



CENTO AMICI DEL LIBRO

UGO NESPOLO

ET IN  
ACCADEMIA  
EGO

APRILE 2022

## PRESENTAZIONE

Il libro d'artista di quest'anno dei Cento Amici del libro raccoglie tre testi di Ugo Nespolo pubblicati su "Il foglio" tra il 2017 e il 2018 e uno redatto in occasione del conferimento della Laurea "honoris causa" in Filosofia da parte dell'Università degli Studi di Torino nel 2019 e cinque opere dell'artista realizzate appositamente per questa edizione dei Cento Amici del Libro.

Ugo Nespolo nei suoi scritti fa una accurata analisi dell'arte contemporanea illustrandone il percorso e le finalità con grande senso critico offrendo al lettore numerosi spunti di riflessione e discussione.

Il libro d'artista non è in commercio ma è solo per i soci e i collaboratori. Per farne conoscere il contenuto ad un più vasto pubblico offriamo questa plaquette con i testi di Ugo Nespolo e un intervento dello studioso e xilografo Gianfranco Schialvino che ringrazio sentitamente per questo suo prezioso contributo.

Sono qui pubblicate anche brevi note biografiche dell'artista e dei giovani e appassionati stampatori dell'Archivio Tipografico di Torino che hanno composto e stampato i libri d'artista provvedendo anche alla loro legatura con la supervisione del legatore Diego Prot, che ha realizzato le custodie semirigide che contengono i libri.

Un ringraziamento speciale rivolgo ad Ugo Nespolo la cui opera, generosamente donata ai Cento Amici del Libro, ha reso pregevole questa nostra cinquantaseiesima edizione.

*Laura Tirelli*  
*Presidente Cento Amici del Libro*  
MILANO, APRILE 2022

I TESTI  
DI UGO NESPOLO

## ARTE SENZA AUTONOMIA

Tutti artisti, adesso

Ventun giugno 1990, data da tenere a mente. È il giorno in cui a New York al Moma apre i battenti una straordinaria mostra dal titolo illuminante: *High & Low, Modern Art & Popular Culture*. Sono i due critici Kirk Varnedoe ed Adam Gopnik ad aver messo in scena il non facile incontro che tenta di scardinare il radicato sentimento antagonista tra le due presunte sfere di cultura da sempre ritenute inconciliabili.

Non si trattava soltanto di ammettere come e quanto tutta la cultura delle Avanguardie Storiche si fosse nutrita di saccheggî del visivo prelevato dal mondo reale ad opera in particolare di Surrealismo e Dada, sino all'esplosione ed al trionfo totale dell'immagine della merce operato più tardi dal mondo Pop.

In maniera più o meno cosciente –si è trattato –credo –anche di mettere in evidenza come proprio le pratiche basse sapessero contenere un elogio del saper fare, persino artigianale, riaffermare la rinnovata valorizzazione della manualità, dell'umiltà e del mestiere in opposizione al fatale azzeramento del *tutto* è arte prodotto dal ready-made e dai suoi innumerevoli epigoni. Quello era stato il credo di chi considerava la maestria esecutiva come scomodo impedimento ai voli liberi della creatività totale. Dogmi messi in pratica da assunti teorici e da dittatoriali manifesti.

L'incontro tra cultura alta e cultura bassa, tra istituzioni d'élite e quotidianità è un aspetto delle avanguardie storiche la cui importanza fu messa in evidenza, con un'analisi particolarmente attenta, da Walter Benjamin. Il *modernismo* completava la sua parabola distruggendo l'idolo che aveva edificato.

Benjamin esitò di fronte a quella che definì la perdita dell'aura da parte dell'arte, cioè di una dimensione di tipo sacrale dell'opera d'arte nella sua unicità e lontananza, che la poneva al di sopra della vita reale. Negli scritti giovanili, come nei saggi su Baudelaire e Leskov, vedeva il fenomeno piuttosto come un estremo sviluppo dello stato di alienazione sociale. Nel saggio *Piccola storia della fotografia*, del '31, riconosceva ancora un aspetto negativo, dato dal permanere dell'elemento della commercializzazione.

Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, si soffermava invece sul carattere progressivo delle nuove modalità di fruizione di un'arte che non è più separata dall'esperienza delle masse, sia per la sua riproducibilità, sia perché le nuove espressioni artistiche facevano largamente uso dei vari aspetti dell'esperienza stessa.

«L'unicità dell'opera d'arte –afferma –si identifica con la sua

integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i Greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medioevali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole la sua aura». E poi precisava: «...La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin».

Ed è con il movimento Dada che l'arte della quotidianità acquistava una sua consapevolezza rivoluzionaria, liberandosi anche dal condizionamento del mercato. Osservava: «...Ogni formulazione nuova, rivoluzionaria, di determinare esigenze è destinata a colpire al di là del suo bersaglio. I dadaisti davano all'utilizzabilità mercantile un peso molto minore che non alla loro inutilizzabilità nel senso di oggetti di un rapimento contemplativo. Le loro poesie sono insalate di parole, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti».

Il progetto di un'arte diffusa, efficacemente sintetizzato da Benjamin con il concetto di perdita dell'aura è stato alla base della rivoluzione modernista, con motivazioni teoriche diverse a seconda delle ideologie che hanno caratterizzato i vari movimenti d'*avanguardia*. La carica ideologica ha però fortemente condizionato questo processo di riappropriazione dell'arte da parte delle masse, nel senso che la sua ragion d'essere è stata identificata all'interno delle categorie storicistiche di progresso e superamento.

In forma diversa l'arte diffusa aveva trovato espressione nella prospettiva postmoderna, che ha tradotto in libero gioco il compenetrarsi di arte e vita nelle esperienze più svariate, senza alcun limite. Il dogmatismo storicistico si è capovolto in un possibilismo senza regole che ha rotto ogni confine anche tra i generi, fondendo parola, immagine, suono.

L'estrema libertà si è poi avuta con il gioco della citazione. Come in un caleidoscopio trovavano posto frammenti di stili del passato, che si intersecavano, si sovrapponevano, si contaminavano.

L'esito della postmodernità era quello appunto di un relativismo senza punti di riferimento, di un orizzonte troppo espanso, là dove quello del modernismo appariva troppo ristretto. Il postmodernismo conteneva però una sua intrinseca contraddittorietà. A quale titolo si poneva dopo la storia? Come si può pensare che ci possa essere un futuro senza storicità,

senza un divenire che implichi continue trasformazioni, falsificazioni, nel senso popperiano, rotture di paradigmi ivi compresa l'assenza, più ostentata che reale, di un paradigma di riferimento, come del resto è lo stesso citazionismo?

Per non incorrere in una forma di millenarismo ingenuo, nel catastrofismo apocalittico, il postmoderno non poteva pretendere di rappresentare l'ultima parola, quella pronunciata al di fuori della catena storicistica. Doveva rassegnarsi a riconoscersi fase di un processo, il cui fine ultimo spettava alla filosofia e alla teologia indagare, non certo all'arte.

Arte diffusa, quindi, ma non dogmatica, né priva di progettualità, di formatività e specificità del gesto che la istituisce. Un'arte, inoltre, dove la compenetrazione con la vita rappresentava soltanto l'intenzione dell'artista, spesso non compresa dalle masse.

Come osservava John Walker, in molti casi è caduto quel muro di incomprendimento che tormentava Benjamin, circa il rapporto tra masse e avanguardie. «...Le interazioni tra i due campi sono oggi evidenti, confermando anche l'opinione di Benjamin secondo cui le masse rifiutano le sperimentazioni artistiche e le giudicano incomprensibili quando sono presentate come arte d'avanguardia, mentre le accettano e apprezzano quando sono inserite all'interno della cultura di massa.

L'incredibile inventiva tecnica e formale dei video-clip, che si riallacciano alle innovazioni del surrealismo, del cinema astratto e sperimentale della prima metà del secolo, è stata apprezzata da milioni di persone in tutto il mondo: il loro carattere non naturalistico in questo caso non si è rivelato un ostacolo».

Una logica che vorrebbe essersi lasciata alle spalle i problemi, per giocare in modo ironico con una creatività presunta onnipotente nelle invenzioni e nei rimandi al passato, e di fatto esposta all'angoscia del non esserci, a causa della perdita di identità dell'arte. Scrive infatti Antoine Compagnon: «Come non arrivare, avendo rinunciato allo storicismo genetico, all'appiattimento dei valori e a esclamare a nostra volta: Tutto va bene? Se il valore non è più identificato con il *nuovo*, si pone il problema della legittimità della mia propria ricostruzione che non è esente da scelte [...] Se l'opera vale in quanto tale e non per la sua collocazione nella storia, come valutare una serie di opere discontinue? Al di là dell'autoriferimento o dell'autosufficienza dell'arte, il criterio è l'ironia».

La categoria dell'ironia ha una forte valenza filosofica ed estetica in particolare. Risale a Socrate, nell'indicare una falsa umiltà per disorientare l'avversario. Il fine giustifica i mezzi, e per Socrate il fine è quello di aiutare con la maieutica l'interlocutore confuso a ritrovare la verità. L'ironia come categoria estetica è utilizzata dai romantici.

Così Vattimo applicava il concetto di ironia all'opera d'arte postmoderna: «...Non si attende più che l'arte venga resa inattuale e soppressa in una futura società rivoluzionaria; si tenta invece comunque, subito l'esperienza di un'arte come fatto estetico integrale. Di conseguenza, lo status dell'opera diventa costitutivamente ambiguo: l'opera non mira ad una riuscita che le dia il diritto di collocarsi entro un determinato ambito di valori (il museo immaginario degli oggetti forniti di qualità estetica); la sua riuscita consiste anzi, fondamentalmente, nel rendere problematico questo ambito, oltrepassandone, almeno momentaneamente i confini.

In questa prospettiva, uno dei criteri di valutazione dell'opera d'arte sembra essere, in primissimo luogo, la capacità dell'opera di mettere in discussione il proprio statuto: sia a livello diretto, e spesso, allora, alquanto rozzo; sia in modo indiretto, per esempio come ironizzazione dei generi letterari, come riscrittura, come poetica della citazione, come uso della fotografia intesa non in quanto mezzo per la realizzazione di effetti formali, ma nel suo puro e semplice significato di duplicazione. In tutti questi fenomeni presenti a diversi titoli nell'esperienza artistica contemporanea, non si tratta solo dell'autoriferimento che, in molte estetiche, sembra costitutivo dell'arte; bensì, a mio avviso, di fatti specificamente legati alla morte dell'arte nel senso di una esplosione dell'estetico che si attua anche in queste forme di autoironizzazione della stessa operazione artistica».

John Walker vedeva i tratti caratteristici della interconnessione tra arte e vita del postmoderno nel fenomeno del *cross over*, definito come «...contaminazione tra diverse arti, mezzi espressivi, generi, stili e sottoculture». In particolare, egli identificava nella musica pop l'ambito nel quale multimedialità e compenetrazione di generi raggiungono i livelli più elevati di integrazione. «La musica pop –osserva– non è soltanto musica, è anche uno spettacolo rappresentato su un palcoscenico, effetti luce, costumi, trucco, gestualità, grafica, fotografia, cinema, video».

*L'uso e l'abuso* di elementi artistici figurativi, ad esempio, al di fuori dell'ambito tradizionalmente proprio, crea non pochi problemi. Soprattutto poi se si considera l'appropriazione di essi effettuata da parte dell'industria sul piano commerciale e pubblicitario. Un oggetto artistico, secondo Walker, non perde la sua natura se viene utilizzato per scopi che non siano di pura fruizione estetica, in base a una curiosa riflessione di teoria economica. «È infatti proprio l'estetica di un prodotto –afferma– il suo valore d'uso, ciò che lo rende attraente per il consumatore, gli fornisce cioè il suo valore di scambio. La questione cruciale diventa quindi in che modo il valore artistico serva, coesista, venga corrotto, resista o si opponga alle richieste del mercato».

Commercializzazione e contaminazione di generi sono al centro del dibattito teorico. «È infatti uno svilimento dell'arte per alcuni, ma anche un risultato positivo in termini di accessibilità dell'oggetto artistico per altri.

Quali che siano le opinioni a proposito –osservava Walker –è essenziale considerare quali cambiamenti di finalità artistiche, di significato e di impatto sociale entrino in gioco quando un gruppo rock o un disegnatore di copertine si appropriano di un'immagine, uno stile o un concetto appartenente alle arti figurative».

Il problema critico è se l'arte in quanto arte possa essere sottoposta a un giudizio etico o di funzionalità utilitaristica. Un'opera può essere artistica e non essere né etica, né utile, così come può essere etica ed utile, ma non artistica? Se la risposta è sì, corre allora l'obbligo di definire la natura e le condizioni dello specifico dell'arte.

Dagli anni Ottanta parte tutto un fiorire di iniziative che promuovono le interazioni tra le diverse arti. Si assisteva anche alla nascita di numerose riviste specializzate in questo tipo di ricerca, da *The face*, a *Blitz*, ad *Art & Text*, a *Monitor*. La contaminazione è generalizzata. Persino l'arredamento delle discoteche viene curato da artisti di grido.

Al Palladium di New York, frequentato da Julian Schnabel e Andy Warhol, i graffiti dei murales sono opera di Keith Haring, Kenny Scharf e dell'italiano Francesco Clemente.

Il citazionismo postmoderno veniva considerato da Walker una vera forma di saccheggio del passato, più pirateria che eclettismo stilistico. Inoltre, la sapienza compositiva che riconosceva alla nuova versione della formatività appare ben lontana da un semplice gioco, questo, anche se non giungeva ad attribuire al postmodernismo un'intenzionalità forte, osservava, da un lato, *che il valore trasgressivo dell'arte moderna è ormai praticamente svanito, dall'altro, affermava che la cultura della riproduzione ha le motivazioni più diverse.*

Motivazioni di ordine pragmatico, ma anche di ricerca creativa, sempre per quella questione del valore d'uso, che è un fatto commerciale, ma che si iscrive nell'estetico.

I casi di copertine di dischi sono innumerevoli. Nell'81, Chris Sullivan rivisita *I tre musicanti* di Picasso per il disco dei Blue Rondo *Me and Mister Sanchez*. Nell'83 Rocking Russian utilizza il toro di *Guernica per Fierce Heart* di Jim Capaldi. In un collage per *Endlessly* di John Foxx, nell'83, viene utilizzato il particolare di una testa di angelo tratto dalla *Vergine delle rocce* di Leonardo.

Ad esempio, nel 1984 i Frankie Goes to Hollywood utilizzano *l'Assunzione* del Tiziano per il loro *The Power of Love*. Per Rum, *Sodomy and the Lash* dei Pogues, nell'85, Peter Mennin, sovrappone i volti dei componenti del gruppo alle vittime della *Zattera della Medusa*, dipinto del primo Ottocento di Théodore Géricault.



La pirateria era comunque consapevole, critica, scientifica, tutt'altro che casuale e superficiale, e stava a dimostrare come alla base ci sia non un progetto totalizzante, ma uno sperimentalismo che si muoveva secondo coordinate abbastanza chiaramente definite.

«Non ci si deve ovviamente immaginare le arti figurative –commenta Walker –come il regno della purezza e dell'innocenza, violentate dal perfido mondo degli affari. La storia del modernismo abbonda di esempi di artisti che hanno sviluppato nuovi stili assimilando il lavoro di scultori tribali, di bambini, di folli, di artigiani di paese e così via. Inoltre gli artisti sono sempre stati influenzati dai maestri del passato e dai loro contemporanei. [...] Ciò che va contestato non è quindi il fatto che si verifichino influenze o appropriazioni, ma le modalità con cui queste avvengono. Gli artisti innovatori sono coloro i quali rielaborano il materiale del passato trasformandolo in qualcosa di nuovo, o quelli che, come John Heartfield, impiegano immagini tratte dai mass media con un preciso intento critico e politico. Sulla pirateria di immagini il critico non può perciò limitarsi a formulare generiche condanne, ma deve esaminare ogni caso secondo i suoi meriti».

Un fenomeno caratteristico di integrazione dei generi era quello degli spettacoli, specialmente quelli *underground*, dove le scenografie facevano ampio riferimento al matrimonio delle arti figurative. Un artista particolarmente attento a cogliere le nuove opportunità creative come Andy Warhol iniziò ben presto l'esplorazione a tutto campo, cercando di espandere senza limiti precostituiti forme di arte e mezzi espressivi. Già nel '66 allestì lo spettacolo multimediale *Exploding Plastic Inevitable*, coinvolgendo il gruppo dei Velvet Underground, nel quale venivano proiettati film e contemporaneamente diapositive in un gioco di luci composito.

L'evento *Epi* era poi completato da danze sadomasochistiche. Si compiva così la saga di multimedialità e cross over che aveva avuto anticipazioni profetiche come gli happening di Klein che alla fine degli anni Cinquanta conduceva i suoi esperimenti con le *Pinceaux vivants*, le modelle cosparse di colore che si rotolavano sulle tele con tanto di accompagnamento musicale.

Negli anni successivi, arriva la consacrazione a livello mondiale con il movimento di Fluxus, sorto dai concerti sperimentali di George Maciunas nel '61 a New York e nel '62 a Wiesbaden.

Oggi ampiamente consumato lo sposalizio di High & Low, nodo che si è lentamente e con qualche fatica sciolto, si vola rapidi oltre le macerie del cross over, cancellate le barriere tra quelli che Mario Perniola aveva definito gli ambiti dell'*Outsider Art* e dell'*Insider Art*. Con la cosiddetta svolta *Fringe* ben rappresentata dall'idea enciclopedica della Biennale

del 2013 di Massimiliano Gioni che sempre secondo Perniola: «... destabilizza il mondo dell'arte contemporanea... perché il suo esito reale è il cambiamento del paradigma di ciò che è stato finora considerato arte».

Catalogazione di oggetti, opere, non necessariamente prodotte con i crismi del far arte. Artisti e critici non han più da fare solo col mondo dell'arte prevedendo la stessa scomparsa dei ruoli degli artisti e quindi dell'arte stessa.

La logica estensione dell'idea che tutto possa –anzi sia –seguendo Pernicola, arte «...non importa se naturale o artificiale, organica o inorganica, reale o virtuale, materiale o spirituale, astratta o concreta, trovata o costruita, fatta o anche soltanto pensata...», porta anche l'idea radicale che tutti allora possano essere e siano di fatto artisti.

Nel mondo contemporaneo tradizionalmente ricorda Perniola «...l'economia della rinomanza passa attraverso i critici, le riviste specializzate, i mercanti, le gallerie, gli editori, i collezionisti, le fiere, le aste, i musei, i professori...» Si crea così e si coltiva quella sfera di un'arte per specialisti che però ora non potrà più essere tenuta separata da un'arte dilettantesca ma di eguale valore culturale, arte improvvisata, non colta, un'arte però al riparo dal famigerato mercato e dall'assioma del *ciò che costa vale*, un'arte che non avrà da fare con le eccezioni critiche più o meno remunerate. Cultura che si era proposta come marginale, dai confini dilatati ben oltre quell'arte pensata e definita come *low-art*, quell'arte bassa parente povero della cultura d'élite.

Ecco allora che «...l'arte ha perduto la sua autonomia, si sgonfia la bolla speculativa su cui è costruita la storia dell'arte contemporanea insieme all'aura di solennità che l'ha circondata».

Laurent Danchin parla già di arte post-contemporanea. Se i confini allora si sono tanto dilatati ben oltre il dibattito scontato di High & Low Culture e la sfera dell'arte si è davvero tanto espansa da comprendere tutto allora questo non può non significare che la faccia illuminata di quel tutto nasconde anche quella problematica, persa nella penombra, quella del nulla.

## L'ARTE FUORI DALL'OMBRA

Venezia, luminosa fine aprile di sole e di vento. Scuola Grande della Misericordia opera cinquecentesca di Jacopo Sansovino. Due vasti piani. Sotto, una gloriosa teoria di colonne corinzie binate sopra l'immenso salone tutto affreschi dalla Scuola di Paolo Veronese. Dentro—quel giorno—una grande voglia di fare il punto sull'ipotesi che davvero esista nell'aria un palpabile spirito di *Innovazione guidata dalle idee*. Di idee e innovazione si sente davvero parlare in una sorta di polifonica quanto eclettica esposizione senza soluzione di continuità, tra scienza e cinema, media e industria, politica e alta cucina, economia e giornalismo e molto altro.

Naturalmente anche l'Arte pretende la sua voce. Come per sapere se idee e innovazione trovano spazio e vivono anche in ambito creativo.

Nel confronto serrato con le altre discipline in campo l'Arte e le sue pallide odierne indicazioni teoriche, le sue confuse forme espressive tentano con tutte le forze disponibili di ritagliarsi un ruolo provvisto di senso e di valore, non fosse altro che quello di allontanare da sé la sfocata figura di optional al sociale e di orpello men che indispensabile in cui — palesemente —oggi pare relegata quasi senza remissione. L'idea di tentare un po' di luce fuori dall'ombra che la soverchia.

L'artista intanto schiavo di tiepide convinzioni, orfano di guide teoriche e di manifesti, perduto in ricerche spesso vaghe e di ricalco ha la necessità vitale di essere artefice del proprio destino, aver coscienza magari della necessità di un confronto col sociale e darsi ragione del proprio operato che non sia soltanto quello cinico e consueto della produzione di merci dal destino esclusivamente economico.

A consultare i dizionari s'apprende che ogni innovazione ha da fare con la novità, col mutamento, con la trasformazione, con la tensione costante verso lo svecchiamento, con il superamento e col progresso. È in sostanza il tema del nuovo come valore, quel tossico costante che ci costringerebbe all'innovazione permanente.

Il nuovo come valore è stata la spina dorsale della modernità, quella infinita tensione verso il futuro, verso i valori di un cambiamento della visione della storia. Profeta di questo verbo è stato Baudelaire che alla chiusura del Salon del 1845 proclamò *l'avvento del nuovo* dove Courbet et Manet, in questo senso, sarebbero i primi moderni, in quanto fondatori di una tradizione che impone ad ogni generazione di contrapporsi a quelle precedenti esprimendo qualcosa di *nuovo*.

L'uno con la ribellione alle imposizioni accademiche, nell'atto di presentare nel 1855 il suo *Pavillon du Réalisme*. L'altro destando scandalo con i suoi *Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* al Salon de Refusés del 1863 dove

decisamente rompevano con le stereotipe rappresentazioni ufficiali.

«E se parlando di tradizione moderna non si offende la logica – osserva Antoine Compagnon – è perché in qualche modo se ne è usciti, come hanno fatto pensare tante profezie sulla fine della modernità». A posteriori si potrebbe dire che la tradizione moderna abbia praticato la *superstizione del nuovo*.

Il concetto di modernità non si identifica con alcuna età storica, ma indica il contesto delle innovazioni che di volta in volta si manifestano, là dove il concetto o di modernismo esprime l'atteggiamento di chi assume la modernità come valore in contrapposizione con i modelli del passato.

Nella sua accezione storica si parla di *età moderna* riferita ad un periodo che inizia con la fine del Medioevo e si protrarrebbe sino al 1789, inizio della Rivoluzione Francese, anno dopo il quale avrebbe inizio l'età contemporanea. Si è soliti far durare la modernità – come civiltà almeno – sino agli inizi del novecento dopo di che pare iniziata una crisi senza ritorno che definisce problematicamente un'età contemporanea caratterizzata dal venir meno dei capisaldi della modernità.

Siamo già alla condizione postmoderna, quella descritta da Jean-François Lyotard in uno studio degli anni settanta che ha avuto una grande diffusione internazionale. Egli – come è noto – identifica la postmodernità con la crisi delle grandi narrazioni e, in termini ancora più generali, la crisi delle grandi metanarrazioni.

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 successivo in quella che si è comunemente definita età postmoderna.

Postmoderno come *anything goes*, quello che per Clement Greenberg 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 Gianni Vattimo il postmoderno è qualcosa come rimettersi da una malattia e precisa 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 o retrograda».

Già nell'opera del 1977, *The Language of Post Modern Architecture*, vero manifesto del postmodernismo architettonico, Charles Jencks ha fornito un'interessante interpretazione del legame tra architettura post-modernista e generale tendenza alla dissoluzione delle strutture linguistiche,

come segno di crisi di certezze oltre che dei ritmi convulsi della società contemporanea avanzata.

La frammentarietà, la schizofrenia architettonica, lungi dall'apparire del tutto disancorata dal flusso della vita reale ne è per molti versi lo specchio. Addirittura ad essere coinvolta è la stessa identità del soggetto, a sua volta presa nel vortice della destrutturazione.

Dice a questo proposito David Harvey: «Una sorta di schizofrenia come disturbo linguistico, una interruzione della catena significativa si spezza, abbiamo schizofrenia sotto forma di un mucchio di significati distinti e non collegati».

Un'epoca di opere d'arte come risultato di citazioni, di testi-immagini che si intersecano. Il postmodernismo si identifica allora pienamente col modo di essere e comunicare della società complessa, priva di centro.

Della babele postmodernistica Peter Bürger parla come di un indefinito rimando a livello di segni, senza che esista un principio dotato di valore esplicativo nei confronti dell'oggetto.

L'arte degli ultimi decenni ha navigato su mari infidi senza direzioni sicure e possibilità di verifica dei risultati acquisiti. Se il valore non ha nulla da fare con il "nuovo" l'Opera d'Arte non sa come collocarsi nella storia ed offre letture occasionali e frammentarie. Un solo paradigma imperversa nell'assegnazione dei valori, quello che saldamente identifica il valore con il prezzo. Un ferreo –ma ormai già scricchiolante ed arbitrario –*modus operandi* impugnato dal sistema dell'arte internazionale che elegge le reginette con poco credibili attribuzioni di valore applicando i più avanzati metodi del marketing.

Per tentare di approfondire in maniera diretta a selva in cui s'aggira l'artista –*anima bella* –varrà la pena sentire Mario Perniola ed il suo *L'arte Espansa* dove come incipit dichiara: «La bolla speculativa di quel mondo dell'arte iniziato alla fine degli Anni Cinquanta del Novecento e caratterizzato dalla solennizzazione culturale delle Avanguardie storiche, il cui nume tutelare fu Marcel Duchamp, è finalmente scoppiata».

Son stati decenni di mode effimere spesso battezzate con poco credibili nomi provocatori che –più che altro –si sono preoccupate di palleggiarsi un potere paraculturale al fine di gestire il suo aspetto economico e di un qualche prestigio sia pur modesto.

Seguendo le indicazioni di Perniola le Opere d'Arte adesso valgono per il valore di *marca* e ovviamente gli artisti incarnano l'idea di un personaggio *da passerella*, una sorta di divo nelle mani di chi lo manovra con abilità per precipitarlo rovinosamente a servizio concluso. È potente

il gioco esclusivo della comunicazione diffusa, internazionale, con casse di risonanza nei quartieri ombrosi delle primarie Case d'Asta svizzere, americane o cinesi.

È facilmente comprensibile che una simile organizzata struttura mercantile non necessiti più di dotti esegeti, studiosi, filosofi, al più possono far comodo come decoro spuntato quei soffietti spesso inutilmente leggibili che fungono da decorazione alle pagine di monumentali lussuosi patinati coffee table books. Biennale di Venezia 2013. Secondo Perniola qui va in scena un evento straordinario e destabilizzante in grado di sovvertire –senza remissione –il concetto di quanto sino ad allora si era soliti considerare arte.

S'intende –e non può essere altrimenti –che la stessa figura dell'artista su quella base viene ridefinita e messa in discussione.

Il tema della mostra è imperniato sul *Palazzo Enciclopedico* di Marino Auriti, dilettante visionario che nel 1955 dopo anni di maniacale lavoro solitario depositava all'ufficio Brevetti degli Stati Uniti l'elaborato modello di un gigantesco edificio che avrebbe occupato ben sedici isolati –idealmente a Washington–e che avrebbe dovuto contenere i simboli della *conoscenza* universale attraverso la storia dell'arte dell'umanità intera. Gioni ci ricorda, nell'autorevole prefazione del catalogo, come questa sia una mostra sulla conoscenza, quindi una mostra sulla *impossibilità di sapere e sul fallimento di una conoscenza totale* e –in fin dei conti –sulla malinconia.

Disincanto e rivoluzione copernicana tese a scardinare i falsi assoluti dell'*Artworld*, un disvelamento privo di riferimenti dove –come scrive Gioni: «...sfuma la distinzione tra artisti professionisti e dilettanti, tra Outsider ed Insider» poiché: «...bisogna riportare l'opera d'arte in prossimità di altre espressioni figurative».

Infatti l'arte pensata come dominio di una interessata riserva o espressione di un fatto egoisticamente autonomo non soltanto si propone come fragile preda mercantile ma evidenzia anche la sua impotenza nel mettersi in relazione col mondo, con la vita reale, col sociale, con la pienezza espressiva svincolata dai dati –e tristi –obblighi imposti.

La mostra di Gioni racconta di personaggi ed oggetti totalmente eterogenei, arte di folli e psicopatici, autodidatti, ricercatori, sensitivi, veggenti, manufatti stravaganti, inventori di nuove religioni pseudo fotografici.

È il modo diretto e clamoroso di frantumare il diaframma già fragile che separava InsiderArt –come arte professionale, celebrata e premiata dal mercato –da OutsiderArt opera di artisti spontanei, visionari, disturbati, eccentrici ed istituzionalizzati, in concorso con una vasta gamma di

operatori di improbabili discipline.

Benvenuti allora nei vasti e mai delimitati territori della FringeArt dove, più o meno felicemente, s'abbracciano ciò che in arte era considerato legittimo con quanto –sino ad allora –non si era riconosciuto come tale.

Ci si muove cauti in un ambito culturale che Barthes avrebbe definito post-contemporaneo sapendo che si è davvero ben oltre i confini proposti dalla riconciliazione delle culture High and Low. Una fuga in avanti molto al di là delle strizzate d'occhio della cultura Pop col suo trionfo dell'esibizione della merce ed il suggerimento implicito che l'arte potesse essere fatta da tutti. Se così allora, tutti artisti, padroni di territori dai confini dilatati sino al grado zero, molto molto vicino al nulla.

Fringe Art come Babele che ci satura del malinconico sentimento della perdita dell'innocenza e ci precipita nel discutibile antro dell'antimodernità, non certo schiavi della *self-deception* moderna.

Cancellata l'idea del sublime, scomparsa la speranza di poter essere alternativi o sotterranei, ridicolizzato per sempre l'atteggiamento dell'artista sacerdote, intento ad officiare riti astrusi e vanamente incomprensibili, si può decidere di scegliere di vivere tutta l'impotente malinconia, quello sguardo *from the distance* sino al limite e la scomparsa oltre la linea d'orizzonte, oppure con non poco disincantato eroismo credere che comunque si possa ritrovare una nuova identità dell'arte, l'ansiosa ricerca di una sua vocazione originaria, momento umano dotato di specificità, di distinzione formale in grado di conferire all'atto artistico un nuovo statuto. Teoria, mestiere, socialità della presenza, vocazione didattica.

Più che mai vive ora l'alternativa sartriana dell'equivalenza delle possibilità. Decidere se conferire valore al condurre i popoli o ubriacarsi in solitudine.

## IN MY SOLITUDE

Evaporati i fumi della grande bouffe, la favolosa era dell' everything goes, quelle stagioni immerse nel qualunque brodo dell'andante postmoderno, l'artista–anima bella–si specchia nudo ed orfano al freddo e al gelo di uno scabro universo creativo svuotato di teorie per vivacchiare all'ombra di poeticucce stente ed ininfluenti.

Al più si avvia spaesato sull'altra strada della rincorsa al vecchio “nuovo” e magicamente si ritrova immerso nel regno del barocco involontario, quello che subito 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 o di concettualismi anemici.

Il mondo dell'arte svuotato di teorie e di poetiche, quelle fatte di operatività pratica e convinzioni spesso utopiche sul modello delle storiche avanguardie ha generato anche la scomparsa di movimenti, dei gruppi e persino di affinità e tendenze per lasciare l'artista ed aggirarsi solo alla caccia di indicazioni, di pensieri –guida che non siano solo quelli del diabolico mercato. Cerca indicazioni che sappian tendergli la mano per guidarlo in una qualche direzione provvista di senso.

Con la scomparsa delle teorie si è verificato però anche l'occultamento dei teorici coloro cioè che in qualche modo potevano essere in grado di cristallizzare idee e ipotesi magari pescate nel pozzo profondo dell'estetica per poter costruire programmi, indicare utopie, direzioni, stilare manifesti.

Solo intorno alle teorie solidificano infatti progetti e decisioni e ci si può allontanare dalla grigia *waste land* in cui ci si muove ora.

Fin dal 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».

Viene in mente che qualcuno aveva ricordato come le teorie –prima che possan esser trasformate in un metodo dalle istituzioni o dal mercato –nascono per definizione come atto di opposizione, un desiderio di tabula rasa, una forza ricca di energia creativa.

Renato Poggioli nel suo fondamentale *Teoria dell'arte d'avanguardia* ricorda come e quanto «...un tempo si teorizzasse in modo elevato... per sapere se l'arte assolve la sua vera missione».

Finito da tempo immemore l'epoca delle Avanguardie –persino il termine oggi si pronuncia con un poco di pudore –si vive l'era delle



superchiacchiere, epoca satura di una sfrenata iper-produzione di oggetti la cui quantità risulta inversamente proporzionale alla produzione di cultura. Marcel Duchamp nelle sue *Afternoon Interviews* con Calvin Tomkins affermava nel 1964 a proposito della quantità: «In my opinion such an abundant production it's very detrimental». Robert Hughes senza riverenza e timori dichiara: «...ciò che trovo specialmente tedioso è il business che ti trasporta da un museo all'altro con l'aspettativa di trovare nuovi stimoli mentre in realtà trovi la stessa roba dappertutto. La quantità ha portato monotonia e mediocrità».

Si vive allora l'epoca che Jean Baudrillard considerava il grado Xerox dell'arte, il suo *vanishing point*, la sua totale simulazione, quell'arte che: «...sembra non avere più poste in gioco».

Forse davvero l'ultima avanguardia del '900 ancora ricca d'istanze teoriche, di progetti utopici, vera estetica della sovversione è stata l'International Situazioniste, quell'I.S. dal forte legame col Surrealismo alla fine degli anni '50 ormai estinto. Il pensiero di Guy Débord intriso di cultura anarchica sarà addirittura nutrimento alle rivolte del Maggio Francese e porterà fiumi di consenso in coloro che egli chiamava con disprezzo *pro-situs*: seguaci osannanti, parassiti di quel successo mutevole e non definitivo.

Proprio quest'ultima avanguardia che aveva profetizzato la *Société du Spectacle* –prima di esser stata sepolta alla svelta –lascia una forte testimonianza d'energia e di messaggio positivo alle coscienze degli intellettuali più colti e sensibili, la possibilità di una controcultura, il rovesciamento delle arti e della sua esasperata attitudine allo spettacolo ripetitivo, odio per il chiacchiericcio pseudo-critico interessato e fastidioso, ribrezzo per la schiavitù del mercato.

La corona di spine sul capo dell'artista produce anche una dolorosa ferita dovuta alla scomparsa del “mestiere” quel craft, skill manuale, che oggi sembra risultare imbarazzante persino da citare. Ready-Made innanzi tutto e Marcel Duchamp fonte inesauribile di plagio intellettuale e poi come dice Maurizio per il chiacchiericcio pseudo-critico interessato e fastidioso, ribrezzo per la schiavitù del mercato. La corona di spine sul capo dell'artista produce anche una dolorosa ferita dovuta alla scomparsa del “mestiere” quel craft, skill manuale, che oggi sembra risultare imbarazzante persino da citare. Ready-Made innanzi tutto e Marcel Duchamp fonte inesauribile di plagio intellettuale e poi come dice Maurizio Ferraris «dogma della indifferenza estetica» per la quale –si sa –: «...la bellezza non è più l'obiettivo primario di quelle che una volta si chiamavano *belle arti* per distinguerle dalle arti utili! La bellezza è... un fossile fuori luogo!»

Bella esecuzione sostituita spesso da concettualità minime e astruse quanto peregrine, modesto celebralismo che tende a feticizzare l'opera.

Ancora Baudrillard: «...votata al feticismo decorativo e all'idea, l'arte non ha più autonomia».

L'autonomia degli artisti –da pagare sempre a caro prezzo –potrebbe liberare dalle vessatorie ed indiscutibili regole non scritte di cui è fatto il sistema delle arti. Intanto avrebbe il dono prezioso di portare l'arte fuori dall'ambito del valore come puro investimento e del decorativismo diffuso.

Nascerebbe il coraggio di tenere posizioni scomode, marginali ma forti ed influenti, posizioni persino contro.

Vien da pensare –ad esempio –a Theodore Géricault, a quella *Zattera della Medusa*, opera potente in grado di sollevare questioni forti, dubbi sociali, con la forza d'incrinare quasi la solidità della monarchia della Restaurazione. E poi Goya con i suoi tragici *Disastri della Guerra*, i violenti collages antihitleriani di John Heartfield o le opere di denuncia di Ben Shahn e con qualche riserva il *Guernica* di Picasso.

Gli stessi futuristi decisi ad ogni costo a rendere possibile ed attivo il legame arte-vita rifiutavano teoricamente di produrre oggetti nuovi per un mondo vecchio. L'idea è allora quella utopistica di costruire un mondo nuovo.

L'artista oggi novello Sisifo incapace di uscire dalla schiavitù delle proprie limitazioni deve poi fare i conti con la *dannazione del prezzo*. L'Art World ci chiede con forza di *apprezzare* quello che altri s'industriano a *prezzare* spesso in maniera esorbitante. E se il denaro e il profitto sono gli ingredienti del valore delle opere d'arte han ragione d'essere le dichiarazioni di Thomas Hoving ex direttore del Metropolitan Museum of Art di New York: «L'arte è sexy, l'arte è soldi-sexy, l'arte è soldi-sexy-arrampicata-sociale-fantastica». Per chiarire meglio il concetto Brett Gorvy –vicepresidente della sezione Arte Contemporanea di Christie's –rammenta: «È solo business, non storia dell'arte».

Se è vero che si sta vivendo un grigio periodo di relativismo culturale, di autunno della cultura dove tutto può esser arte, allora ha ragione Charles Saatchi quando afferma sicuro: «...gli squali possono funzionare, la merda può funzionare, l'olio su tela può funzionare, ci sono squadre di sovrintendenti di museo pronti a prendersi cura di qualsiasi cosa un artista decida essere arte. Non ci sono regole per gli investimenti».

Il mercato sia opaco quanto vuole ma è pur sempre come ricorda Jeffrey Deitch del White Cube: «...la vera arte».

Per gli acquisti dimentica il tuo gusto se ne hai uno, studiatli piuttosto la lista dei Top 100 dell'Art Review, i Power 100 e seppellisci il valore estetico che ti porti a casa sotto forma di bond e certificati sia pure cartacei.

Per essere più profondo in materia di rendimenti del mercato artistico converrà studiare la Congettura di Coase o le Oscillazioni Casuali di Baumol, approfondire il Modello Edonistico di Lancaster-Throsby o di Poensgen-Sokolow. Privilegiare i più cauti francesi Chanel e Varet o gli ancor più cauti Frey e Pommerehne! Occhio che i rendimenti oscillano tra il 17% e il 2,8%.

Non male i metodi statistici dei Testimoni Privilegiati, del Dipinto Medio o della Doppia Vendita. Ci si può fidare di Art Price o di Artnet Analytic e della loro Regressione Edonica o sposare l'approccio di Art Tactic o quello di Art Market Confidence Survey.

Per gli acquisti diretti meglio affidarsi ad Art Advisors o Consultants delle Case d'Asta non senza prima però aver riletto con cura il mirabile testo di Robert Hugues apparso su Time Magazine il 6 marzo 2000 dal titolo *The Auction House Scandal*. Per maggior sicurezza conviene fare il raffronto con l'investimento immobiliare, quello borsistico e con gli altri Asset Class. Fidarsi poco del mercato on-line tipo VIP Art Fair o Art.sy (di Gagosian-Zhukova).

Per non trovarsi in salotto oggetti imbarazzanti, poco giustificabili o ingombranti tanto vale puntare su titoli quotati del comparto Art and Luxury Collectables o decisamente dirigersi verso i Fondi in Arte evitando società opache come quelle dell'Est Europa o Cinesi o Coreane.

A sentir poi che nelle aste dei paesi facoltosi ben undici opere d'arte contemporanea son passate a prezzi che raggiungono persino i duecento milioni di euro cadauna si genera un senso diffuso di stupore e di spossatezza tra il collezionista avveduto –in primis– che ben sa che non può facilmente essere affar suo mentre l'artista adocchia da molto lontano il teatrino dei roboanti maneggi finanziari allestiti con gusto e abilità per gli amanti del “*ciò che più costa più vale*”!

Ecco che sorge la 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.

L'artista ben sa di non poter più vivere le *divine manie*, l'eroico *Cantami o Diva*, sa di non potersi annullare in quello stato maniacale amoroso e mistico, specie di demone che esalta al massimo l'animo e le convinzioni. Non conosce più quella forza che rende ispirati e potenti, quella stessa che già Platone nel Fedro considera una forma di invasamento maniacale in grado di accendere uno stato extra-ordinario dell'anima umana resa capace di eccezionali potenzialità artistiche.

Dal momento che l'arte si sa è una delle *commodities* quali soia, cacao, nickel, gas naturale, maiali ecc... attenti a distinguere come uno spaghetti western di Sergio Leone tra Fondi buoni, brutti o cattivi.

L'artista spinto dal bisogno di uscire dalla comoda farsa del cretino-di-genio è affamato di consapevolezza. Disperato nel suo ruolo di artista-Ikea, identico ovunque, buono per tutti e nessuno vive la sua marginalità fatta per lo più di gesti pavidi e di ripetizioni indifferenti.

In un universo –come ricorda Baudrillard–in cui il politico, il sessuale e l'estetico perdono la loro specificità e si generalizzano: «Quando tutto è politico, niente è più politico, il termine non ha più senso, quando tutto è sessuale, niente lo è più, la sessualità perde ogni determinazione; quando tutto è estetico, niente è più né bello né brutto e l'arte stessa sparisce».

Sparizione dolorosa. L'artista si abbandona alla solitudine e, come scrive Goethe: «*Ach! der ist bald allein*» *Ahimè! è presto solo*» Davvero.

## ET IN ACADEMIA EGO

### Lectio Magistralis

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’oggettomerce 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 Internationale Situationniste, movimento di matrice letterista, 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 compagnie 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 postdadaista 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 postdadaista 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 straniante 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 fare 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.



## L'ATTUALITÀ DELLA STAMPA TIPOGRAFICA

di

*Gianfranco Schialvino*

Nelle Accademie di tutta Italia, capitali fino a mezzo secolo fa dell'arte incisoria nazionale, caparbiamente si insiste a tenere in vita l'insegnamento della xilografia, un linguaggio oggi desueto, conosciuto da pochi appassionati e pressoché ignorato dal grande pubblico.

L'incisione come forma d'arte, prima in ordine di tempo la xilografia poi la calcografia, è nata collateralmente (e spesso subordinata) alle arti pittoriche, ritenute a ragione più nobili e riservate ai ricchi perché assai costose in secoli in cui il colore era di fatto "donato" alla gente comune dalla generosità dei potenti per ragioni politiche (*captatio benevolentiae*) o religiose (diffusione del messaggio evangelico), nello sfarzo dei palazzi e delle cattedrali.

Ma se solo fino a un secolo fa era consuetudine nascere in silenzio, in un mondo preindustriale che comunicava in bianco e nero, con la musica suonata soltanto nelle fiere e nelle ricorrenze particolari, oggi, in un mondo generato dalla cultura dei mass media, a colori, assordato da suoni pronti in tasca a un cenno e con le immagini sempre in movimento, non vi è più alcuna esigenza di questi fogli impressi lentamente, stampati con difficoltà, distribuiti a pochi appassionati che ancora possono apprezzarli. Perché allora continuare a praticare l'arte dell'incisione, nell'illusoria speranza di farlo infine risuscitare, sì da riprendere un vigore che mille infezioni letali hanno provveduto ad intaccare: dallo scandalo delle tirature incontrollate alle tecniche adulterate, dalle riproduzioni fotomeccaniche all'invasione dei falsi, maldestramente avallati da firme autentiche? Senza trascurare la dilagante ignoranza in fatto di gusto, il disamore per ciò che si riesce ad apprezzare soltanto con uno sguardo attento, la noncuranza di fronte al lavoro diligente e manuale, per cui un poster chiassoso stampato in offset è oggi più appetibile di un prezioso ricamo al bulino, inciso a mano e impresso al torchio.

Ciò nondimeno nelle Accademie delle Belle Arti – che si ostinano a conservare questo nome nonostante il modo di intendere "bello" e "arte" si sia evoluto (o involuto) in maniera tale da non riuscire più a riconoscersi e tantomeno poter essere identificato –, continuano a sopravvivere le scuole di incisione, dove accanto alla calcografia, regina con tutte le "carte" in regola, sia ben chiaro, sopravvivono i corsi di xilografia, talvolta sostenuti

dai workshop condotti da onesti artigiani della sgorbia e del bulino.

E fuori dalle scuole, fenomeno nascosto agli occhi dei più, esiste e resiste una nutrita schiera di masochisti che all'incisione (e, in particolare riferimento a questo libro, alla xilografia) si dedica in maniera addirittura morbosa, tralasciando ogni altro interesse del suo tempo libero e aspirando addirittura a votare a codesto insano ideale ogni ora della giornata. Mi riesce difficile capirli, ma è con affezione, oltre che con ammirazione, che ne svelo la concretezza e la tangibilità, rivelandone l'ambiente vitale che li cresce, li nutre e li protegge.

Infatti nella situazione che si è delineata nello scenario internazionale dell'arte di fine millennio, metabolizzata dagli artisti nel contesto di un'arte "generica", caratterizzata dalla tendenza allo sconfinamento reciproco tra gli ambiti delle tecniche e dei linguaggi, artistici specificamente ma anche extra-artistici, all'ibridazione e alla sovraesposizione dei procedimenti, all'abbandono di ogni vincolo e disciplina, l'incisione per sua natura sembrerebbe porsi in contrasto con quello che è da tempo divenuto il presupposto delle ricerche contemporanee: l'individuazione di un medium taumaturgico che legittimi l'uso di qualsiasi mezzo. Lo stesso ancoraggio della pratica incisoria all'atelier e a tutto ciò che questo implica va in direzione contraria a una prassi che sempre più richiede la mobilità degli artisti, trasformati in viaggiatori globali dall'attuale configurazione del sistema dell'arte, che riconosce ormai come unico momento decisivo quello progettuale.

«Gli incisori – scrive L. Camnitzer, "Printmaking. A Colony of the Arts", Melton Prior Institute for Reportage Drawing, 2006) – *tendono a lavorare sotto la presunzione di dover incidere per produrre arte. Una volta che hanno fatto una stampa o che sanno come farla, sorge la speranza che ne deriverà automaticamente qualcosa di meritevole sul piano artistico. [...] Fare stampe è il fine. L'arte sembra essere un miracoloso sottoprodotto*».

Eppure, sempre più spesso, le stampe migliori si devono ad artisti non prevalentemente incisori che «*si limitano a fare delle incursioni nell'incisione come in una regione da colonizzare*» (Giuliana Altea), e nell'attuale mercato dell'arte si riscontra una certa marginalizzazione della stampa, sempre più spesso trascurata da curatori e critici che la considerano come un'attività ancillare e secondaria. Certo la rivoluzione imposta dall'avvento del sistema "digitale" ha cambiato profondamente il mondo della riproduzione artistica seriale, tanto da giustificare la scelta di ammettere nel novero degli "incisori", artisti che operano usufruendo di tecniche di riproduzione estranee a quelle tradizionali ad incavo ed a rilievo; dando il via, con la legittimazione di quelle "piane", alla libertà assoluta della tipologia fisica della matrice (materiale e informatica), dell'impressione (manuale,



meccanica e computerizzata), del colore, e delle dimensioni. Anche se, a guardar bene a fondo, non cambia proprio niente rispetto a quella che è stata la storia dell'incisione, vista – al di fuori del pur affascinante e romantico vezzo del profumo dello studio dell'artista che lavora al lucore della lucerna – nel bagliore di quelli che ne sono stati i geni, Dürer e Rembrandt, Goya e Picasso, ma anche Morandi e Calandri, per non dire di tutto il movimento espressionista. Dove appare evidente che non è il mezzo che genera l'artista, bensì l'artista che sceglie di volta in volta lo strumento con cui esprimersi: costruire il proprio lavoro, mandare un messaggio, regalare un'emozione.

Bene dunque si lega a questa prospettiva il libro di Ugo Nespolo, che ne è autore "totale": del testo, dell'impostazione strutturale e delle immagini, dove le tecniche di incisione e di stampa adottate sono allo stesso tempo le più antiche e le più moderne, classiche ed innovative, manuali e tecnologiche.

La tiratura è effettuata con "torchio" tipografico, le matrici incise a risparmio, i colori stesi con passaggi progressivi, tutto come una volta insomma. Ma sono le innovazioni dell'era digitale che hanno permesso all'autore, all'artista e allo stampatore di potere, nel terzo millennio, lavorare ancora così, procedendo nella completa osservanza dei canoni antichi e con la perfezione di oggi. Nel rispetto delle tre regole che attraverso i secoli hanno legato nel mondo della stampa l'artista al foglio impresso: *invenit, delineavit e sculpsit*.

\*\*\*

*"Ogni artista cerca il modo d'espressione tecnico che meglio si accordi e armonizzi con quella scintilla di poesia che egli sente vivere in sé..."*. Iniziava così Giulio Cisari, negli Anni Venti del Novecento, mentre *"l'arte del bianco e nero dopo periodi di deformazione e di soste attraversa un'epoca in cui richiama attorno a sé cultori ed ammiratori"*, il suo trattato teorico pratico dal titolo "La xilografia", per i tipi dell'editore Hoepli: il primo manuale che in Italia, accanto alla funzione di guida tecnica per l'apprendimento del mestiere, sostiene di quest'arte l'autonomia come mezzo di espressione artistica.

La matrice xilografica tradizionale è costituita da tavolette di legno a fibra compatta, ricavate da alberi a crescita lenta, come il bosso, l'ebano e il pero, che bene resistono anche all'usura del processo di stampa, e poi il sorbo, il ciliegio, il noce, il melo. Ma qualsiasi qualità di legno può essere adoperata – conoscendone le qualità e le caratteristiche peculiari, approfittando anzi di

queste, come delle venature larghe del castagno, della porosità del frassino, della nodosità dell'abete –, per ottenere risultati interessanti nei fondi pieni e nelle stampe a più colori. Lino Bianchi Barriviera, 1906-1986, incisore egregio, nel suo *L'incisione e la stampa originale*, Neri Pozza, Vicenza, 1984, scrive infatti: «... adottate da un artista per esprimersi, queste tecniche non sono semplicemente dei mezzi per trascrivere, trasportare, riprodurre sulla tavola di legno un'immagine», hanno bensì “delle possibilità di espressione che sono loro proprie e nello stesso tempo strettamente dipendenti dalla creatività e sensibilità artistica e dalla capacità manuale e tecnica di chi le adopera».

La matrice si ottiene dal fusto di un albero. Segando il tronco in tavole nel senso della sua lunghezza, in parallelo alle fibre naturali, si ottiene il “legno di filo”. Si definisce invece “legno di testa” la tavoletta ricavata tagliando il tronco in senso perpendicolare alla fibra, cioè in dischi, con la superficie caratterizzata dai tipici concentrici anelli. I due metodi di costruzione della matrice comportano l'utilizzo di diversi strumenti per l'intaglio; e, se per il legno di filo, dove la venatura oppone variazioni di resistenza all'attrezzo si usano sgorbie, scalpelli e lame, per il legno di testa, che è uniforme e non scheggia, si possono adoperare i bulini, con cui si otterranno segni *sottili e molto ravvicinati e particolari effetti di chiaroscuro*.

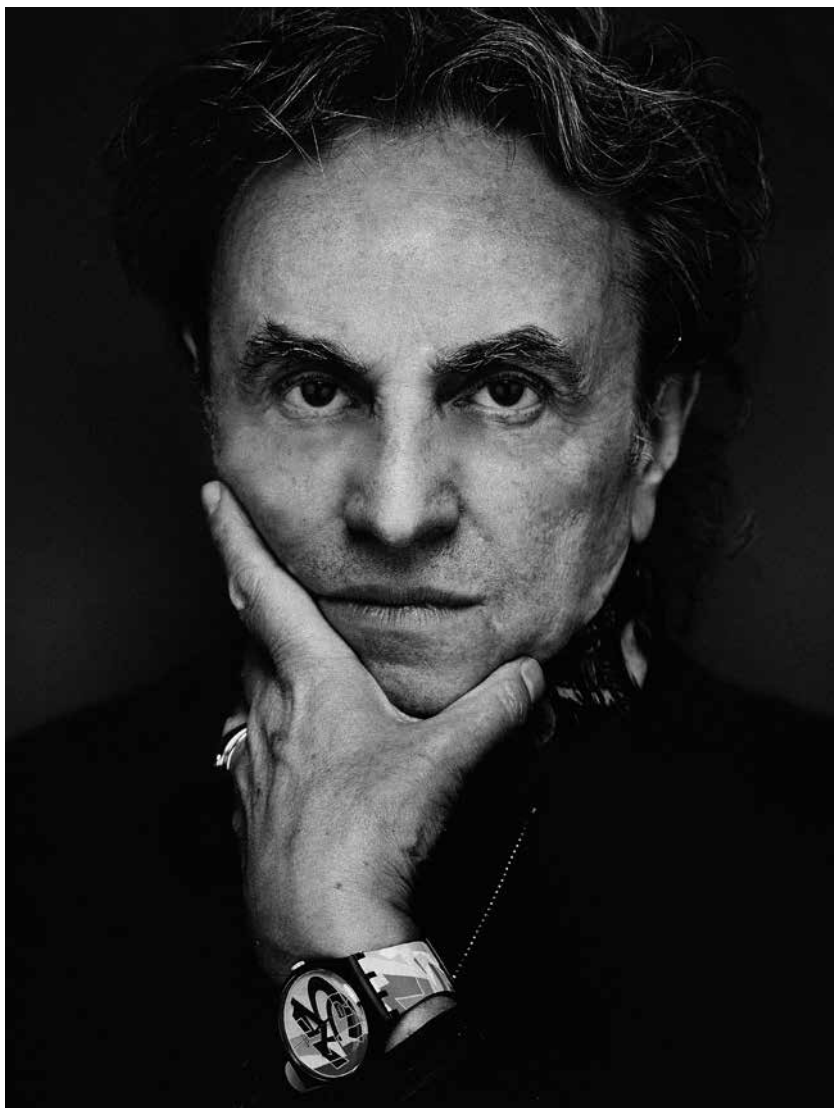
L'inchiostro sarà spalmato sulla superficie dei segni che costituiscono il disegno, quella parte del legno che l'incisore non ha asportato con le sgorbie o i bulini (e pertanto questa tecnica si chiama anche incisione a risparmio e stampa a rilievo), con tamponi o rulli, e la stampa può avvenire a mano, attraverso lo sfregamento del verso della carta poggata sulla matrice inchiostrata con una stecca, o facendo pressione con un torchio, sia in piano sia con passaggio tra i rulli.

Da inizio Novecento ormai, cessato il suo compito originale di mezzo di riproposizione di opere d'arte preesistenti, l'incisione ha assunto finalmente coscienza di linguaggio espressivo autonomo, alla pari del disegno e del dipinto, e l'incisore è diventato artista a pieno merito. Essendo soltanto la superficie a ricevere e trasferire l'inchiostro, e quindi a determinare il segno, ed essendo questo (inciso di netto o con screpolature, finissimo o largheggiante, più o meno denso di particolari, a uno o più colori, a una o più matrici ecc, ecc.) esclusiva prerogativa di chi usa sgorbie e bulini, va da sé che l'incisore moderno – di solito l'artista stesso che raccoglie in un'unica persona i tre tradizionali protagonisti della nascita di una stampa: l'ideatore (l'autore dell'opera iniziale che nel caso del Doré era spesso un acquerello che i suoi *graveurs* interpretavano per risolverlo in xilografia, val la pena ricordarli: Héliodore Joseph Pisan; Ligny; Antoine Alphée Piaud;

Laurent Hotelin; Adolphe François Pannemaker; Félix Jean Gauchard; L. Dumont; Adolphe Gusman; Paul Jonnard; Stéphane Pannemaker) definito colui che *invenit*, chi che la disegnava sulla tavoletta da incidere, che cioè *delineavit* e infine l'incisore esecutore dell'intaglio, che *sculpsit* – scelga il tipo di superficie più adatto a definire la forma finale della sua opera.

Che potrebbe non essere il legno, bensì il linoleum, un metallo, magari una calcografia stampata “in piano”; ma anche il plexiglas, il cartone, disinvoltamente usato da A. R. Penck; la terracotta di Arturo Martini ed il gesso, estremamente duttile ed altrettanto fragile, con cui Felice Casorati faceva impazzire i suoi stampatori. Qualsiasi materiale insomma si possa prestare ad essere inchiostro sulla superficie e successivamente impresso per la moltiplicazione seriale dell'opera. La xilografia presenta e dà un alto grado di artigianalità, unito a una infinita varietà di proposte di raffigurazione: dalla riproduzione di un disegno alla pagina scritta alla creatività pura.

## UGO NESPOLO



Ugo Nespolo nasce a Mosso (BI), si diploma all'Accademia Albertina di Belle Arti a Torino e si Laurea in Lettere Moderne.

Nei tardi Anni Sessanta fa parte della Galleria Schwarz di Milano che conta tra i suoi artisti Duchamp, Picabia, Schwitters, Arman. La sua prima mostra milanese, presentata da Pierre Restany, dal titolo "Macchine e Oggetti Condizionali" – in qualche modo – rappresenta il clima e le innovazioni del gruppo che Germano Celant chiamerà "Arte Povera".

Negli Anni Sessanta si trasferisce a New York dove si lascia travolgere dalla vita cosmopolita della metropoli e subisce il fascino della nascente Pop Art, mentre negli Anni Settanta milita negli ambienti concettuali e poveristi.

Nel 1967 è pioniere del Cinema Sperimentale Italiano a seguito dell'incontro con Jonas Mekas, P. Adams Sitney, Andy Warhol, Y ko Ono, sulla scia del New American Cinema. Assieme a Mario Schifano Nespolo si dedica al Cinema d'Avanguardia e tra il 1967 e 1968 realizza numerosi film che hanno come protagonisti gli amici e colleghi Enrico Baj, Michelangelo Pistoletto e Lucio Fontana. A Parigi Man Ray gli dona un testo per un film che Nespolo realizzerà col titolo "Revolving Doors". I suoi film sono stati proiettati e discussi in importanti musei tra i quali il Centre Pompidou a Parigi, la Tate Modern a Londra, la Biennale di Venezia.

Assieme a Enrico Baj Nespolo fonda L'Istituto Patafisico Ticinese ed è, ad oggi, riconosciuto come una delle più alte autorità nel campo.

Nei tardi Anni Sessanta con Ben Vautier dà il via ad una serie di Concerti Fluxus, tra questi il primo concerto italiano dal titolo "Les Mots et les Choses".

Nonostante le contaminazioni americane non dimentica gli insegnamenti delle Avanguardie europee; è infatti molto marcata l'influenza di Fortunato Depero dal quale Nespolo trae il concetto di un'arte ludica che pervade ogni aspetto della vita quotidiana. Il concetto di arte e vita (che è anche il titolo di un libro pubblicato dall'artista nel 1998) sta alla base dell'espressività di Nespolo ed è eredità del Movimento Futurista: "Manifesto per la Ricostruzione Futurista dell'Universo" (1915).

Da qui anche il suo interesse per il design, l'arte applicata e la sperimentazione creativa in disparati ambiti quali la grafica pubblicitaria, l'illustrazione, l'abbigliamento, scenografie e costumi di opere liriche. La sua ricerca spazia anche da punto di vista dei materiali. Lavora su molteplici supporti e con tecniche differenti: legno, metallo, vetro, ceramica, stoffa, alabastro.

Sicuro che la figura dell'artista non possa non essere quella di un intellettuale, studia e scrive con assiduità dei fatti e delle discipline che han da fare con l'estetica ed il sistema dell'arte.

Nel Gennaio 2019 l'Università degli Studi di Torino gli conferisce la Laurea Honoris Causa in Filosofia.

La sua arte è, quindi, strettamente legata al vivere quotidiano e carica di apporti concettuali: "non si può fare arte senza riflettere sull'arte". L'oggetto è al centro delle sue ricerche, è mezzo espressivo, linguaggio creativo; viene estrapolato dal suo uso comune ed acquista valore di opera d'arte.

Allo stesso modo non dimentica il passato, lo rivisita, lo reinterpretava, lo rende attuale attraverso la citazione e la rievocazione, dandogli nuova vita, rendendolo spunto di riflessione.

## L' ASSOCIAZIONE ARCHIVIO TIPOGRAFICO



L'Archivio Tipografico nasce per volontà di Emanuele Mensa, collezionista e docente di tecniche di stampa, che alla fine degli Anni 90 comincia a salvare le macchine da stampa dismesse dalle tipografie di Piemonte e Valle d'Aosta. Grazie ai preziosi consigli di Enrico Tallone e alla donazione dell'intera Tipografia Marchisio di Torino da parte di Graziella Marchisio la collezione cresce di anno in anno, fino a diventare un vero e proprio laboratorio tipografico. Oggi comprende circa 2400 cassetti di caratteri mobili, nove macchine tipografiche perfettamente funzionanti, una biblioteca specializzata e ogni tipo di materiali e strumenti per la stampa tipografica.

Deciso nel preservare i materiali ma principalmente nel mantenere viva la conoscenza artigiana del libro, Emanuele cerca fin da subito di rendere accessibile il suo laboratorio, mettendo a contatto la precedente generazione di compositori e stampatori con la più giovane generazione di progettisti grafici. Lentamente si crea un luogo dove il tempo pare sospeso, che si pone costantemente l'obiettivo di preservare la tradizione, le tecniche e i mestieri delle arti della stampa tipografica, della composizione a caratteri mobili e del disegno del carattere tipografico. Un'attività che a prima vista può sembrare nostalgica e improntata alla pura conservazione, ma che invece scappa a questa fine tramite l'utilizzo in chiave contemporanea dei materiali e delle macchine che custodisce, con un approccio inclusivo anziché esclusivo. Materiali analogici si lasciano contaminare da possibilità digitali e con approccio sperimentale si infonde nuova vita alle discipline tipografiche tradizionali.

Nel 2014 Emanuele ha abbandonato il locale originario per trasferirsi in uno spazio più grande, l'attuale sede di Archivio Tipografico in via Brindisi a Torino; qui giovani progettisti grafici, diventati stampatori e compositori – Nello, Gabriele, i due Davide e Anna – hanno completato il laboratorio contaminandolo con la loro creatività. La squadra al completo mantiene in vita e reinterpreta in chiave contemporanea la pratica artigiana della composizione a caratteri mobili e della stampa tipografica, dentro un sodalizio in continua evoluzione in cui tradizione e innovazione si influenzano a vicenda aprendo strade originali che danno vita a progetti straordinari e inattesi.

Tutti i ragazzi approdati alla tipografia di Emanuele hanno alle spalle studi di grafica al Politecnico di Torino e specializzazioni post universitarie in luoghi diversi: Losanna, Urbino, lo IUAV di Venezia. Davide ha vissuto due anni a New York dove ha lavorato per un laboratorio specializzato in produzioni commerciali esclusivamente tipografiche.

Oggi l'Archivio Tipografico è un'associazione la cui missione è di sviluppare e promuovere l'arte del bel libro e della stampa tradizionale attraverso la gestione di uno spazio accessibile a chiunque, indipendentemente dalla propria cultura e formazione, dove poter affinare la propria passione per la carta stampata e dove imparare operando.

Attraverso lo studio, la conservazione e l'esercizio dell'arte tipografica. Preserva e reinterpreta in chiave contemporanea la tradizione artigiana della composizione a caratteri mobili, della stampa tipografica e del disegno dei caratteri. È un grande laboratorio in cui digitale e analogico si incontrano quotidianamente dando vita a progetti ai confini tra tradizione e sperimentazione, tra progettazione grafica e artistica, che funge da ponte tra il passato e il presente delle arti tipografiche, nel tentativo costante di indagare quale possa esserne il futuro.

Questa plaquette è stata composta con il  
Carattere Garamond e stampata su carta  
Arjowiggins - Rives tradition avorio chiaro  
e confezionata a mano in 300 esemplari da  
Selgraph srl in Cocquio Trevisago (VA)  
Nel mese di Aprile 2022

CENTO AMICI DEL LIBRO APS  
c/o Biblioteca Nazionale Braidense  
Via Brera 28 – 20121 Milano  
Email: [posta@centoamicidellibro.it](mailto:posta@centoamicidellibro.it)  
[www.centoamicidellibro.com](http://www.centoamicidellibro.com)

 Cento Amici del Libro