderni* in quanto fondatori di una tradizione che impone ad ogni generazione di contrapporsi a quelle precedenti esprimendo qualcosa di *nuovo*.

Son proprio quelli gli anni in cui si è cominciato a pronunciare il termine *Avanguardia* in toni via via più flebili, Avanguardia come idea per la quale il far arte ci avrebbe potuto fornire persino la magnifica illusione d'essere in grado di portare un attacco all'istituzione arte, a quella che aveva

collocato il fare artistico al di fuori della vita reale mediante l'ipostatizzazione della sua assenza. Peter Bürger ha ben spiegato come: “Il fallimento del progetto avanguardistico non abbia significato un ritorno alle condizioni di partenza, piuttosto ha avuto come conseguenza un cambiamento dell'istituzione arte che si può – quindi – formulare dicendo che l'istituzione arte ha continuato ad esistere ma minata dalle fondamenta!”

La crisi apertasi nella seconda metà dell'Ottocento ha trovato in campo artistico prima una sua multiforme espressione attraverso le esperienze delle Avanguardie Storiche, poi, dopo una fase di ricerca sperimentalistica a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, una nuova espressione nell'ulteriore passaggio critico degli ultimi decenni, in quella che è stata comunemente definita età postmoderna.

Ancora oggi sembra persistere quel carattere post-istorico che ha definito la civiltà di oggi. Un dopo la storia che va inteso nel senso di rinuncia al dogma storicistico di un progresso continuo e senza fine.

È stato Harold Rosenberg ad introdurre proprio a metà degli Anni Sessanta il concetto di *anxious object* per esprimere lo stato dell'arte in un contesto che non era ancora il postmoderno ma che cominciava ad emettere segnali che sarebbero diventati poi i caratteri precipui del postmodernismo. Il critico inglese segnalava così l'incertezza, di fronte alle manifestazioni dal Ready-Made di Duchamp al Neodada e alla Pop Art nel decidere se e perché ci si trovava di fronte ad oggetti artistici. Nel postmoderno, come ormai si sa da un pezzo, manca la carica di provocazione, quella appunto collegata all'impostazione storicista. Si afferma che *anything goes*, un tutto va bene. Né il furore distruttivo dell'iconoclastia, né l'entusiasmo per

le novità tecnologiche, né l'utopia, ma la semplice citazione, la sovrapposizione senza simbolismi e messaggi forti.

Per Lyotard, autore del volume *La Condition postmoderne* del 1979 che ha acceso il dibattito interdisciplinare in Europa il postmoderno è: "... il grado zero della cultura generale contemporanea".

Per Clement Greenberg il postmodernismo costituisce una sorta di abdicazione dell'arte alla sua purezza ed autenticità. Per Jean Baudrillard la citazione postmoderna è: "la forma patologica della fine dell'arte".

Per Vattimo ed il pensiero debole il postmoderno è come rimettersi da una malattia.

Compagnon scrive che: "... ci siamo rimessi dalla visione teleologica del modernismo, il che non vuol dire che tutto vada bene ma più modestamente che non si può più rifiutare un'opera con la scusa che sarebbe superata". La condizione postmoderna con la rinuncia allo storicismo ed alle pretese delle teorie razionalistiche non è parsa avere elementi sufficienti per la riapertura di prospettive che non siano risultate deludenti, che siano cioè in grado di offrire la possibilità di dare risposte all'esigenza umanistica di conferimento di senso alla progettualità dell'operare ed in ultima istanza alla vita stessa.

Agli artisti – e non solo ad essi – non era rimasta che la navigazione a vista mentre lentamente svaporavano i fumi di quell'enorme *grande bouffe*, l'era tragicamente favolosa dell'*everything goes*, le non poche stagioni immerse nel qualunquistico brado dell'andante postmoderno.

L'artista cosciente si è trovato a specchiarsi nudo ed orfano al freddo ed al gelo di uno scabro universo creativo per lo più svuotato di teorie per vivacchiare all'ombra di poeticucce stente ed ininfluenti. Spaesato, spesso alla ricerca di vecchie novità, si è ritrovato immerso nel regno del barocco

involontario, quello che in noi ravviva la memoria del Cavalier Marino paladino della caccia alla meraviglia e “Chi non sappia stupir vada alla striglia” precisando ancora “parlo dell’eccellente e non del goffo” goffaggini appunto spesso ammantate di spuntate provocazioni di concettualismi anemici.

Il mondo dell’arte svuotato di teorie e di poetiche, quelle fatte di operatività pratica e di convinzioni spesso utopiche sul modello di passate Avanguardie ha generato anche la scomparsa di movimenti, gruppi e persino affinità e tendenze per lasciare l’artista ad aggirarsi solo a caccia di indicazioni, di pensieri guida che non siano soltanto quelli del diabolico mercato.

Occultamento delle teorie e scomparsa dei teorici quando forse è proprio intorno alle teorie che si solidificano progetti e decisioni per poterci allontanare dalla grigia *waste land* in cui ci si muove ora.

Già nel 1980 Philippe Sollers scriveva: “La teoria ritornerà, come tutte le cose, se ne riscopriranno i problemi il giorno in cui l’ignoranza sarà giunta al punto che non nascerà altro che noia”. E Renato Poggioli nel suo fondamentale *Teoria dell’arte d’avanguardia* ricordava come e quanto: “... un tempo si teorizzasse in modo elevato per sapere se l’arte assolve la sua vera missione”.

Secondo il filosofo Mario Perniola si è assistito negli ultimissimi anni ad una vera e propria destabilizzazione del mondo dell’arte. Dopo la celebrazione delle Avanguardie Storiche la bolla speculativa che si era precipitosamente gonfiata a dismisura, dice Perniola: “è finalmente scoppiata. Il tentativo di rinnovarsi continuamente attraverso ... mode più o meno effimere ammantate di nomi provocatori, son servite soltanto a

tentare di mantenere il sistema dell'arte sotto lo stretto controllo di alcuni mercanti e collezionisti e la complicità di qualche Istituzione”.

Opere d'arte che ora son soltanto feticci, operazioni mediatiche per trasformare gli artisti in divi dello spettacolo, la notorietà basata sulla *marca*. Già la Pop aveva reso possibile l'idea che l'arte potesse esse fatta da tutti. “Questo fare implicava azioni minime come sottrarre un oggetto dal suo contesto per utilizzarlo introducendolo nel regime estetico, dissolvere l'aspetto fisico dell'opera in un mero flusso comunicativo, delegare agli artigiani l'esecuzione effettiva di un progetto o addirittura smaterializzare completamente l'opera dissolvendola in una frase, un'idea, un concetto”.

Un esempio chiaro di come e quanto si è destabilizzato l'*Artworld* è rappresentato dalla Biennale di Venezia del 2013 di Massimiliano Gioni quella in cui con l'esposizione del *Palazzo Enciclopedico* di Marino Auriti si racconta quanto sia mutato il paradigma di ciò che è sempre stato considerato arte. Non si parla più di artisti ma di una catalogazione più ampia possibile di manufatti, articoli, personaggi, che non hanno nulla in comune fra loro, un'idea di arte espansa che comprende potenzialmente tutto e tutti persino gli artisti involontari. Quella mostra dimostrava intanto che l'arte non era più sufficiente a sé stessa e certificava che le alte barriere che dividevano la cosiddetta *Insider Art* come luogo di una cultura alta, professionale, prestigiosa e quella di *Outsider Art* come luogo invece di una cultura grezza, incolta, irrazionale si siano talmente assottigliate da diventare permeabili sino a confondersi.

Non si tratta – per queste ragioni – di terminare la mia esposizione con i toni di una ballata triste, certo è che l'artista cosciente vive il tormento di trafficare all'ombra di un mestiere evaporato, soffocato da un senso di

velleitarismo e d'impotenza. Può sorgere una sorta di resa apatica proprio come quando per il malfunzionamento di una qualche ghiandola endocrina si registra un netto calo della libido. Si soffre un doloroso stato di inadeguatezza, la scomparsa dell'eroismo che vince la depressione e che cede il posto a quella demotivazione che abbatte l'eroico volontarismo creativo. Già s'era avuta più di una trepidazione nel sapere che l'arte s'era trasformata da ultimo quasi soltanto in un bene atto a produrre capital gain, considerata un bene rifugio, un asset class, un aggregato, una commodity proprio come soia, cacao, bulk chemicals, nichel, gas naturale, maiali e come scrive Jean Clair si sia davvero in un rigido inverno della cultura dove: "... l'artista non ha armi se tutto il sistema è in mano ad una strana oligarchia finanziaria, due o tre gallerie per lo più d'oltreoceano, un paio di Case d'Asta ed alcune Istituzioni pubbliche".

Nel recentissimo *Bolle, barabonde e avidità* l'economista Donald Thompson dell'Harvard Business School scrive causticamente che: "... la domanda e i prezzi delle opere son dettati dai super ricchi, dai fondi sovrani, dagli agenti e dalle transazioni esentasse".

Il prezzo fissa anche il valore artistico delle opere in omaggio al ben noto assioma del *ciò che più costa più vale*. Par di risentire la voce querula di Andy quando sentenziava: "The good business is the best art" o si può ancora fremere alle dichiarazioni di Thomas Hoving già direttore del Metropolitan Museum of Art di New York quando sentenziava: "L'Arte è sexy, l'arte è soldi sexy, arrampicata sociale fantastica". Prezzi miliardari e super guidati vivono senza rapporto o raffronto di valore, cifre accettate come valori estetici assoluti. Proprio Jean Clair ci ricorda come vendere opere d'arte contemporanea equivalga ai traffici immobiliari e finanziari dove si può vendere qualsiasi cosa persino il quasi niente.

Ed è proprio sul piano culturale che la violenta reificazione del far arte tende a relegare gli artisti a pallidi impotenti comprimari.

Forse è proprio sulla base di questa indispensabile consapevolezza che può valer la pena di accettare ancora l'impari sfida del pensare e fare arte, perseguire ancora – che so – la ricerca di una qualche bellezza, il valore della capacità esecutiva, o illudersi dell'utilità della propria solitaria irriverenza verso gli obblighi di un sistema che esibisce ormai con troppa evidenza le sue profonde lacerazioni.

Arte allora ma in malinconica luce di ragione e senza mai sperare né volere liberarci delle nostalgie e dei rimpianti.