



Ugo Nespolo



Ugo Nespolo
“Laboratorio senza segreti”

a cura di
Emiliano Campaiola

testi di
Enrico Baj, Renato Barilli, Furio Colombo, Enrico Crispolti,
Stefano Della Casa, Gillo Dorfles, Pierre Restany, Gianni Vattimo

interventi critici di
Guido Almansi, Luca Beatrice,
Danilo Eccher, Vittorio Fagone, Vincenzo Mollica, Sandro Orienti,
Daniela Palazzoli, Vittorio Sgarbi, Tommaso Trini, Antonello Trombadori

*Roma, Studio d'Arte Campaiola
28 Aprile - 21 Maggio 2005*

Ringraziamenti:

A vario titolo si ringraziano per la preziosa collaborazione, Antonio Coppola, Cristiano Ragni, e tutte le altre persone che hanno collaborato attivamente per la realizzazione del progetto.

Fotografie:

Archivio Nespolo,
Gianni Berengo Gardin,
Corrado De Grazia,
Giorgio Liverani

Coordinamento:

Giorgia Terrinoni

© Studio d'Arte Campaiola

Via Margutta, 29 - 00187 Roma

Tel. +39 0685304622

Fax. +39 0685304606

www.campaiola.it - info@campaiola.it

Progetto della mostra:

© Archivio Nespolo

Via Susa, 12 - 10138 Torino

Tel. +39 011 4342814 - 4344528

Fax. +39 011 4343340

www.nespolo.com - nespolo@tin.it

Lavorare al progetto di una mostra dedicata a Ugo Nespolo è sicuramente fonte di una profonda indagine culturale. Ugo Nespolo come uomo e poi come artista ha attraversato tutte le forme creative dell'arte moderna, dunque per realizzare una mostra come questa bisogna immergersi in quel mondo fitto di avvenimenti e personaggi avvincenti.

Dagli anni sessanta ad oggi Ugo Nespolo ha spaziato dalla scultura alla comunicazione mediatica, passando attraverso la creazione cinematografica e l'arte pittorica, sviluppando un linguaggio del tutto personale e indipendente in cui l'artista ci parla attraverso la composizione di tanti piccoli puzzle formati da tante piccole realtà che si incastrano tra di loro creando moltissime situazioni. Un po' come la vita che viviamo! L'atteggiamento è sicuramente positivo, basta osservare le splendide tinte dei suoi lavori per rendersi conto di immergersi in una fantastica avventura.

I suoi continui viaggi in giro per il mondo lo hanno avvicinato ai vari movimenti e alle grandi personalità del panorama artistico internazionale, rendendolo così partecipe protagonista di quell'evoluzione che ha portato il mondo attuale nel ventunesimo secolo. Tra le figure che

accompagnano il Maestro in questo percorso artistico e intellettuale, spicca sicuramente quella di Enrico Baj, artista vicino a Nespolo per affinità culturali e poi affettive. Altresì molti sono i critici che hanno scritto di lui accorgendosi che nel suo lavoro c'era qualcosa su cui valeva la pena di riflettere. In questo volume abbiamo pubblicato alcuni testi di Enrico Baj, Furio Colombo, Enrico Crispolti e Gillo Dorfles che cercano di ricostruire l'iter lavorativo di Ugo Nespolo. Abbiamo inoltre realizzato una breve sezione documentaria che ha messo in evidenza il lavoro e l'attitudine dell'artista dietro la macchina da presa cinematografica; abbiamo poi concluso con un'intervista a Nespolo a cura di Gianni Vattimo che avvicina il Maestro dandocene una conoscenza più approfondita. E' sempre difficile ricostruire con un singolo evento la parabola artistica e intellettuale di un uomo così attivo e polivalente come Nespolo, ma il grande impegno e la grande voglia di realizzarlo mi fa ben sperare di essere riusciti nell'intento.

Emiliano Campaiola



E' stata un' esperienza del tutto avvincente prendere parte alla realizzazione della mostra di un talento così festoso e arguto come quello di Ugo Nespolo.

Di questa grande opportunità ringrazio una persona in particolare che stimo più di ogni altra: Giuseppe Campaiola.

Un uomo che ha saputo coniugare la sua immensa passione per l' arte con un lavoro sapiente ed accurato, lasciandosi guidare soltanto da una profonda inclinazione e dal fascino suscitato in lui da ogni forma di espressione artistica.

Mi chiedo, a questo punto, chi meglio di Ugo Nespolo poteva inserirsi in questo clima lavorativo. Mai legato in maniera assoluta ad un

filone artistico, aperto ad infinite suggestioni e contaminazioni, Nespolo è riuscito a condurci grazie all' esplosione dei colori, alla sua impronta ironica e trasgressiva, alla sua eclettica creatività, verso una “scintillante” visione della realtà tentando di alleggerirci da tutti i pesi che il secolo in cui viviamo ci impone.

L'opera dell' artista incontra il mondo reale, lo indaga e poi, dall'alto della parete, strizza l'occhio allo spettatore, invitandolo a partecipare.

Questo è quello che Nespolo si propone di fare con la sua arte e questo è quello per cui lo Studio d'Arte Campaiola si impegna fornendo il luogo attraverso cui operare l' unione di arte e vita.

Giorgia Terrinoni



Sommario

11 *Enrico Baj*

15 *Renato Barilli*

19 *Furio Colombo*

23 *Enrico Crispolti*

27 *Gillo Dorfles*

30 *Pierre Restany*

Nespolo e il Cinema:

32 *Cinenespolo,*
di Enrico Baj

34 *Nespolo: La volontà di narrare,*
di Stefano Della Casa

37 *Intervista con Ugo Nespolo,*
di Gianni Vattimo

43 Opere in mostra

71 A Proposito di Nespolo:

Guido Almansi, Luca Beatrice, Danilo Eccher, Vittorio Fagone,
Vincenzo Mollica, Sandro Orienti, Daniela Palazzoli,
Vittorio Sgarbi, Tommaso Trini, Antonello Trombadori

75 *Notizie Biografiche*





Ugo Nespolo al lavoro nel suo studio

"Laboratorio senza segreti"



Premiato Studio D'Arte Baj e Nespolo

Quello sfigato dell'Ugo t'arriva con Bolex di fianco, Canon davanti e Nagra sul culo, ti pianta cavalletto e baracche e ti gira lì per lì, davanti e didietro fa ciac, tra lesbiche dure e dame desnude, deluse da un tal "supermaschio". Il quale latin lover, di cartapesta s'è comprata la testa di quel boia di Beuys e se la chiava la testa con la testa di cazzo, sino allo spasimo orgasmico al Vinavil.

Ma ritorna, o Nespolo prodigo! alla pittura, alla lito! E lui ci ritorna cantando:

una lito qua,

una lito là

Quanta grana si fa?

Poca? allora niente, nisba, al diavolo, fatti fottere editore dei miei coglioni!

C'è l'Antidogma, il Pezzana, e lui, fior di Nespolo, pantaloncini attillati e stivaletto bianco: già pensa al prossimo film con gli omosex e il "supermaschio" libero ormai di quel tal Beuys che l'ha già fottuto. Il linguaggio? C'è quello scritto perché alla fine,

se non va la lito,

meglio andar poetando

i cazzi propri versificando.

"M'abbiglierò con stivaletti a

sei cinghie, il mio

Vibrator cerco, happy-end, qui

Stimulator,

sì Wondercrown, voglio Erosex

con Intimist.

Inventare, inventare, che cazzo

sognate di fare.

Copiare quando vi pare. Questo

sì che è inventare..."

L'avanguardia è un drappello

sul davanti sta il più bello!

Che figo, l'Ugo Nespolo! da me incontrato una volta a Chicago alle Water Towers che ti aveva tenuto una relazione sul $E = Mc^2$ all'Illinois Scientific Council of America. Si parlò a lungo di materia e antimateria, di energia e di neghenergia, di sinergia ecc. ecc., e già era nell'aria l'Antidogma. Fu soprattutto lui a parlare intrattenendomi sul valore delle Water Towers intese quale monolite idrico. Il problema di queste "torri d'acqua" occupava la sua mente da tempo preoccupandolo: ne parlava sempre anche col Bell Captain del Drake Hotel dove allora alloggiava. Stava diventando un'ossessione per lui al punto di farlo precipitare in uno schema mentale associativo e ripetitivo evidentemente monomaniacale: ove la impossibile reversibilità metaforica acqua í torre lo angosciava.

La relazione tenuta allo Scientific Council lo risollevò non poco: più determinante, e in senso positivo, fu il nostro incontro: ebbi la pazienza di ascoltarlo a lungo, sinché, superato ogni limite di patafisica acquiescenza e imperturbabilità, dopo avergli vanamente ricordato l'equivalenza degli opposti e l'inesistenza di una verità obiettiva e quindi assoluta, volendo riportarlo entro i parametri della



strutturazione del linguaggio suo proprio, gli gridai: "Torna alla lito, lascia la devianza idrica!"

Non mi dette ascolto a tutta prima: eppure quel grido, riecheggiandogli per i labirinti auricolari sin giù per le trombe di Eustachio, era destinato a rimuovere l'assurda litiosi di un così bell'ingegno attorno a un'aporia più che mai assurda quale quella delle "torri d'acqua"; là dove quel porsi il problema in termini assolutisti e epifisici poteva definitivamente di lui compromettere la statica, la psicosomatica e ogni altro meccanismo compensativo e equilibratore.

Passò al cinema e mi pregò anche di far l'attore per lui, come accadde in una particina accanto a Lucio Fontana che voleva fottere quella grande igienista di mia suocera nella Galante avventura del cavaliere dal lieto volto: cui seguì per me il ben maggiore impegno di interpretare il Mago in Con certo rituale arcaico. Quest'ultima interpretazione risultò particolarmente gravosa dovendo io rifarmi culturalmente, per superarlo immedesimandomi nel ruolo di quel tal "mago" introdotto da René Clair in Entr'acte, studiandone quindi a menadito la parte e il "d'après" che ne avrei fatto.

Insistè ancora nel cinema con Un supermaschio radunandovi attorno un mucchio di bellissime dame spudorate: ma la sua frenesia visiva, combinatoria, ludica e cromatica lo risospinse all'amata Dea, alla "Pittura" che riabbracciò infine pienamente, pur non rinnegando mai (né ve ne sarebbe bisogno) la processualità filmica e la figura di quello speciale operatore culturale che ne discende.

Nel riemergere delle forme per lungo tempo abbandonate, Nespolo tornò rapidamente a quella tipica composizione a puzzle che, oltre a costituire la sua tecnica e direi quasi un suo modo d'essere peculiare e costante, si risolve prodigiosamente e additivamente in un "comporre scomponendo".

Tutto ciò, mi sia lecito affermare, apre la via alle più eccelse realizzazioni, laddove si attribuiscono simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti dalla loro virtualità: optionals a parte.

Pro veritate, Nespolo è un pittore unico tra gli artisti di casa e di cosa nostra, il che peraltro induce a considerare l'equivalenza casa=cosa ovvero anche cosa=casa e sul come etimologicamente si giustifichi lo scambio (strutturale? simbolico? che ne penserebbe il Baudrillard de Lo scambio simbolico e la morte o il Maffesoli de La conquête du présent? ma forse la migliore risposta potrebbe fornircela solo un Roland Barthes) o í a í o. Filogeneticamente, ovvero dal punto di vista dell'evoluzione sistematica per gruppi, Ugo Nespolo si differenzia ampiamente dalla mandria artistica che vediamo per ogni dove: etologicamente il suo modo di atteggiarsi, il suo "far la corte" o predisporre al combattimento o alla difesa del territorio non ha riscontro in altri pittori, né nelle oche, talmente care a Konrad Lorenz.

Poi nessuno ha mai affrontato dal profondo il problema della identificazione ludismo í ispirazione. Per Nespolo l'ispirazione, ovvero la "motivazione", l'occasione, il MSI (meccanismo scatenante innato) è il gioco, il "ludere", il "col-ludere": ben diversa è la posizione di un Nespolo da quella di un Huizinga!

Se dalla storia di gruppo, di clan direi quasi, si passi al particolare, al personale, al soggettivo, al quotidiano, la sua ontogenesi è precisa, inequivocabile, irripetibile: superato l'ostacolo, ahimè gravissimo verso il 1971, della teorizzazione sulle "torri d'acqua", nessun ulteriore indugio parve ritardare la realizzazione di quel "divenire d'una memoria" già caro a Jarry, a Sainmont e lì di seguito a tutto il neostocismo (vedasi tra l'altro il Bellasi nella introduzione a Dimenticare Foucault di J. (Lorenz, Mainardi, Eibl-Eibesfeldt) infantile e il condensarsi per affioramento coscien-



te dei ricordi del tempo spensierato e felice. Nespolo è tutt'altro che "infantile" o "giocosso": ma nella mnemè ritrova il suo fattore equilibrante compensativo (FEC) e quindi il suo realizzarsi realisticamente realizzando la realtà del "ricordato" improntato.

Scriveva nel 1964 Raymond Quenau: "Chaque artiste raconte son monde et - nul ne l'ignore depuis le progrès de la psychologie moderne - ce monde est celui de l'enfance." D'altronde non sono forse tra le più belle pagine scritte nel XX secolo quelle del Walter Benjamin dell'Infanzia berlinese? Chi vorrà mai, una volta letto, non memorizzarle in sé per sempre?

"Bruna Colonna o tu della Vittoria

Tu che sorgi dai giorni dell'INFANZIA

Biscotto inzuccherato dall'inverno."

Qui, caro McLuhan, il "mezzo" non è affatto il "messaggio": e il messaggio (o massaggio) poetico, che tu lo voglia o no, resta solo e unicamente un altissimo messaggio del tutto svincolato dal mezzo! Ma lasciamo pure da parte la volgarità dei mass media: in Nespolo il libero gioco inventivo e la personalità che ne discende costituiscono, per parafrasare Roger Shattuck (In primo aditu pataphysicae), "un metodo, una disciplina, un'attitudine, un rito, un punto di vista, una mistificazione. Nespolo è tutto questo e niente di tutto questo". L'essere in un certo modo e allo stesso tempo il non-essere, ovvero essere-il-contrario, questa Weltanschauung nespoliana, riportano ogni discorso sul nostro artista a Lacan e a certe sue considerazioni sulla "parentesi della parentesi" (1966: in La cosa freudiana, Einaudi, 1972, p. 65): ".....la parentesi che include gli (10.....01) rappresenta l'Io del cogito, psicologico, cioè il falso cogito, che può anche fare da supporto alla perversione pura e semplice. Confronta l'Abate di Choisy le cui celebri memorie possono tradursi: penso, quando sono quello che si veste da donna."

Il travestimento: tale pare l'essenza di molte delle operazioni culturali più recenti, tale fu spesso l'attitudine, il tentativo del Nespolo a partire dagli anni Settanta.

Su un altro versante, quello che interessa l'interpretazione epagogica quotidiana.





Ugo Nespolo - Foto Gianni Berengo Gardin

Ugo Nespolo da ormai quasi vent'anni è padrone di un suo sistema perfetto per trascrivere il mondo intero in una chiave popolare, infantile, innocente, perversa, capace di affrontare ogni argomento ma di filtrarlo attraverso una macchina inesorabile che lo riduce e lo omogeneizza. Forse il celebre artista statunitense Roy Lichtenstein, uno degli astri della pop, non fa molto di diverso col suo ricorso al "retino", che è anch'esso un modo per affrontare le cose, scioglierle, disintegrarle e poi ricomporle con un metro unitario. Ma forse l'unità cui ricorre Nespolo è più piacevole e varia di quella usata dallo statunitense: tra le due corre tutta la differenza che esiste tra il "puntino" e la formella di un puzzle. Quest'ultima si può permettere di essere sbisciolata, irregolare, piena di invenzioni, nel suo contorno esteriore, così da presentarsi in modi sempre diversi, pur senza contraddire una sostanziale unità di fondo. A ben pensarci, sono queste le virtù che contraddistinguono, tanti secoli fa, le "tessere" del mosaico, oppure i singoli pezzi delle vetrate policrome concepite per le cattedrali medievali. Entrambi quei sistemi furono introdotti proprio quando l'umanità volle rinunciare all'eccessiva saggezza "adulta" della classicità e ritrovare l'innocenza dell'infanzia, con relativa semplicità e freschezza mentale. In sostanza, mosaici e vetrate scrivevano, riducevano, ironizzavano, magari involontariamente, le forme austere e troppo sapienti del mondo classico esattamente come ora fa Nespolo nei confronti della troppa saggezza e sottigliezza da cui è assediata l'arte contemporanea, soprattutto nelle sue manifestazioni d'avanguardia.

Non per niente il tema maggiore di questo libro è costituito dai Musei, cioè da una ricognizione attraverso i luoghi in cui l'avanguardia di oggi celebra i suoi riti sofisticati e difficili. Il nostro Nespolo ha deciso di prendere contropelo tutto quel mondo, da cui si sente escluso, non si sa bene se a torto o a ragione. Una creatura "innocente", semplice e acuta nello stesso tempo, visita in punta di piedi gallerie e fondazioni, divertendosi a raccontarci, nel suo linguaggio elementare e balbettante, colmo di subdolo candore, quello che vede con occhio incantato, ma anche malizioso. Eccolo lì, l'"enfant terrible" che si dà a una simile ricognizione. È il Pierino-la-peste che compare in tante barzellette, la creatura che appunto col suo falso candore spaventa tanto il sistema dei "grandi", i quali si sentono frugati, smontati pezzo per pezzo. Tanto più che Pierino è accompagnato da un enorme cane di razza, cioè da una creatura anche più innocente di lui, se ciò fosse possibile, e ancor più involontariamente contestatrice. Non è vero forse che il manto pezzato dell'animale balza prepotentemente in primo piano, e che le sue "macchie" si rivelano più importanti di quelle in cui si risolvono le celebri opere esposte alle pareti?

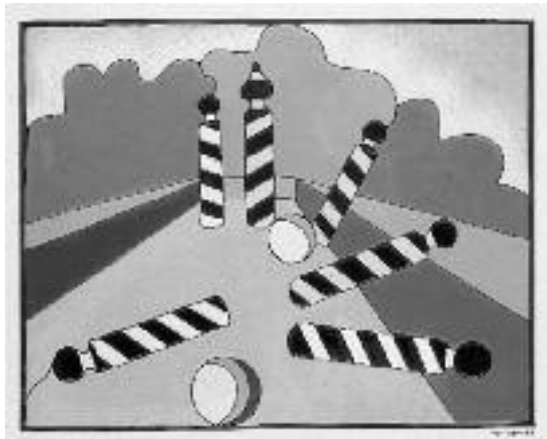
Ecco dunque che l'intera vicenda clamorosa delle nostre avanguardie viene "detta", recitata, ripetuta, ma con un linguaggio grosso che volentieri ne storpia i vocaboli raffinati, così come una lingua non ben allenata inciampa sulle parole difficili, lasciandosi prendere nella trappola delle "lezioni più facili", introducendo il gioco irresistibile degli echi, delle omofonie. Così pure Nespolo, pur sotto l'apparenza di un devoto ossequio, smembra le "parlate" preziose di tutti i mostri dell'avanguardia, li riporta ad accenti elementari, di immediata saggezza. Non resistono a questo filtro né i maestri di ieri né quelli dell'oggi, né de Chirico né Klein, artisti vecchi e giovani, acclamati o appena affermati. In fondo, il nostro Pierino potrebbe sostenere la sua buona volontà, lo scrupolo con cui cerca di "copiare" quelle loro creazioni, proprio come uno scolareto devoto si affanna a riportare sul proprio album



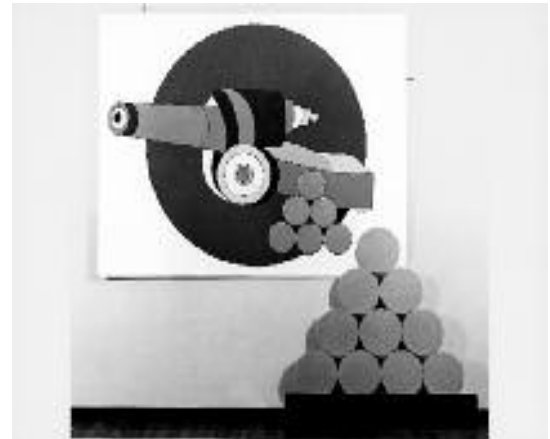
i capolavori che viene chiamato a visitare. Ma intanto non può evitare che il suo segno, inevitabilmente più essenziale, appiattisca, riduca, imponga un proprio ordine. Allo stesso modo le anonime maestranze che per secoli, durante la fase bizantina, componevano le tessere dei mosaici, credevano di trascrivere in modo conforme le sapienti prospettive dell'età d'oro, ma in realtà le scalastravano, le schiacciavano, come passandoci sopra col bulldozer, il che era anche un modo per dar loro nuova freschezza, per sottrarle alla noia stereotipata della troppa sapienza e reimmergerle, appunto, nel brivido dell'infanzia, o della saggezza popolare, con le sue impertinenze, le sue semplificazioni, ma anche i suoi incanti. Si sa infatti che quello che le "tessere" musive perdevano, quanto a rigore prospettico, abilità nei volumi, precisione nei dettagli, lo riacquistavano nel fascino del colore. Quelle formelle erano libere di giocare la carta della monocromia, ognuna di esse, cioè, portava al diapason uno dei colori primari della scala cromatica, e invitava le cellule contigue a sfruttare l'effetto dei complementari; i gialli, i rossi, i verdi si accendevano, sfacciatamente intensi, incuranti di ogni preoccupazione di accordo totale.

Questi Musei di Nespolo ritrovano la medesima proprietà: certo, se misurati col metro della fedeltà documentaria, ci apparirebbero disastrosi, traditori al massimo, ma intanto, pur nell'atto di irrompere in un palazzo di cristallo con la pesantezza di un elefante, conoscono a meraviglia l'arte di seminare incanti attorno a sé; ovvero, la loro è una paziente e metodica opera di digestione, come di ruminanti: per un verso masticano diligentemente tutte quelle forme alte e sofisticate, ma per altro verso le restituiscono intensificate, assai più di quanto non fossero nell'originale, elevate al livello di una gioia intensa, di un continuo piacere per gli occhi. Ancora una volta dobbiamo riconoscere che i barbari e i primitivi si comportavano così quando venivano ammessi alla visione folgorante delle meraviglie e dei tesori dell'arte classica; cercavano di possederla materialmente o, in altre parole, si impadronivano di quelle colonne preziose, di quelle statue altamente espressive, e con esse componevano un orrido bricolage, un allegro e trascinante patchwork. Che è quanto Nespolo fa, instancabilmente, inesorabilmente. L'intera arte contemporanea è da lui spinta a una specie di enorme naufragio, ma i relitti vengono recuperati, e con essi l'artista compone uno splendido arco di trionfo.





1



2



3



4



5

- 1) A Lady May,
nitro su legno ritagliato, 1966.
- 2) Si discute sugli effetti dell'abbandono,
smalti su legno ritagliato, 1966.
- 3) Condizionale,
polimaterico, 1967.
- 4) Senza titolo,
vetro e legno, 1967.
- 5) Molotov,
polimaterico, 1968.



Azione fluxus con Ben Vautier alla Galleria d'Arte Moderna di Torino

Contro ogni apparenza Nespolo non è un pittore figurativo della realtà. Il clima di gioco e i toni di fiaba non devono essere sottovalutati. Nespolo usa le forme (ombre, sagome, silhouettes, figure umane, definizioni di spazi in interni) al modo in cui Calvino usa il linguaggio, ingannevole realismo prodotto in laboratorio per un genere di alto artificio. Calvino, lo sappiamo, ha in mente un paesaggio di concetti e li camuffa di narrazione. Narrativo è il suo aggancio, il treno che muove la storia, che però non è una storia di eventi.

Le figure in Nespolo sono parte di un esperimento che la grazia istintiva traveste nella forma del gioco, ripulisce e definisce con accanito perfezionismo. Ma l'operazione è alquanto più complicata. Il "puzzle" - tecnica costruttiva di molte sue storie - dovrebbe essere una prima rivelazione. Tutto è concepito come montaggio, nel mondo di Nespolo, e la scelta di questo espediente ci indica intanto i limiti che l'autore impone alla sua libertà, come dire: le regole del gioco.

Il puzzle è allo stesso tempo un percorso arbitrario (Nespolo è l'autore del puzzle) e una necessità (una volta deciso il gioco dell'incastro dei pezzi, quel gioco viene condotto scrupolosamente al suo compimento). Questa dunque è la misura della moralità (coerenza, consistenza) di Nespolo artista: compone con rigore ma all'interno di un gioco che ha costruito lui stesso.

È uno che si muove con leggerezza, col tocco lieve di chi sembra pensare che qualunque cosa si può trasformare in gioco. Ma l'esecuzione minuziosa, quasi ossessiva, sembra rovesciare questa premessa. Il tocco frivolo e allegro, il sorriso rivolto al pubblico, il completamento del gesto che appare privo di peso, copre una fatica da acrobata eseguita con matematica precisione. In un gioco come questo i trucchi lungo il percorso sono moltissimi, ma non alla fine. Alla fine tutto riesce. O niente. Poiché riesce, e continua a sorridere al pubblico, Nespolo mantiene attenzione. E bisogna occuparsene. Per esempio: quali sono i suoi rapporti con le altre arti visive? Come i suoi contemporanei Nespolo pensa al cinema e alla fotografia. Meglio, pensa al fotogramma del film, istante tratto da una sequenza. Vuole la composizione ma anche il movimento e chiede che la cosa (l'immagine, la visione) sia viva. Qui il critico può forse offrire un chiarimento all'artista. Non è tanto il cinema che incanta Nespolo (benché sappiamo come lo ha praticato), è il teatro. E non la forma pratica, ma l'idea di teatro, l'istante in cui si rivela per la prima volta una scena, le luci un po' troppo intense, gli sbalzi dei piani diversi (più vicino, più lontano, più nero, più in luce). E la meraviglia. C'è una vena nella cultura europea per questo incanto, da Frank o Wedekind a Körmendi, dalla grazia dettagliata della "Vienne moderne" ai modellini in scala (edificio, spaccato, interni) della Bauhaus. Con Nespolo però, a partire da questo incanto, il discorso continua. Le superfici? Sono morbide, levigate come un giocattolo, perfette come se dovessero servire una funzione delicatissima, penetrare attraverso spazi calibrati con rigore e dolcezza.

L'arte come macchina per produrre l'arte (cioè bellezza) è una tradizione che è rimasta ben radicata nella memoria d'artista di Nespolo. Se mai è un dato curioso, da annotare criticamente. C'è il salto di un paio di generazioni, più disperate e latine, nella ricerca del nuovo-bello. C'è il tener d'occhio, anche nella tecnica del manufatto, una certa Europa "moderna". Poi ci sono le linee lungo cui Nespolo conduce la sua ricerca di forme e compone la sua collezione d'immagini. Sono immagini



libere, tenere e frivole. Fino a quando l'osservazione più attenta rivela il rapporto fra autore, materiali, visione e strumenti. Risalendo la sequenza di motivazioni e di gesti che i suoi lavori in parte rivelano, si raggiunge il punto o il momento che un romantico (o uno psicologo, ma con diverse intenzioni) chiamerebbe "l'ispirazione".

Il "periodo americano" - che in Nespolo si rappresenta con una più forte intensità della luce e con spazi più larghi - è un buon osservatorio per il modo di produzione di questo artista. L'incantamento si trasforma in lavoro e il lavoro conta su due ingredienti, craft e memoria. Ovvero: pura fedeltà e totale invenzione, cronaca e favola.

A questo punto dobbiamo tenere conto di un dato in più nel mondo di Nespolo. Si vede bene la persuasione (che è insieme gioco e mania, oppure gioco come liberazione dalla mania) che ogni cosa è contenuta in un'altra cosa, che il mondo è una serie di teatrini uno dentro l'altro, uno a far spettacolo per l'altro e l'autore che sa benissimo di essere allo stesso tempo attore e spettatore, creatore di un teatro e parte dello spettacolo di un altro teatro, istante di una sequenza che sarebbe festosa se non fosse anche misteriosa, difficile da controllare, con una richiesta continua di sforzo per la doppia, tripla performance (autore, regista, pubblico). Di qui l'ossessione per il dettaglio, quella passione di rifinire che molti (affettuosamente o no) definiscono in lui artigianale, che probabilmente dipende - se è vera questa visione - dal suo non fidarsi della parte di spettatore che lui non controlla. Dunque il perfezionismo è una filosofia della vita, un gesto insieme umile e grandioso della propria collocazione lungo l'intricato susseguirsi dei teatrini. Poiché Nespolo domina le sue ossessioni (che è poi la differenza fra la mania e l'arte) e poiché a quelle ossessioni sa di dover ubbidire, il suo esorcismo è montare la scena del suo teatro e mostrarle: il quadro dentro la stanza, la stanza dentro il museo, la stanza, il quadro, la persona e il museo dentro la città, persino la città come interno. Ecco che cosa dà forza alla sua intuizione americana. Con uno di quei suoi salti leggeri e mortali, difficilissimi e semplici, compie in un gesto il lavoro di una collezione di studi, ricerche e statistiche: la città come interno, la strada-pavimento, l'automobile-casa, la nuvola-tenda, il grattacielo-decorazione...

Il gioco continua.





1



2



3



4

- 1) Campagna dei Mondiali, Campari, 1990.
- 2) Medium Rare smalti su legno ritagliato, 1992.
- 3) Ex Libris - i massimi sistemi, acrilici su legno intagliato e modellato, 1995.
- 4) Decorazione per la nuova Fiat 600, 1998.



L'Artista nel suo studio - Foto Gianni Berengo Gardin

Non so se Ugo ricordi quel suo apologo sull'artista d'avanguardia raccontato a Roma alla fine dell'aprile 1973, in un'aula dell'Accademia di Belle Arti, a conclusione d'un seminario sul suo lavoro entro il mio corso di storia dell'arte (e se tempestivamente trascritto l'avremmo - chissà - potuto ritrovare fra le pagine di *Porte girevoli* - Una collezione di polemiche, la raccolta trasversale di suoi scritti apparsa quattro anni fa a Torino, edita da Pluriverso).

Un'esilarante, assai acuta e beffarda, breve lecture sull'identità di un verisimile campione dell'avanguardia allora più emergente, fra "arte povera" e "concettuale", con la quale a Torino aveva allora a che fare da vicino. Ma non si trattava d'una contrapposizione critica quanto d'una complice parodia, sul piano dei modi e dei comportamenti, di una particolare sofisticata tipologia d'artista pertinente quella che appena cinque anni prima era stata sbandierata - su un passo sessantottino - per pretesa "guerriglia" contro mercato, collezionismo e quant'altro facesse sistema dell'arte (nel quale, invece, si stava allora di fatto ben proficuamente già assestando). Mi torna ora in mente perché il senso del lavoro di Nespolo in effetti si è manifestato, prima e tanto più dopo di allora, sempre sostanzialmente sotto il segno di una scanzonata decostruzione di linguaggi, comportamenti, formule, convenzioni istituiti sulla scena più ufficializzata dell'avanguardia artistica. E proprio spiazzando subito nel dominio smalizzato del gioco intellettuale e nell'induzione disinvoltamente fantastica di possibilità ludiche ma appunto decostruttive, non mirati tanto dunque a una mera liberazione immaginativa, assoluta, irrefrenata, sconfinata, e unilateralmente sperimentale, quanto a un insinuante dialogo di "messa in gioco", di demolizione ludica, appunto di linguaggi, comportamenti, convenzioni, dei quali fare insomma il verso con competente complicità. Il lavoro di Nespolo si è posto, infatti, sotto il segno di una disponibilità ludica mirata sempre a una felice e incantante decostruzione di modi e costumi del sistema dell'arte, fin dall'inizio della sua avventura creativa. Da quando - giovanissimo lui (venticinquenne), giovane io (con appena otto anni di più) - lo conobbi a Torino impegnato a inventare singolarissimi dipinti cartacei, configurati in lembi ripiegati e altrimenti oggetti pittorico-plastici effimeri che ordivano - gli uni e gli altri - sottili parodie di movenze formali non-figurative, con un estro di levità inventiva da farmi pensare subito a qualche, tutt'altro che improbabile, suggestione formativa dal comportamento liberamente immaginativo di un Balla (la cui creatività del resto aveva potuto rincorrere in lungo e in largo nella memorabile retrospettiva da me proposta a Torino nella Galleria d'Arte Moderna, nel 1963). La componente ludica risulta, insomma, ben presto fondante nel suo immaginare, intimamente vocato al dialogo invitante e certo alla spettacolarizzazione immaginativa che coinvolga il "fruitore" in forme e immagini di provocazione dialetticamente d'enfasi fantastica. Ma poiché quell'ingaggio ludico-immaginativo non è declinato in percorsi introversi quanto al contrario segue una patentificazione estroversa e oggettivante, ecco ben presto configurarsi anche l'altra sponda del dilatarsi del suo immaginare. Esattamente, cioè, modi e comportamenti tipici della comunicazione massmediale, nel senso che Nespolo le proprie proposizioni di ludica decostruzione immaginativa di portati i più al momento conclamati dell'avanguardia le offre con la disinvoltura impartecipe del "trattamento" pubblicitario. Il suo immaginario chiaramente lavora su materiali già di dominio pubblico, almeno relativamente al sistema dell'arte (vale a dire, più o meno, conclamate opere d'avanguardia up to day, e più o meno al momento conclamati relativi autori),



vi lavora anche trasformando risultanze linguistiche di tali materiali utilizzati peraltro in una loro ammiccante essenzializzazione comunicativa d'ascendenza massmediale in una proposizione spettacolarmente effettistica ben consapevole dell'intenzione di offrirsi nei termini d'una comunicazione che scavalca i confini strettamente pittorico-plastici - inevitabilmente elitari - per assumere modi di provocazione suggestivi invece tipici della comunicazione pubblicitaria.

Negli anni Venti e Trenta i futuristi (Depero, per esempio, o Diulgheroff, non a caso un bulgaro divenuto torinese, o Farfa, che nel medesimo ambito gravitava) praticarono - e i primi due anzi anche teorizzarono - le possibilità di un'"arte pubblicitaria" quale ulteriore modalità dell'arte stessa - acquisendo quindi nuove possibilità di circuitazione - di porsi a livello e nei luoghi specifici dell'immediatezza comunicativa del messaggio pubblicitario, di farsi qualcosa, insomma, come un'arte di strada attraverso l'efficacia della provocazione immaginativa, operata tramite quelli che proprio i futuristi torinesi chiamavano "cartelli lanciatori" (tuttavia non sminuendovi la qualità testuale semantica delle loro proposizioni pittoriche). Ed ecco che, negli ultimi decenni del nostro secolo, Nespolo ha utilizzato modi d'immediatezza comunicativa, effettisticamente suggestiva, della medialità pubblicitaria entro il linguaggio dell'arte per far esplodere, a livello di comunicazione, dunque virtualmente allargata, l'elitarità dei linguaggi dell'avanguardia maggiormente conclamata, se non già museificata. Certamente ben consapevole, nella propria formazione, delle esperienze di prelievo iconico quanto stilistico operato non molti anni prima dagli artisti "pop", soprattutto nordamericani, nell'universo dell'immaginario collettivo massmediale, ha fatto tesoro soltanto della misura di sintetica enfattizzazione comunicativa tipica di questo (e non del suo stile né delle sue icone) per costituirsi, tuttavia, lo strumento operativo d'una nuova possibilità di allargata provocazione immaginativa entro lo stesso sistema elitario dell'arte. Quasi a scardinarne dunque la privatività elitaria, rovesciandone le prospettive entro il dominio dell'immaginabilità collettiva di modi e contenuti. Come risciacquandole, insomma, entro la più pragmatica e immediata suggestività comunicativa dell'universo pubblicitario. L'immaginario di Nespolo opera una ludica decostruzione linguistica e comportamentale di modi e icone del sistema elitario dell'arte del proprio tempo maggiormente conclamata come d'avanguardia, utilizzando un parametro comunicativo la cui essenzialità e consistenza suggestiva è mutuata da modalità della comunicazione pubblicitaria. Ma poi arriva anche a riproporre quel nuovo contesto, arricchito di virtualità suggestive, entro gli stessi circuiti pubblicitari, con un'indubbia riconosciuta efficacia; è stato ricercato, infatti, in occasioni molteplici nell'ambito stesso professionale della comunicazione pubblicitaria (le sue numerose realizzazioni, per esempio, per la Renault, per la Campari, per la RAI). Il grande manifesto con il quale all'inizio degli anni Settanta partecipò all'"Operazione 24 fogli", intitolata esplicitamente Dissuasione manifesta, nella quale proposi ad artisti di diverse generazioni, da Vedova a Somaini, da Trubbiani a Plessi, appunto a Nespolo, di concepire immagini per manifesti di 6 metri di larghezza per 2,80 di altezza, rappresentò dunque quasi il punto di sutura fra due sue prospettive operative. L'una diretta appunto a far esplodere immaginativamente la convenzionalità linguistica e iconica delle consuetudini propositive d'avanguardia attraverso un loro trasferimento decostruttivo entro una diversamente eccitata testualità d'immediatezza pubblicitaria; una prospettiva già ampiamente praticata allora da Nespolo. L'altra diretta verso lo spazio stesso della comunicazione pubblicitaria, riproponendovi le modalità di quel nuovo contesto iconico-linguistico, e dunque provocando la comunicazione pubblicitaria attraverso



gli strumenti dell'elaborazione iconico-linguistica artistica. Ed era pratica che appena allora invece s'apriva nella sua operatività creativa. Quel suo grande manifesto a quattro colori, consistente in una grande forma ovale orizzontale che conteneva l'ammiccante scritta: "Lavorare lavorare lavorare, preferisco il rumore del mare", risultò uno dei più efficaci e pertinenti dell'"Operazione 24 fogli", proposta dapprima nell'ambito di Volterra '73 e subito dopo in diverse città italiane, entro spazi pubblicitari stradali canonici. Si coglie così un altro aspetto centrale nella progettualità immaginativa di Nespolo, lungo i trent'anni decorsi da quel primo nostro incontro. Vale a dire la motilità del suo operare.





Ugo Nespolo - Foto Gianni Berengo Gardin

Che cosa conta di più - nella nostra bizzarra civiltà postindustriale e postmoderna - il dipinto realizzato a mano, unicum e irripetibile (ma anche spesso falsificabile), o il "poster" stampato in migliaia d'esemplari identici? Credo - senza voler offendere né allarmare chi ancora dipinge secondo una millenaria tradizione - che, agli effetti del gusto del grande pubblico e addirittura dell'informazione circa lo "stile" dell'arte odierna, "conti" di più un bel cartellone coi suoi colori squillanti, senza la preoccupazione dell'impasto, del chiaroscuro, della pennellata... Dovrebbe ormai essere venuto il momento di comprendere che la gerarchizzazione dell'arte sulla base dell'utile o del dilettevole, del vendibile o dello scambiabile, non ha più le stesse giustificazioni d'un tempo.

Osserviamo, allora, questi brillanti cartelloni di Ugo Nespolo: sono senz'altro sullo stesso "piano" - stilistico, e inventivo - di tanti suoi dipinti pazientemente costruiti con la tecnica dell'intarsio. Anzi, persino l'effetto-puzzle, così caratteristico, è presente in molti di essi; e si capisce perché: perché ormai questo modo di comporre le immagini è entrato nel sistema creativo dell'artista e lo "obbliga" a costruire il suo corteo di figure come i bambini costruiscono i loro castelli col lego, il "baukasten" o il meccano.

Certo, si potrà obiettare che molti dei cartelloni di Nespolo sono ideati e realizzati per "promuovere" le sue stesse mostre e molte manifestazioni decisamente culturali (dunque più vicine a operazioni artistiche "vere e proprie"), come concerti, convegni ecc. Tanto meglio, dunque; vuol dire che la "pubblicità" - troppo vilipesa per il suo utilitarismo e accusata perché ci obbliga a comprare dei prodotti che molto spesso non ci servono - può valere anche per propagandare un concerto, un'opera lirica, un libro, un congresso scientifico.

Ben venga, insomma, la pubblicità culturale, ma non a detrimento di quella commerciale o industriale; giacché il peso che, nell'arte d'oggi, detiene la grafica è enorme ma è senz'altro "benefico", come dicevo più sopra. Cosa conoscerebbero, delle tendenze dell'avanguardia odierna, gli uomini (e le donne) della strada e in generale chi non fa parte dell'ambiente artistico? E invece, attraverso la grafica pubblicitaria (e non solo quella culturale), il grosso (e spesso grossolano) pubblico viene subdolamente "educato". Tanto più educato se il cartellone è l'opera d'un artista e non solo d'un abile manipolatore di immagini senza nessuno scrupolo estetico.

Nel caso dei manifesti di Nespolo, invece, abbiamo un esempio molto tipico di come le stesse modulazioni estetiche di cui si vale per tante sue opere "serie" (ma chi più scherzoso e ironico di Ugo, anche di fronte alle sue creazioni più impegnate, pittoriche, plastiche, o filmiche che siano?) valgano, altrettanto efficacemente, per i suoi manifesti: così la distribuzione parossistica dei "personaggi", così il taglio aprospettico degli spazi, così l'accavallarsi e l'embricarsi di figurazioni e scritte che concorrono a formare la globalità d'ogni singola vicenda pubblicitaria.

E si vedano le tante prove di annunci delle mostre personali dell'artista; ma si vedano, ancora più incisivi, alcuni dei manifesti dedicati alla musica: quello per Donatoni, quello per Umbria Jazz o per il Newport Jazz Festival, dove un intreccio di note e di intervalli fa sì che le note stesse diventino personaggi della vicenda. Mentre "veri personaggi" (per esempio nel poster per la Juventus o per Juggling Convention) divengono pupazzi d'un gioco astratto; o ancora, nella grafica per Campari, il personaggio-bottiglia dialoga con il pallone, come, nel Salone dell'Auto, il personaggio - automobile



diventa un giocattolo infantile, o come, nel manifesto per RAI International, un pupazzo napolitano gioca addirittura con il mappamondo. La giocosità, dunque, alla base di tante operazioni di Nespolo, unita alla prepotenza del colore (più giustificata qui che nei dipinti o nelle sculture) fa sì che questa grafica pubblicitaria ottenga l'effetto voluto: quello di attirare subito l'attenzione del pubblico, senza eccessive sublimazioni tonali o complicazioni concettuali che appartengono ad altri settori della creazione artistica.



1



2



3



4

- 1) L'Artista con la sua famiglia.
- 2) Lo Studio.
- 3) Lo Studio.
- 4) Lo Studio.

L'universo di Nespolo è quello della ricostruzione oggettiva. Nelle sue costruzioni, nei suoi "camuffamenti" (oggetti ricoperti di pittura macchiettata) o nei suoi puzzles (forme ritagliate entro superfici piane e scomponibili) si ritrova il denominatore comune della sua visione del mondo: l'approccio deliberatamente frammentato del reale attraverso una successione di piani. La realtà di Nespolo non s'impone come una rivelazione immediata, totale, illuminante: essa appare come una zona intermedia e sottile a mezza strada tra la singolarizzazione dell'oggetto e la sua appropriazione diretta. Entriamo in un mondo i cui elementi sono stati preliminarmente e in modo accurato liberati da ogni criterio di generalità o universalità su cui si è soliti fondare gli abituali giudizi di valore. Oggetti e forme di Nespolo vivono al condizionale e non all'indicativo. Essi affermano la loro presenza, non s'impongono in quanto tali. Ci suggeriscono invece la potenzialità di una dimensione spazio-tempo entro la quale - una volta integrati - assumeranno il loro pieno significato. Questo contesto ideale può essere spiritualmente ricreato dallo spettatore. Ma questo sforzo di ricostruzione attiva non è indispensabile. D'altronde non tutti hanno libero accesso a questo laboratorio mentale in seno al quale il riguardante diventa demiurgo.

Lo spettatore passivo sarà sensibile al "mistero" dell'oggetto, alla piena disponibilità della forma. Così questo telefono potrebbe trasmettere dei messaggi. Ma il filo conduttore che collega il ricevitore al trasformatore non ha alcun bisogno della reale esistenza della corrente elettrica per giustificare la propria presenza: gli basta tradurre la piena disponibilità oggettiva al flusso dell'energia elettrica, la possibilità del passaggio della corrente.

Analogo discorso si può fare sulla "macchina per trasportare l'aria all'altezza desiderata", composta di tubi flessibili con quattro metri di estensibilità dalle ghiere d'uscita sino al serbatoio sospeso.

Lo stesso dicasi per la "macchina d'ingombro", una gigantesca bobina di tessuto plastico posta su un piedistallo, pronta a srotolare nello spazio i suoi cinquanta metri di nastro verde. Tutte queste macchine-oggetti condizionali traggono la propria origine semantica dai puzzles messi a punto da Nespolo in un periodo immediatamente precedente (1966) e che egli intitolò in modo significativo oggetti o pareti "scomponibili". Questi puzzles erano costituiti da pannelli scomponibili in una serie variabile di elementi magnetici. L'accento era posto sulla disponibilità, la potenzialità della disposizione. Il risultato finale, l'immagine composita unitaria, taglio schematico o motivo di decorazione araldica (le N di Nespolo tra gli allori napoleonici), importava poco. Ciò che contava, innanzitutto, era il rendere lo spettatore sensibile alla possibilità tangibile del trasporto e dello spostamento degli elementi formali, lasciandogli piena libertà di partecipazione. Alcuni oggetti del 1966 erano d'altra parte "pseudoscomponibili": strutturati cioè in modo tale da evocare l'idea del puzzle, ma con gli elementi fissi.

Le forme oggettive di Nespolo sono assegnate dal loro autore a una libertà condizionale: quella della nostra volontà, una volta assunta la coscienza della nostra propria relazione in quest'universo del linguaggio. Un esempio bene illustra la sottile elasticità di questo porre in situazione. Un oggetto "estensibile-scomponibile" del 1967 consiste in due parti di cubo che è possibile far compenetrare l'una nell'altra e che racchiudono venti metri di corda di nylon. L'oggetto in posizione chiusa è un elemento prismatico perfetto, una struttura primaria, per così dire. In posizione aperta due cubi



collegati dal filo di nylon acquistano infinite possibilità di rapporti di situazione. Il giovane artista mette così in causa, senza inutile affettazione, con una discreta e inesorabile sicurezza - cioè magistralmente - tutto l'edificio logico dei nostri sistemi razionali di comunicazione. Nel conseguente passaggio tra il soggetto e l'oggetto, la percezione e la partecipazione, alcuni troveranno dello "humour". Lo humour ha certamente il suo posto in questo tentativo di sottomissione del linguaggio oggettivo ai quanta dell'indeterminazione individuale e al calcolo delle probabilità. Ma questo humour strettamente connaturato al linguaggio ne costituisce la chiave, una sorta di modo ottativo che annuncia l'intera virtualità della comunicazione: demistificato dal nostro sorriso, l'oggetto è prontamente restituito alla sua primitiva vocazione, che è di "assicurare il passaggio di corrente". Ecco un'estetica direttamente legata alla morale del libero arbitrio. Non si può fare a meno di pensare a Kant, ma a un Kant totalmente dedito alla critica della ragion pratica.



Nespolo e il cinema

Cinenespolo - di ENRICO BAJ

Nell'arte della pittura Ugo Nespolo introdusse attorno alla metà degli anni Sessanta il concetto di composizione lineare curvilinea. Ovverosia la superficie dipinta veniva suddivisa da linee curve le quali, incontrandosi spontaneamente, davano l'idea di tessere di un grande puzzle, e il quadro stesso creava l'illusione di un puzzle ingrandito.

L'idea di suddivisione lineare, e non chiaroscurale, come ad esempio in Leonardo, è fondamentale in tutta la pittura moderna. Ma una considerazione si impone prioritariamente: la distinzione capitale tra linea retta e linea curva.

In tutte le avanguardie storiche degli inizi del XX secolo traspare quella sconvolgente attrazione verso un mitico progresso tecnico, meccanico, costruttivista, progresso che di poi si rivelerà portatore di molta ricchezza transitoria e di molti danni permanenti.

L'arte diverrà cubista, astratto-geometrica, futurista: e esalterà la scomposizione e frammentazione delle forme col cubismo, il ritorno a una spazialità euclidea con Mondrian e il culto della velocità col futurismo.

Tutte queste pulsioni si serviranno largamente della linea e dell'angolo retto, che è l'elemento dominante di ogni costruttivismo meccanicistico e di quella torre di Babele del ferro che è la Tour Eiffel.

Fu necessario attendere sino al 1953 per veder sorgere un movimento, il M.I.B.I. (Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste) fondato tra la fine del 1953 e gli inizi del 1954 da Asger Jorn, Enrico Baj, Corneille, Appel e altri in opposizione al Nuovo Bauhaus fondato da Max Bill a Ulm. Il movimento immaginista ebbe poi straordinari sviluppi andando a sfociare nel Situazionismo.

Il M.I.B.I. per primo impreccò contro il dominio della linea retta e dell'angolo retto e auspicò il ritorno a un'arte di forme libere e sperimentali, che ci salvassero dall'invasione dei concetti razionali e geometrizzanti.

Finalmente poi, dodici anni dopo, arrivava Nespolo munito di un curvilineo, semplice strumento adatto a tirare linee curve piane. Per linee curve piane o semplici intendiamo linee le cui curvature non abbiano poi a involgersi, avvitandosi e avvinghiandosi su se stesse, dipanandosi in ricci e volute involute e nei ghirigori senza fine di una matassa di inestricabile lettura.

Ritornando alle curve semplici, sono queste che costituiscono gli elementi primari nella stesura figurativa dell'opera nespoliana. E sono queste che probabilmente hanno spinto Nespolo verso il cinema. Il cinema può essere inteso in vari modi: e anzitutto come ricreazione virtuale della realtà, ricreazione alla quale collaborò fortemente l'introduzione del sonoro. Quando era muto, il cinema era una favola, una favola nata dalla lanterna magica. Possiamo inventare tutti gli effetti speciali che vogliamo, ma chi arriverà mai a eguagliare la fantastica immaginazione del Viaggio dalla terra alla Luna di Meliès? O Entracte o L'âge d'or? Acquisendo il parlato e il rumore il cinema diviene volgarmente realistico, prodotto buono, come sta appunto succedendo, per la televisione.

Prescindendo da queste considerazioni, il cinema è dato da un complesso di fotogrammi, ovvero tessere ottiche, che sovrapponendosi le une alle altre, ci forniscono la rappresentazione di immagini in movimento. Se lasciamo da parte il movimento, possiamo dire che la stessa cosa succede in un



mosaico in un puzzle, laddove l'insieme delle tessere ci restituisce l'immagine: un'immagine che prevale sulle linee-forza (care ai futuristi) della composizione. Il cinema quindi è un puzzle che gioca sull'effetto della sovrapposizione delle immagini e sulla incapacità retinica di distinguerle.

Nespolo, dentro al cinema, procede a una ulteriore sovrapposizione: egli procede sempre più a rompere, frantumare e direi quasi frattalizzare, le immagini. Le quali ci appaiono, come nell'ultimo film con Edoardo Sanguineti e con un concentrato del cinema italiano delle origini, come una serie ininterrotta di repentine interruzioni visive e sonore, con un ritmo sincopato che raggiunge livelli parossistici. Ogni spettatore diventa un guardone e un fornicatore, ossessionato da immagini interrotte, ovvero partecipa a un continuo coitus interruptus. La capacità del cinema di Nespolo è quella di manipolare chi guarda trasformandolo in qualcos'altro, cioè rendendolo complice, sul piano ossessivo dell'interruzione continua, di un'emozione spezzettata.

La continua costrizione e susseguente rilascio retinico, come in un alternarsi di sistole e diastole, suggeriscono quasi una partecipazione del battito cardiaco a quell'alternanza vertiginosa di stop and go della proiezione.

Che alla fine si risolve in una dinamicizzazione del puzzle della sua vita.



All'inizio del cinema di Nespolo c'è la volontà di sperimentare liberamente la macchina da presa: in questa semplice definizione fornita da Paolo Bertetto è certamente racchiuso il senso più vero della filmografia di un'artista tra i più completi e versatili del cinema italiano. È facile commentare tanti anni dopo l'insieme delle sue opere, aspettando i nuovi prodotti di un percorso che, a differenza di quello caratteristico di molti suoi colleghi, non si è mai interrotto. Però è al tempo stesso molto sorprendente constatare che il primo titolo della sua filmografia è intitolato *Grazie, mamma Kodak* e a sua volta sembra veramente riassumere tutto quello che è accaduto dopo. Sembra infatti un titolo ironico (come spesso succedeva a quei tempi, Nespolo utilizza volutamente pellicola scaduta e sempre volutamente distrugge uno dopo l'altro tutti i luoghi comuni della narrazione cinematografica, proprio come avveniva nel New American Cinema: non a caso lo stesso Nespolo sarà uno dei più entusiasti partecipanti al seminario che nel 1967 sarà tenuto da Jonas Mekas e P. Adams Sitney all'unione Culturale, dove i due erano stati invitati per iniziativa di Angelo Pezzana, uno dei più importanti tramite attraverso i quali la cultura underground americana di quegli anni fu conosciuta in Italia e in particolare a Torino. Sembra ironico, dicevamo, ma non lo è affatto. È invece un titolo programmatico. *Mamma Kodak* fornisce il necessario, la materia prima senza la quale molte cose non si potrebbero raccontare e, prime tra tutte, le cose che riguardano un gruppo di amici che riesce a imporsi proprio perché è capace di cambiare la percezione della visione.

Infatti, i film successivi di Ugo Nespolo sanno raccontare meglio di qualsiasi saggio cosa è avvenuto nel milieu artistico della Torino di quegli anni. Già i titoli *Boettinbiancoenero*, *Neomerzare* e *Buongiorno Michelangelo* dimostrano quanto Nespolo fosse capace di accorgersi della necessità di raccontare quanto stavano facendo i suoi colleghi. E non solo loro: se vogliamo raccontare un posto fondamentale per l'arte di quegli anni quale era la Galleria Stein, non si può prescindere da quanto Nespolo stesso ha filmato. E non finisce qui, naturalmente, visto che ritroviamo Enrico Baj nel ruolo di un mago in *Con certo rituale*, Galeno e Luigi Mainolfi in *Un supermaschio*, ancora Galeno in *Andare a Roma* (questi ultimi due film sono prodotti da Antidogma, altra sigla fondamentale per gli anni Settanta torinesi). E anche perché troviamo Edoardo Sanguineti commentare in rima una possibile storia del cinema torinese in *Film-a-To*, che per adesso è l'ultimo film. Sono presenze importanti che vengono trattate in modo naturale e non esibito, proprio come gli amici (e che amici!) di Jonas Mekas nei mille diari visivi che il teorico del New American Cinema ha raccolto con il passare degli anni.

Insomma, attraverso il cinema di Ugo Nespolo si riesce a raccontare una specie di storia dell'immagine e della percezione dell'immagine da parte di molti artisti e intellettuali che hanno in varie epoche interagito con lui. E in questo senso, il suo cinema ha un valore storico, un'importanza documentaria. Questo aspetto non va sottovalutato: non è né preponderante né secondario, è piuttosto parallelo ma fa parte anch'esso dell'essenza più vera del cinema di Ugo Nespolo. Sembra infatti pensato apposta per dimostrare un assunto solo in apparenza contraddittorio: l'arte sperimentale può



rico, un'importanza documentaria. Questo aspetto non va sottovalutato: non é ne' preponderante ne' secondario, é piuttosto parallelo ma fa parte anch'esso dell'essenza più vera del cinema di Ugo Nespolo. Sembra infatti pensato apposta per dimostrare un assunto solo in apparenza contraddittorio: l'arte sperimentale puo' essere anche usata per la grande comunicazione. E così, la stessa frantumazione dell'immagine e del racconto che ritroviamo nei suoi lavori risulta poi capace di comunicare sensazioni molto meglio del linguaggio tradizionale. In questo senso, *Film-a-To* é veramente notevole, già a partire dal titolo. E il commento di Sanguineti, abbinato alla scelta delle immagini, ha il mirabile risultato di commentare in modo assolutamente originale e al tempo stesso completo quelle immagini e quelle storie che richiederebbero ore e ore di montaggio, di commento tradizionale, senza peraltro cadere nella semplificazione un po' umiliante che é invece tipica del messaggio pubblicitario. Una trama complessa ma al tempo stesso fruibile da tutti: in questo senso il cinema di Nespolo riesce a impersonificare al livello più alto quel concetto di "comunicazione istituzionale" sul quale si sono visti i maggiori obbrobri di registi anche famosi. E questo se si parla del cinema torinese, o della galleria Stein, o dell'opera di Michelangelo Pistoletto: quanti sono i registi che possono citare alcune delle cose migliori da loro dirette quando parlano di filmati che hanno anche un valore documentario e di documentazione?

Ma l'aspetto sperimentale non é certamente secondario, anche perché (e qui ritorniamo alla definizione iniziale che ci ha fornito Paolo Bertetto) la fascinazione che la tecnica cinematografica esercita su Ugo Nespolo é con ogni evidenza notevole, come testimonia anche l'ampio spazio che nella sua attività; di collezionista hanno gli oggetti di cinema, in particolare le cineprese che costituiscono il pezzo forte di un suo imminente museo privato del cinema. Scrive ancora Bertetto: "Partii con la Bell and Howell 16mm con lo zoom Angenieux alla scoperta del cinema e fui fortunato, dice Nespolo ricordando la sua decisione di fare cinema (...) é il gesto più immediato e disarmato e allo stesso tempo il più carico di autoaffermazione e di Kunstwollen". La sperimentazione, contrariamente a quella di molti che iniziano a fare cinema in quell'ambiente e con quella formazione, riguarda soprattutto la maniera di narrare. Ed é un vero e proprio montaggio di attrazioni, nel senso che a questo termine veniva dato dall'avanguardia russa negli anni Venti, il modo con il quale Nespolo racconta le sue storie. In *Un supermaschio*, che poteva essere un film facilmente "scandaloso", si usa addirittura la voce fuori campo, che dovrebbe essere la forma di commento più aborrita dagli sperimentatori formati con il New American Cinema in quanto la parola viene a prevalere sull'immagine, sull'occhio-dio che é il vero fondamento di quella nuova estetica del cinema e delle arti. E in *Con certo rituale* fanno bella mostra di sé alcuni dei luoghi comuni visivi più ricorrenti nel cinema a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta: il nudo posteriore "preraffaelita" femminile, la falce e martello, i fedayn. Appaiono, ma al tempo stesso sono decontestualizzati, risultano come un catalogo di possibilità più che come gli elementi sui quali costruire il senso vero del racconto: proprio come il gioco della cavallina che sembra appassionare i protagonisti del film, quale Kubrick ha tratto il suo ultimo, discusso



film, forse affascinato da quell'atmosfera così scopertamente surreale che avrebbe anche potuto essere utilizzata (ma Kubrick certo non lo fa) in chiave ironica. E lo prova, soprattutto, l'ironia che fa capolino in continuazione nei suoi film (e in tutta la sua vasta produzione artistica) e che è insieme all'ansia di narrare il vero elemento costante che unisce i vari periodi della sua attività. Come scrive sempre Bertetto, "Il gesto paradossale e la volontà irridente costituiscono la struttura di fondo della poetica" di Ugo Nespolo. Gli esempi più evidenti distano tra loro un decennio e sono Tucci Ucci (girato nel 1968) e Il faticoso tempo della sicurezza noto anche come Lo spaccone, realizzato per l'appunto dieci anni dopo. Il primo sembra quasi il grado zero (e quindi anche la parodia) del cosiddetto cinema diaristico del quale si parlava prima, visto che è la storia della preparazione di un piatto di frittelle. Il secondo ha anch'esso una componente diaristica, visto che ci racconta Nespolo stesso impegnato al tavolo da biliardo, ma è al tempo stesso la sua più evidente citazione cinematografica visto che già nel titolo allude al noto film di Robert Rossen con Paul Newman. Sono convinto che Nespolo si diverta anche proponendo un commento fuori campo che, contraddicendo quanto ci ha proposto poco prima con Un supermaschio, è completamente incomprensibile (credo sia registrato e poi inciso al contrario sulla pista sonora del film). Ma quello che è più importante è che un senso di divertimento e di vera e propria allegria sia sempre trasmesso dai suoi film (anche da quelli più drammatici come il ferreriano Un supermaschio - se vogliamo continuare nel gioco delle citazioni che però è un aspetto non prevalente del cinema di Nespolo). Capacità di raccontare, di sperimentare e di divertire. Semplice, e al tempo stesso complesso, il cinema di Nespolo è tutto qui, e non è certo poco.



G.V. Quello che, devo dire, mi colpisce sempre e che - secondo me - qualifica il tuo lavoro e la tua immagine rispetto a quella di altri artisti (quelli che io conosco e che non sono certo tutti quanti al mondo) è l'evidenza di una maestria compositiva, persino manuale. Ad esempio le tarsie e le sculture in legno modellato e dipinto che sono per lo più l'oggetto di questa mostra di Palazzo Reale di Milano, mi sembrano particolarmente impressionanti. Mi pare che questa sia una condizione di controcorrente notevole, pensando intanto, e senza generalizzare però, che uno dei tratti dominanti dell'arte contemporanea sembra essere una sorta di predominio dell'invenzione sull'esecuzione. Si ha l'impressione che l'opera si identifichi come dichiarazione di poetica, addirittura, che viene ripetuta modulata e dove almeno noi profani - ci tengo a dirlo - non vediamo granché. Penso ad esempio all'inimitabilità.

Mi sono sempre domandato - e lo dico sapendo che è parzialmente falso - se davvero si può distinguere tra un Fontana vero e uno falso, un Buren vero e uno fatto in casa, per eccesso persino un Mondrian ti dà l'idea che siano forme "do it yourself".

Ci sono, ora, certamente delle tecniche d'indagine per distinguere l'autentico dal fasullo, tuttavia mi pare che per lo più nell'arte contemporanea si debba cercare di colpire con un gesto stilistico (che non è necessariamente maestria dell'esecuzione), qualcosa che rasenta addirittura l'idea del brevetto.

U.N. Tutto il mio lavoro è certamente ammantato di abilità tecnica che però io non considero mai fine a se stessa ma che pretendo di ritenere invece strumentale al "pensiero" che sta sotto.

G.V. Sì, quello che tu fai però mi spiazza. L'imponenza dell'esecuzione è - secondo me - uno dei tratti che ti qualificano, che ti distinguono e che paiono costituire, per uno che provenga come me da un'esperienza intensamente ideologica dell'arte contemporanea, una sorta di limite. Limite che io poi personalmente, non ho difficoltà a confessare, ho superato con i discorsi sul postmoderno. Mi è parso, cioè, che tutta la carica ironica di contestazione delle forme visibili e anche delle istituzioni tradizionali (tra cui la maestria dell'esecuzione che caratterizzava l'arte moderna) fosse per qualche ragione - che ora credo sia per me molto teoricamente connotata - superata.

U.N. Mi pare che tu stia parlando di ironia, di quella scappatoia che io uso costantemente per accedere senza precipitare anche al mondo delle forme già "note", persino alla sfera del "tradizionale", con il trucco della "citazione".

G.V. Diciamo che questo atteggiamento ironico della modernità, cioè un atteggiamento di continua allusione a un altro modo di accedere alle essenze, è talmente "altro" che naturalmente si può esprimere solo negativamente: il Silenzio di Beckett secondo Adorno eccetera. Posso dire di essere ridiventato capace di apprezzare il tuo lavoro, credo soltanto con questa specie di liberazione postmoderna del recupero delle forme, anche tradizionali, anche se - devo dire - non c'è molto di tradizionale nella tua opera ma, rispetto alla "purezza" di certo concettualismo degli anni Sessanta, siamo in una situazione di pre-postmodernità.

Tu potresti, con buona ragione, rivendicare una sensibilità postmoderna in tempi in cui ancora predominava un avanguardismo di tipo modernistico.

U.N. Ti parrà assurdo, ma questo del rivendicare appartenenze ideali a gruppi, movimenti o semplicemente tendenze del gusto a venire sembra un poco il mio destino. A metà degli anni Sessanta,



in una mostra fatta alla Galleria Schwarz a Milano, presentavo un certo numero di lavori decisamente protoconcettuali - come rimarcavano alcuni critici come Tommaso Trini e Lea Vergine -, tant'è vero che poi ho fatto parte del nucleo di artisti dell'arte povera e con loro ho partecipato a varie mostre in Italia, come ad esempio Il percorso a Roma, fatta da Germano Celant prima della ufficializzazione dell'arte povera. Sin da allora però - insofferenza per i gruppi guidati a parte - ho pilotato il mio lavoro verso una maggior cura esecutiva, un'innata voglia di "ben fatto"...

G.V. Sì, vicino a questo elemento - diciamo - manuale, esecutivo, mi colpisce ancora una volta nelle tue cose un tratto psicologico, diciamo una sorta di atteggiamento interiore.

Non ci sarebbe, come dire, questa esecuzione accurata se non ci fosse un atteggiamento complessivamente affettuoso nei confronti degli oggetti. Anche questo mi pare molto significativo dal momento che, ritengo, in certi stili formali non si può che fare un'arte apocalittica.

Ad esempio, io non conosco un'opera buffa dodecafonica, forse non ce ne sono addirittura o comunque non sono tra le più eseguite. In genere un'opera dodecafonica è un'opera che possiamo immaginare riferita ai campi di concentramento, o comunque riferita al dramma tragico dell'uomo contemporaneo. Un'opera buffa la immagino di Rossini o di un autore rossiniano. Ora, in qualche modo, in un atteggiamento avanguardistico è difficile che si manifesti un rapporto psicologicamente in qualche senso positivo, di disponibilità, nei confronti del reale. Anche perché il reale, nella prospettiva ironica dell'avanguardia, è sempre un reale falso, un reale dimidiato, diminuito, un'apparenza che bisogna transcendere.

Nel tuo caso invece mi piace talvolta riconoscere anche delle tracce di realtà, di "cose".

U.N. Amo usare il magazzino delle arti come fonte d'ispirazione, diciamo così; e anche "il reale intorno"...

G.V. Sei tu che me lo dici che ci sono talvolta cose che ricordi da viaggi; che ci sono gli "omini", quasi quelli a cui una certa avanguardia ci aveva abituato (il primo Klee, Kandinsky ecc.). E c'è di più. Noto una specie di ritorno a "forme semplificate" trattate con un atteggiamento - come dire - non di violenta ricerca dell'essenziale ma di affettuoso avvolgimento delle cose che in questa prospettiva perdono i caratteri monumentali e ne acquistano altri. Questi sono dei caratteri non essenziali nel senso delle essenze metafisiche bensì caratteri di vivibilità, di frequentabilità. Il tuo è un mondo relativamente più frequentabile che quello di altra pittura.

Questo mi pare importante perché forse è una delle poche idee che io, adesso, credo di avere sull'esperienza estetica. Dopo avere insegnato estetica per tanti anni ho fatto un'opera di semplificazione e di purificazione. Una delle poche idee che credo di avere sull'esperienza estetica finisce per essere l'idea dell'abitabilità di un mondo, vale a dire l'idea in senso largamente positivo-decorativa dell'arte: della costruzione del décor come scenografia dell'ambito in cui la vita si svolge. Allora, certamente, questo credo sia un recupero (postmoderno anch'esso) di certe poetiche tradizionali in quanto l'abitabilità non era il principale obiettivo dell'avanguardia. Se mai il principale obiettivo dell'avanguardia era lo "spaesamento", che mi sembra anche fondamentale per l'esperienza ma che ormai, per una quantità di ragioni che hanno da fare con tutte le ragioni teoriche dell'affermarsi della postmodernità, non è più quello che noi cerchiamo. Cerchiamo di più una forma di abitabilità.

Chissà se si potrebbe sostenere che non siamo tanto in una età neobarocca, come ha detto Omar Calabrese, ma che siamo - secondo me - in un'età neorococò, anche se mi rendo conto che questo è



quasi scandaloso. Voglio dire che tutto l'elemento tragico che c'era nel barocco, su cui ha costruito il suo saggio Benjamin e su cui ha vissuto un certo benjaminismo estetico degli ultimi decenni, finisce per essere incluso e in qualche modo addolcito dentro una prospettiva non tanto di trompe-l'œil, come potrebbe immaginarsi pensando al rococò, alle rocailles, quanto una prospettiva di delicatezza come, ad esempio, il teatro di corte di Monaco. Sì, forse proprio Monaco di Baviera è la città che esprime di più questo concetto. Mi rendo conto che a Monaco c'è nato anche il nazismo, ma questo è un problema che il neorococò non si potrebbe porre. Non si può attribuire a una città la responsabilità di tutto quello che vi è accaduto. Non voglio dire che ci sia una "dimenticanza" del tragico, bensì un trascendimento del tragico in una dimensione discorsiva, costruttiva, che per poter costruire e discorrere ha anche bisogno di prendere le distanze, di formalizzare in qualche modo. Io so abbastanza poco dell'arte rococò, storicamente, ma mi interessa lo spirito.

Persino la popolarità di Mozart nella nostra cultura, più che della sua musica, è forse di Mozart come figura, non il Mozart di Amadeus ma quello di Pupi Avati, una sorta di anti-Amadeus di tipo più intimamente rococò nel senso che dicevo prima. Non il grande tragico che alla fine dell'opera, alla fine del Don Giovanni, fa apparire la statua del commendatore, ma veramente, invece, il compositore della musica che nasconde il tragico in una perfezione formale, coltivata e praticata affettuosamente e quindi non in una perfezione formale superficiale.

U.N. Il tuo discorso mi pare davvero calzante al mio modo di operare. Molti di coloro che hanno scritto del mio lavoro si sono soffermati a mettere in evidenza più (o esclusivamente) le componenti di "assenza del tragico", se vuoi, per evidenziare gli aspetti conclusivi del "ben fatto", del ben rifinito o addirittura del "ben progettato". Io ho sempre rivendicato un elemento "doloroso" nel presunto gioco "educato", un tentativo di superamento dell'impossibilità della creazione (in senso manierista) che si rende conto della barriera enorme e quasi insuperabile della creazione del "nuovo", da un lato. Dall'altro ho coltivato una sorta di perenne insofferenza ai dettami della creazione obbligata e che sta nei ranghi dei dettami del gusto artificiale. Se ci pensi, deve pur esserci una sorta di tragicità anche nel "gioco" che io ho sempre messo in atto di portare un elemento di dubbio ironico alla "modernità" così come risulta nelle esibizioni museali elaborando immagini in cui risultano, ridotte a figurine, le sale (più o meno immaginarie) dei musei con le loro opere.

G.V. Io sono condizionato dalle aspettative. Cerco ora di ricordarmi le ragioni per le quali ho sempre considerato le tue opere in maniera diversa da quella in cui le considero oggi e di domandarmi perché oggi mi appaiono in questa diversa luce. Le cose che ti attribuisco - non tanto arbitrariamente, se non ti sembrano scandalose - sono anche il risultato del fatto che tu abbia prodotto opere di questo tipo. Credimi, non è che io adesso vada in cerca, con te, di qualcuno che possa sembrare un pittore adatto a questa Stimmung, a questo atteggiamento spirituale, è semplicemente che ci sono dei destini delle opere e quindi ho l'impressione che davvero in esse si possa leggere tutto questo. Si potrebbe poi discutere se e fino a che punto non ci sia soltanto, come dire, la superficie di un buon artificio, di una buona costruzione e ci sia invece qualche ricordo in più, qualche elemento di tragicità inclusa, non ignorata, ma neanche ironicamente trascesa, semplicemente, affettuosamente compresa almeno come elemento di vita.

U.N. Ci sono nei miei lavori, come vedi, elementi di vita quasi ridotti allo stato di "figurine".

G.V. Sai, la riduzione degli elementi reali a figurine non è soltanto una schematizzazione ludica. Può



essere letta innanzitutto come la percezione dell'oggetto allo stato di traccia, se vuoi, di residuo. Quando tu intitoli una serie di quadri Musei, credo ti renda conto che nel museo non sta soltanto l'arte da cui vuoi ironicamente prendere le distanze, ma nel museo c'è anche l'insieme dei "monumenti" della nostra tradizione che diventano oggetto - in te di rificazione non soltanto giocherellona. Prendiamo uno di questi Musei che esponi a Milano. È molto interessante la messa in distanza di questa quadreria ripresa, ripensata, e proprio questa sorta di messa in distanza prospettica è di più che il semplice accostamento di tutti i valori formali di un museo simultaneo. Qui non è simultaneo, è la simultaneità di un insieme di tracce che si stratificano. Ci sono i vari archi, le diverse sale, c'è una sorta di stratificazione, uno sull'altro, di questi oggetti. Quello che intendo dire è che questa riduzione degli oggetti a figurine comporta un atteggiamento affettuoso, però non si ha mai affetto per dei puri monumenti. Si ha affetto per dei monumenti che sono tracce di vite che noi sentiamo anche come mortali. Sicché non credo davvero molto arbitrario vedere in tutto questo una realizzazione di quella finta, arbitraria essenza del rococò di cui dicevo prima. Cioè, c'è qualcosa al di là della tragedia che scoppia a un certo punto, c'è una tragedia rattenuta, non tanto perché si sa che non vale niente, ma anzi vale tanto perché vissuta da persone che sono morte o che sono destinate alla mortalità. L'opera diviene un modo di vivere l'esperienza della mortalità, in questa maniera non tragica, non totalmente patetica. Con questo, naturalmente, si deve poi comporre l'elemento di colore "forte", vivace che tu immetti nelle tue opere. Questo semmai potrebbe essere un elemento che contrasta con questa struttura. È qualcosa che non riesco immediatamente a spiegarmi. Personalmente non mi urta, non lo sento contrastante con questa interpretazione del tuo lavoro. Lo sento difficile da spiegare discorsivamente nella mia prospettiva.

U.N. Non pensi che la traccia della vita comporti sempre degli elementi di vitalità? Le figurine, poi, fanno un ampio uso del colore in toni esagerati, come, forse, per togliere la fissità di quei residui, di quelle schematizzazioni. Si tratta forse di un modo per animare (o rianimare?), per andare verso un senso di immediatezza.

G.V. Sì, può essere un buon argomento per dire che l'affetto con cui tu lasci apparire nelle tue figurine anche la tragicità consumata dell'oggetto che è stato esperienza di vita, comporta per lo meno un certo rispetto per il modo di darsi delle cose. Quindi per certe apparenze immediate, come il colore, che del resto era anche tra quelle cose di cui l'avanguardia diffidava di più in quanto eccesso di immediatezza che poteva farci dimenticare che l'apparenza è soltanto apparenza. Che l'apparenza sia mortalità non significa che sia solo apparenza. L'apparenza è mortalità e per questo vale, proprio perché è mortale. Così potremmo riassumere il discorso di una tua poetica. Per l'avanguardia l'apparenza, essendo solo apparenza, suscita sentimenti di trascendimento e anche di rifiuto, di messa in secondo piano, di messa tra parentesi; invece proprio su di essa tu intensamente lavori.

Semmai quello che forse mi sfugge, come non competente di storia dell'arte contemporanea o di storia dell'arte in generale, è quanto ci sia nel tuo lavoro di sopravvivenza di tecniche tradizionali, della pittura.

U.N. La ricerca di questi ultimissimi anni è andata oltre la rigidità teorica dell'avanguardia alla quale tu ti riferisci. Le neoavanguardie, tutte, hanno fatto opera di recupero di parte della tecnica, o anche della tradizione, della pittura. Io, per quel che mi riguarda, e proprio per quello che tu hai definito come atteggiamento affettuoso nei confronti del mio lavoro, ho usato sempre tecniche mutate anche



dalla tradizione. Le ho a volte usate anche con intenti provocatori, diciamo. C'è da credere che in epoca strettamente concettuale l'uso del colore a olio risultava, di per sé, una sorta di disturbo, di evento fuori luogo.

G.V. Può essere anche che tutto quello che io da fuori guardo e concepisco immediatamente come maestria motivata da un atteggiamento di attenzione affettuosa sia anche qualcosa di più, ad esempio una sorta di attenzione per tradizioni produttive che rischiano di essere dimenticate.

U.N. Ho, lasciarmi dire, provocatoriamente lavorato con materiali volutamente inusitati e fuori moda.

G.V. È vero. Mi ricordo, in America, di tuoi lavori con materiali strani, non legno...

U.N. Madreperla, avorio, argento, ebano... A metà degli anni Settanta avevo realizzato una mostra, quella che hai visto con me a New York e presentata da Furio Colombo, chiamata Foggina e ispirata dall'opera di Gian Battista Foggini, artista fiorentino della seconda metà del Seicento al tempo di Cosimo III. Mi aveva colpito la sua grande abilità nell'uso di materiali diversi, il suo grande eclettismo. Provocatoriamente realizzai una serie di lavori con materiali preziosi e ben lavorati. Non soltanto come omaggio a una presunta tradizione artigianale che culturalmente non mi appartiene, ma anche come reazione personale al mal fatto e al facile di molta arte corrente.

G.V. C'è effettivamente un tipo di attenzione devota che molta arte contemporanea non ha. L'idea di liberarsi delle tradizioni formali ha finito per significare anche una messa fuori gioco di una quantità di elementi che invece meritano di essere ricordati. Forse, anzi, direi che uno dei criteri di valutazione che oggi mi sento di più - privatamente, se vuoi - di adoperare nel guardare le opere d'arte è proprio quanto di una tradizione tecnica mi viene evocato dall'opera, perché, di nuovo, non mi soddisfa tanto l'idea dell'artista-genio. Preferisco, non dico l'idea dell'artista-artigiano, ma l'idea dell'artista come deposito di una quantità di sapere che riesce a mettere in movimento nell'opera. Questo è un altro degli elementi che mi fanno ripensare al tuo lavoro.

U.N. È vero. Molta avanguardia storica e quelle che a essa si sono poi ispirate hanno messo in atto un'enorme diffidenza verso tutto quello che era legato alla maestria dell'artista. Ora, se da un lato assistiamo alla ripetizione pedissequa di quel luogo comune con un certo trionfalismo in quella che io chiamo l'arte del regime, dall'altro si assiste alla riscoperta di una certa maestria, e non parlo soltanto del semplice fatto tecnico.

G.V. Adesso, paradossalmente, è un po' come la rinascita della sartoria fatta su misura. Ci sono cioè cose, come dice il titolo del libro di un filosofo che conosco, "che i computer non possono fare". C'è una quantità di cose che, nonostante tutto, la riproducibilità tecnica non può fare. Allora vale il ritrovamento delle tecniche, anche di quelle apparentemente meno funzionali, se vuoi, più tradizionali, più preziose, più coinvolte con tutta una serie di tradizioni, anche quelle da cui pensavamo di aver preso congedo. La madreperla, figurati un po'! La parola madreperla per prima cosa mi evoca mia zia, o mia nonna, cioè una cosa di madreperla è una cosa...

U.N. Proprio perché indefinibile non sta alle regole del gioco, per questo mi è congeniale. In questa mostra non c'è madreperla. C'è però la stessa, identica vocazione all'insofferenza "bella".



OPERE IN MOSTRA





Window Poem
1984
acrilici su legno
cm. 170 x 200



Tie Display
1990
acrilici su legno
cm. 100 x 70



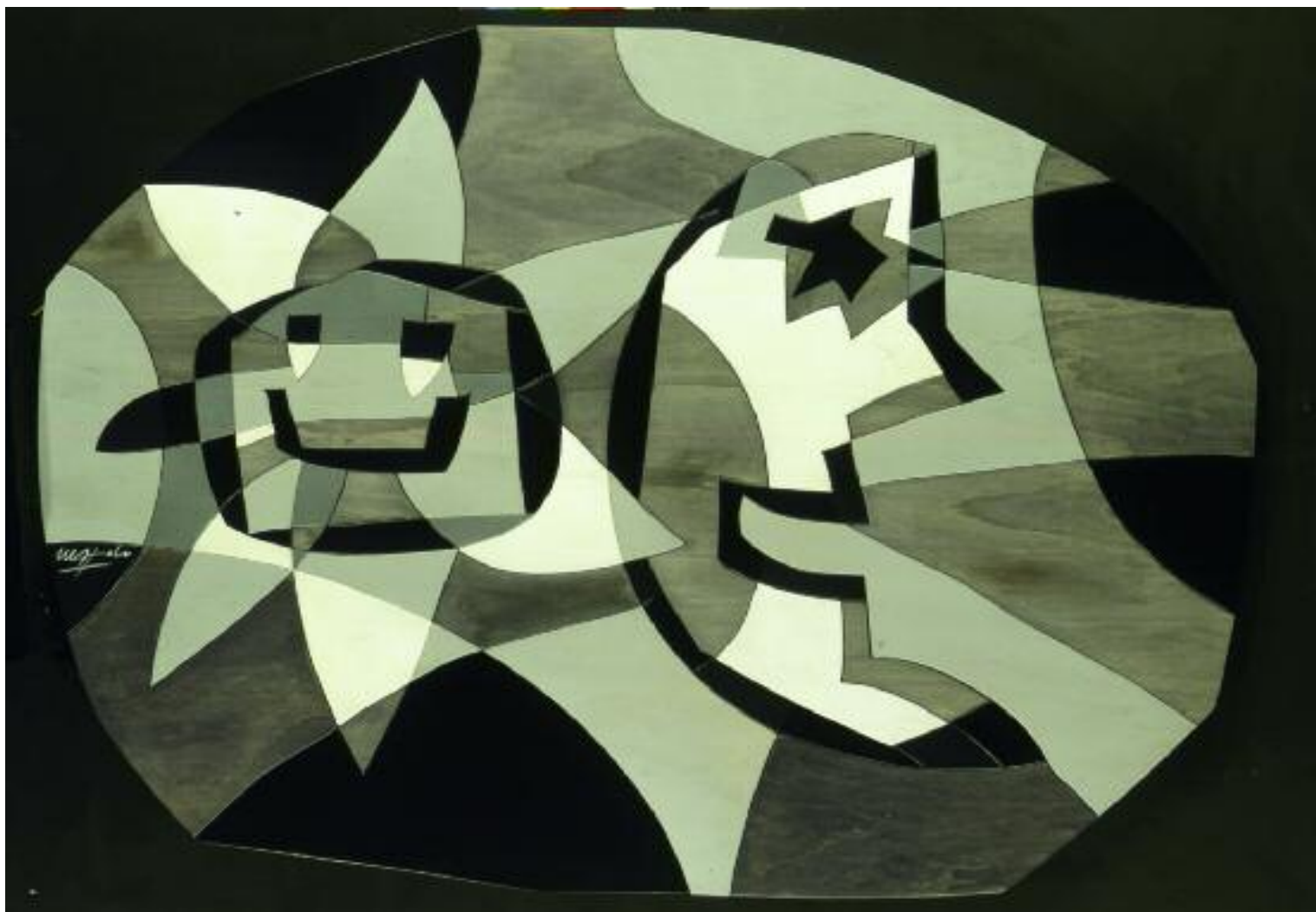
Turksib
1994
acrilici su legno
cm. 150 x 130



Viola Pink
1997
acrilici su legno
cm. 176 x 136



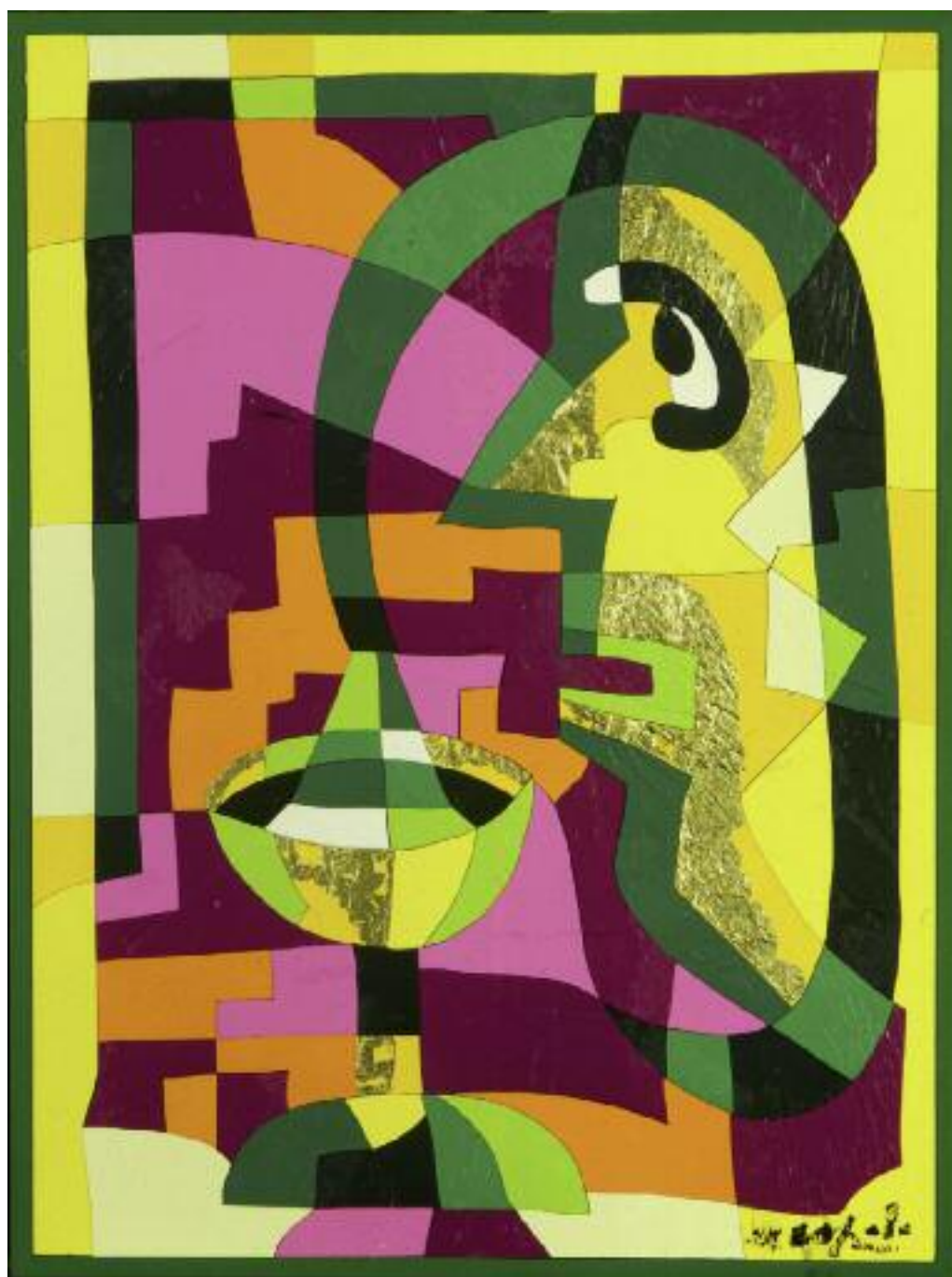
Happy Faces
2001
acrilici su legno
diam. cm. 120



B.N.
2003
acrilici e anilina su legno
cm. 125 x 165



Caratteri
2003
acrilici e anilina su legno
cm. 123 x 186



Un Sorso
2004
acrilici su legno
cm. 40 x 30



Semel In Anno
2004
acrilici e anilina su legno
diam. 120 cm



Deco
2004
acrilici su legno
cm. 70 x 50



Simply Red
2004
acrilici su legno
diam. 120 cm



La Forza
2004
acrilici su legno
diam. 120 cm



Accordi
2004
acrilici su legno
cm. 160 x 123



Somme e Quinte
2004
acrilici su legno
cm. 140 x 100



Neoclassico
2004
acrilici su legno
cm. 140 x 100



Silver Ground
2004
acrilici su legno
cm. 40 x 30



Di Traverso
2004
acrilici su legno
cm. 50 x 35



Cavo Cielo e La Cometa
2004
acrilici su legno
diam. 150 cm



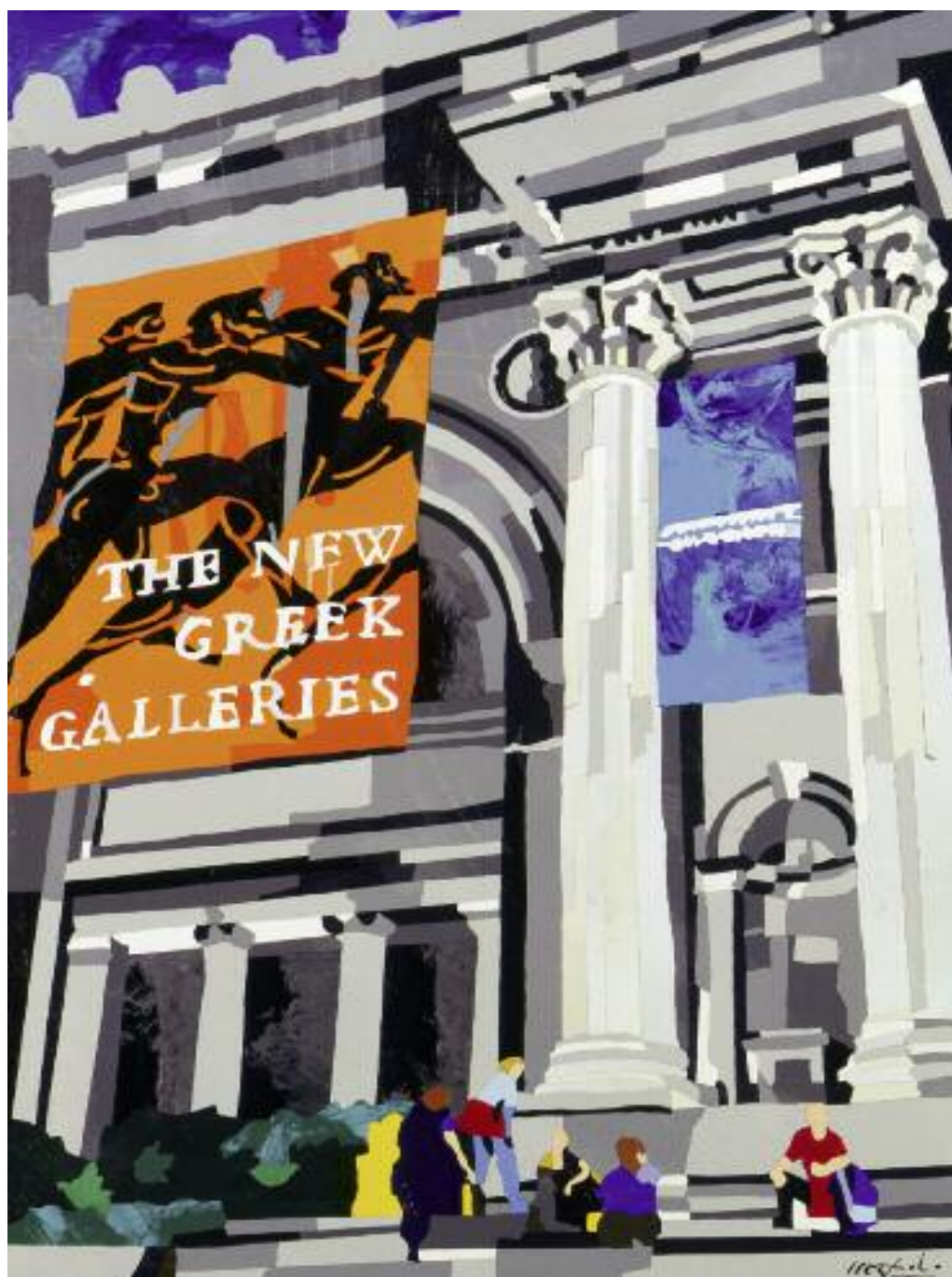
Golden Day
2005
acrilici su legno
cm 30 x 40



Remote
2005
acrilici su legno
cm. 40 x 30



Poker
2005
acrilici su legno
cm. 40 x 30



The New Greek Galleries
2005
acrilici su legno
cm. 100 x 70



La Cave
2005
acrilici su legno
cm. 40 x 30

Green Face
2004
Soft Painting
cm. 35 x 50



Enigma
2004
Soft Painting
cm. 35 x 50



Come fa La Luna
2004
Soft Painting
cm. 50 x 70



Mia Tempesta
2004
Soft Painting
cm. 50 x 70



Padrona Amante
2004
Soft Painting
cm. 70 x 100



Fammi Festa
2004
Soft Painting
cm. 70 x 100



A proposito di Nespolo

GUIDO ALMANSI

Sulla natura cartooniana del mondo di Nespolo non ci sono dubbi. I suoi personaggi umani, le sue scenografie, i suoi interni domestici e museali, i suoi paesaggi naturali e urbani, le sue caricature di opere d'arte, sono dei giocattoli grotteschi, perfettamente inseriti in un mondo ludico, totalmente artificiale, che viene sottolineato ed esacerbato dal materiale e dalla tecnica usata dall'artista; e funzionano a pieno regime quando i messaggi agiscono in due direzioni: verso il mondo ludico e verso il mondo-mondo (che del mondo ludico sembra essere a volte bizzarra imitazione)...

Abbiamo a che fare con un artista squisitamente postmoderno: se cerchi di trovare un buco o una forra dove infilarti per scavare in profondità, sarai deluso, perché i segreti più nascosti sono allo scoperto, come nella Lettera rubata di Edgar Allan Poe. Se solo si potesse pensare o sentire nella vita come nei suoi quadri, finalmente potremmo a fare a meno degli orrendi psicanalisti e delle loro pretese. Forse ciò che amo di più in Nespolo è la sua immunità da ogni tentazione della psicologia e di quella pseudoprofondità che è una delle piaghe maggiori della cultura del nostro secolo.

LUCA BEATRICE

Nespolo è stato il primo a portare l'America a Torino, non quell'America del decadimento informale di fine anni Cinquanta con cui si autoerotizzava l'arte naturalista, ma l'orgasmo pop, la junk culture dei performers, che egli faceva esplodere nel suo cinema.

DANILO ECCHER

Un'arte "sincronica", abile nell'uso diversificato dei linguaggi più improbabili; un'arte che ritrova la propria dimensione espressiva nella massima estensione linguistica, nell'apertura di un ventaglio d'indagine capace di coprire l'intera realtà. Non vi è dubbio che nella ricerca artistica di Ugo Nespolo la stessa struttura iconica testimonia questa volontà "esplosiva", quest'estensione violenta e immediata che, in ultima analisi, si ricompone nel "tutto" scenico dell'opera. Le schegge narrative si congelano in una illusoria immobilità che recupera l'armonia unitaria, dissolta dal caotico intersecarsi dei distinti processi linguistici.

VITTORIO FAGONE

Sono anni che Nespolo smonta i processi dell'avanguardia senza però compiere una operazione regressiva, anzi azzardando ogni volta un sorpasso nella doppia direzione in cui oggi si dà un'autentica opera di ricerca: l'innovazione di un campo di immagini significanti, l'apertura a un diretto spazio di comunicazione sociale. Egli critica l'avanguardia ma ne assorbe le strategie, le possibilità di espansione, i vivaci rimbalzi a ciclo aperto.

Ugo Nespolo costituisce un caso singolare nel panorama dell'arte italiana contemporanea. Egli



scavalca di continuo il confine tra ricerca visuale ed espansioni decorative di una rappresentazione fortemente individuata dentro una coerente chiave stilistica.

VINCENZO MOLLICA

Non appartengo alla illuminata e illuminante razza dei critici d'arte, che vive di luce e prospettive riflesse e nello stesso tempo ha il dono della visibilità e dell'interpretazione di un'opera pittorica. Con l'eccezione delle solite eccezioni, e cioè di quelli che cercano semplicemente di far capire o intuire il valore di un artista, capita purtroppo di frequente di imbattersi in parolai, veri e propri fumisti, che sfruttano il palcoscenico della critica d'arte per lanciarsi in soliloqui, riflessioni astruse e complicate (sicuramente valide e interessanti sotto il profilo narcisistico), che portano sistematicamente come risultato a scritti precotti multiuso, nel senso che si possono utilizzare indifferentemente per un quadro, un pannolino, una bottiglia di Coca-Cola, un candido lenzuolo.

Quanto sia caduta in basso la critica d'arte in questo scorcio di contemporaneità è testimoniato dal fatto che il sottoscritto, appartenente alla terrena pattuglia dei cronisti impressionisti e impressionabili, abbia ricevuto più volte sollecitazioni e richieste di scritti e considerazioni su artisti che non hanno certo bisogno dei miei pensierini per rendere tangibile il loro valore. Sulle prime mi lasciavo tentare dalle lusinghe, ma dopo i primi componimenti si è insinuato in maniera prepotente il dubbio dell'incompetenza e dell'inutilità. Da quel momento ho cercato di opporre resistenza alla cortesia e alle lusinghe dei richiedenti inventando bugie degne di Pinocchio.

Ed eccomi qua, in questa pagina di catalogo, a spiegare perché non ho saputo dire di no agli amici della Stamperia dell'Arancio e a Ugo Nespolo. Intanto per la tenacia e la cordialità con cui mi hanno braccato e poi perché la festa di colori che Nespolo sa imbandire mi ha sempre affascinato. Non l'ho mai conosciuto personalmente, ma ho visto molti suoi quadri, che puntualmente mi trasmettevano un'allegria che mi buttava indietro nel tempo, quando pasticciare con i colori, le matite e i pennelli era un modo gustoso per dare più sapore alla vita. Credo che questo artista sia riuscito in un'operazione difficilissima: fermare l'incantesimo dei fuochi d'artificio, scoprirne il segreto coniugandolo con la tavolozza delle emozioni. I colori che Nespolo materializza nei suoi quadri hanno la stessa forza e lo stesso nitore dei giocattoli di latta, dei fumetti dell'“Avventuroso” e del “Corriere dei Piccoli”, di certe pubblicità squillanti degli anni Cinquanta.

Ma questo è solo un gioco di assonanze, di evocazioni che risvegliano memorie sopite. Nespolo, nella sua ricerca cromatica, oltre l'essenza dei colori sembra inseguire il mistero, quel mistero che ha radici negli abissi del nostro inconscio, laddove probabilmente vivono come energia pura.

Ecco la grande abilità di Nespolo: risvegliare quell'energia cromatica e farla imprimere sulla tela o nei suoi fantasiosi mosaici come in una danza, e l'incrociarsi delle figure in tutto questo è solo un godibile pretesto per allargare gli orizzonti del gioco.

Mi scuso per questi pensierini rantolanti, di cui però sono profondamente convinto e spero contribuiscano a festeggiare Nespolo come merita.

Per il resto, statene certi, sarà l'ultimo dei miei compitini fuori luogo, fuori da quella strada provinciale in cui vivono i cronisti. Il mio rapporto con l'arte d'ora in poi non sarà più affidato alla penna, ma solo agli occhi.



SANDRO ORIENTI

Per Ugo Nespolo la vita è gioco e l'esperienza artistica è ludica e liberatoria. Al di là di quelli che possono essere i riflessi sempre ricorrenti della pop art e le trasgressioni alla coerenza di linguaggio, ogni lavoro si articola con lepidezza insinuante sul crinale di una malizia artistica circoscritta ma efficace. Ogni quadro sembra potersi smontare e poi liberamente rimontare secondo le combinazioni di un "puzzle" tutto prevedibile. L'allarme provocatorio non risiede in ogni singolo pezzo, ma nell'atteggiamento globale di Nespolo, che sembra sempre pronto a smentire se stesso e, insieme, la credibilità dell'operazione artistica.

DANIELA PALAZZOLI

Gli oggetti di Nespolo sono dei provocatori di effetti. Essi misurano l'informazione, la novità di un effetto rispetto all'uso straniante (surreale) dei suoi fattori. Usano sistemi artificiali per produrre effetti che non sono affatto pertinenti alla loro manutenzione comune: tubi che conducono aria, telefoni che trasmettono il rumore della corrente e così via. La distanza fra l'oggetto tecnologico che si propone e il consumo cui lo si adibisce è la misura dell'informazione. Essa è facile da determinare: gli effettori sono entità chiuse in cui entrano fattori ed escono effetti, al di fuori di ogni rapporto di realtà, senza l'intervento della contingenza. Il difficile è renderla visibile. È solo il fatto di produrli in un ambito culturale che li rende pensabili, e li rende logici. Se la loro dose di originalità è ciò che li fa esistere, è solo la destinazione culturale a renderli atti-in-sé. Questo spostamento di accento, da effettori li fa divenire rivelatori. Come il termometro da semplice misuratore di effetti si può trasformare in termostato che mette in moto un refrigeratore o una caldaia, con la semplice aggiunta di una forza di esecuzione, così, in quanto forze di un campo, gli effettori di Nespolo da misuratori divengono attori di cultura. Questo, se la cultura non è una dottrina, ma un'attività che, inglobando conoscenza, produce azioni. Il risultato non sono proposizioni artistiche ma il chiarirsi di proposizioni quali: "il segno è il sensibile del simbolo", "un effetto non può avere un solo fattore", "la dialettica delle categorie esige che vi sia un contrasto fra ciò che è intelligibile e ciò che è originale", "l'assurdo della realtà non è l'assurdo della logica", "qualcosa di logico non può essere solo possibile: esso deve essere".

VITTORIO SGARBI

Per Ugo Nespolo, multiforme e attivissimo artista torinese continua è l'attenzione che suscita in Italia fra gli appassionati del contemporaneo. Esploratore dell'arte in tutte le sue possibili applicazioni, dalle più colte (il periodo concettuale) alle più popolari (la televisione), dalla grafica pubblicitaria al cinema sperimentale, dalla scenografia teatrale alla produzione industriale, Nespolo si è sempre sforzato di considerare il campo estetico in un rapporto di stretta e imprescindibile integrazione con la vita moderna. In questo senso è stato considerato un erede della mentalità che nel corso del Novecento ha generato fenomeni come il Bauhaus, anche se lo spirito creativo di Nespolo è certamente ben lontano dalla progettualità razionalista di Gropius e allievi; risulta invece giusto



l'accostamento di Nespolo e Fortunato Depero, anch'egli convinto assertore dell'arte come "applicazione", soprattutto per le evidenti reminiscenze neo-futuriste che la figurazione di Nespolo ha esibito generosamente.

TOMMASO TRINI

Con una mediazione intellettuale che lo distingue da altri strutturalisti elementari, Nespolo interviene sulla ragione delle cose stesse. Ha inventato "pseudomateriali" che aggiungono l'artificio all'artificiale; ha costruito una macchina per trasportare l'aria e un telefono per comunicare il ronzio del suo interno alimento, l'elettricità; ha coordinato lo spazio con barre metalliche a guisa di putrelle, e con le stesse crea "environments" che sono ostruzioni, barriere. Punta così sull'estraniamento: è il controllo degli "effetti", provocati con senso di eversione. Un parallelepipedo di scatole in legno accatastate rimanda a una struttura primaria: ma ecco le morse da falegname, gli strumenti del fare allegati, che ribaltano i dati formali in riferimenti costruttivi. Oppure vediamo un nastro serpeggiare, segreto e inerte, tra due contenitori, entro i quali si arrotola e srotola se solo accettiamo di manipolare questa scultura-gioco e il suo implicito erotismo. Nespolo conferma ciò che sembra distinguere i due modi principali di operazione oggettuale, oggi: l'acculturazione o meno della scoperta di relazioni inedite tra elementi, materiali, forme. Nespolo accultura tutto, riduce tutto a una prefigurazione che dà omogeneità al suo lavoro: l'estasi materialista, che domina in artisti a lui vicini, si muta qui in ossigenazione intellettuale...

Ugo Nespolo propone un en-plein di oggetti e idee davvero imponente. È l'atteggiamento particolarmente attivo a Torino, dove Nespolo lavora e rappresenta l'ala neodada delle ricerche: superare opera dopo opera ogni soluzione particolare, agire con libertà anzitutto verso se stessi.

ANTONELLO TROMBADORI

Di quale confronto si tratta? Di quello che, vittima arrovesciata delle mode, si abbandona, dopo tanti anni di non figurativo, alla recuperata figurazione, ovvero di quello di una globale rilettura dell'esperienza del secolo, a cominciare dal cubismo per finire con l'informale e pervenire alla sintesi di una vera e propria "pesca miracolosa" nell'arte moderna? Alla ricerca, appunto, del "limite" laddove ogni limite era stato teoricamente bandito ma, di fatto, perentoriamente riaffermato dai veri maestri e arricchito della nuova concezione del rapporto spazio-tempo?

Ugo Nespolo si muove interamente avvinto dalla seconda ipotesi. E vi si muove raggiungendo, per via di una meditata giustapposizione compositiva delle immagini che eccheggia le regole del contrappunto musicale, quel punto di equilibrio fra spericolata bizzarria decorativa e segreto andamento fiabesco (un punto di equilibrio d'alta acrobazia fra Robert Delaunay, poniamo, e Marc Chagall) nel quale al meglio si denota la sua originalità.



Ugo Nespolo, nato a Mosso Santa Maria (Biella), si è diplomato all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino ed è laureato in Lettere Moderne. I suoi esordi nel panorama artistico italiano risalgono agli anni Sessanta, alla Pop Art, ai futuri concettuali e poveristi (mostre alla galleria il Punto di Remo Pastori, a Torino, e Galleria Schwarz di Milano). Mai legata in maniera assoluta ad un filone, la sua produzione si caratterizza subito per un'accentuata impronta ironica, trasgressiva, per un personale senso del divertimento che rappresenterà sempre una sorta di marchio di fabbrica.

Negli anni Settanta Nespolo si appropria di un secondo mezzo di espressione, il cinema: in particolare quello sperimentale, d'artista. Gli attori sono artisti amici, da Lucio Fontana a Enrico Baj, a Michelangelo Pistoletto. Ai suoi film hanno dedicato ampie rassegne istituzioni culturali come il Centre Georges Pompidou di Parigi, il Philadelphia Museum of Modern Art, la Filмотека Polska di Varsavia, la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Gli anni Settanta rappresentano per Nespolo un passaggio fondamentale: vince il premio Bolaffi (1974), realizza il Museo (1975-'76), quadro di dieci metri di lunghezza che segna l'inizio di una vena mai esaurita di rilettura-scomposizione-reinvenzione dell'arte altrui. L'opera viene esposta per la prima volta nel 1976 al Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno.

Negli anni Settanta inizia anche la sperimentazione con tecniche (ricamo, intarsio) e materiali inconsueti (alabastro, ebano, madreperla, avorio, porcellana, argento). Nasce L'albero dei cappelli, poi prodotto in serie come elemento d'arredo.

Gli anni Ottanta rappresentano il cuore del "periodo americano": Ugo Nespolo trascorre parte dell'anno negli States e le strade, le vetrine, i venditori di hamburger di New York diventano i protagonisti dei suoi quadri. In questi anni si accumulano anche le esperienze nel settore dell'arte applicata: Nespolo è fedele al dettato delle avanguardie storiche di "portare l'arte nella vita" ed è convinto che l'artista contemporaneo debba varcare i confini dello specifico assegnato dai luoghi comuni tardoromantici. Lo testimoniano i circa 50 manifesti realizzati per esposizioni ed avvenimenti vari (tra gli altri, Azzurra, Il Salone Internazionale dell'Auto di Torino, la Federazione Nazionale della Vela), il calendario Rai dell'86, le scenografie per l'allestimento americano (Stamford) della Turandot di Busoni, le videosigle Rai (come Indietro Tutta con Renzo Arbore). Nell'86 Genova festeggia i vent'anni di attività artistica di Nespolo con la mostra antologica di Villa Croce La Bella Insofferenza.

Nel '90 il Comune di Milano gli dedica una mostra a Palazzo Reale. Dello stesso anno sono prestigiose collaborazioni artistiche come la campagna pubblicitaria per la Campari, le scenografie e i costumi del Don Chisciotte di Paisiello per il Teatro dell'Opera di Roma ed una esposizione di ceramiche - il nuovo interesse di Nespolo - nell'ambito della Biennale Internazionale della Ceramica e dell'Antiquariato al palazzo delle Esposizioni di Faenza.



Nel '91 partecipa in Giappone all'International Ceramic Festival, Ceramic World Shigaraki. L'anno successivo la Galleria Borghi & C. di New York ospita *A Fine Intolerance*, personale di dipinti e ceramiche.

Del '94 è una mostra di opere a soggetto cinematografico promossa alla Tour Fromage dalla Regione Valle d'Aosta. L'anno seguente Nespolo realizza scene e costumi per *l'Elisir d'Amore* di Donizetti per il Teatro dell'Opera di Roma, itinerante all'Opera di Parigi, Losanna, Liegi e Metz. Sempre del '95 sono l'antologica Casa d'Arte Nespolo al Palazzo della Permanente di Milano e la personale *Pittura* si instalatu di Bucarest a cura del Ministero alla Cultura romeno.

Nel '96 la personale *Le Stanze dell'Arte* alla Promotrice delle Belle Arti di Torino, viene organizzata dalla Regione Piemonte. Ancora nel '96 Ugo Nespolo assume la direzione artistica della Richard-Ginori. Nel 1997 il Museum of Fine Arts di La Valletta, Malta, gli dedica una personale. Nello stesso anno una mostra itinerante in America Latina: Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes), Cordoba (Centro de Arte Contemporaneo de Cordoba, Chateau Carreras), Mendoza (Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza) e Montevideo (Museo Nacional de Artes Visuales).

Inizia il '98 con la realizzazione del monumento "Lavorare, Lavorare, Lavorare, preferisco il rumore del mare" per la città di San Benedetto del Tronto e si avvia la collaborazione con la storica vetreria d'arte Barovier & Toso di Murano per la quale Nespolo crea una serie di opere da esporre a Palazzo Ducale di Venezia per "Aperto vetro", (Esposizione Internazionale del Vetro Contemporaneo). Seguono mostre personali di rilievo alla Palazzina Azzurra di San Benedetto del Tronto ed alla XVII Biennale di Arte Contemporanea a cura del Comune di Alatri.

Si chiude il 1999 ed inizia il 2000 con "Nespolo + Napoli", una mostra antologica che la Municipalità partenopea ospita al Palazzo Reale di Napoli.

Per l'Anno Giubilare Nespolo illustra un'edizione dell'*Apocalisse* (introduzione di Bruno Forte) di alto pregio a tiratura limitata.

Nei primi mesi del 2001 torna al cinema con *FILM/A/TO*, interpretato da Edoardo Gero e prodotto dall'Associazione Museo Nazionale del Cinema di Torino in occasione della retrospettiva "Turin, berceau du cinéma italien" al Centre Pompidou di Parigi. Un prestigioso evento autunnale: Storia di Musei (catalogo Umberto Allemandi) a cura della Galleria Marescalchi di Bologna. Mostra personale a Fukui all'interno della rassegna "Italia in Giappone 2001". 2002: Nespolo accetta l'incarico di consulente e coordinatore artistico per il progetto d'integrazione delle opere d'arte contemporanea nelle stazioni della costruenda Metropolitana di Torino. Il Parco della Mandria di Venaria Reale ospita presso la Villa dei Laghi alcune sue sculture nell'ambito della mostra "Scultura internazionale a La Mandria".

Intenso il programma per il 2003: l'Alitalia inaugura la nuova sede a New York con una personale di Nespolo; una mostra itinerante (da maggio a dicembre) nei Paesi dell'Est dalla Galleria d'Arte Moderna di Mosca, all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo a Minsk (Museo Nazionale d'Arte Moderna) per proseguire poi in Lettonia (Riga, Galleria d'Arte Moderna).



A maggio del 2003 una mostra personale all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi. Durante il Festival del Cinema di Locarno in Svizzera (estate 2003) due mostre personali: presso la sede del Festival e alla Galleria d'Arte Moderna. In autunno importante personale al Museo Nazionale Cinese di Pechino.

Inizia il 2004 con due importanti mostre personali: a Vilnius in Lituania al Ciurlionis National Museum of Art (gennaio) ed a Canton in Cina, al Guang Dong Museum of Art di Guangzhou (febbraio/marzo). Ad aprile mostra personale a Palazzo Doria a Loano ("Homo Ludens" il gioco). In giugno-luglio una personale al Moscow Museum of Modern Art, poi al Museo dell'Accademia di San Pietroburgo.

Il 2005 apre con la personale "In forma di libro" al Museo Poldi Pezzoli di Milano e nella stessa sede viene presentato il libro d'artista "32+1 per Nespolo" (Edizioni Colophon). L'Hong Kong Cultural Centre in collaborazione con l'Ambasciata d'Italia e la Città di Hong Kong, con il patrocinio della Regione Piemonte ha inaugurato l'importante mostra personale già tenutasi a Pechino, Canton e Shanghai.

Ancora cinema con l'ideazione e la regia di "Dentro e Fuori" un ritratto filmato del personaggio Angelo Pezzana, prodotto dal Museo Nazionale del Cinema di Torino sotto gli auspici della Regione Piemonte.

