

**UNIVERSITÁ DEGLI STUDI
DI PADOVA**

**Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Lettere**

TESI DI LAUREA

DIETROLOGIA ANNI '80

Relatore: Dott. ANNAMARIA SANDONÀ

Laureando: MATTEO MAZZATO
Matricola n° 365717/LT

ANNO ACCADEMICO 1999/2000

INDICE:

I. PREMESSA	pag. 3
II. INTRODUZIONE	" 5
III. I PROTAGONISTI DELLA TEORIA	" 11
IV. IL CASO DE CHIRICO	" 27
V. UN NUOVO CONCETTO DI NUOVO	" 33
VI. I PROTAGONISTI DELLA PRATICA	" 39
1. ICONICI	
• Citazionisti	" 47
• Anacronisti	" 53
2. POSTASTRAZIONE	
• Aniconici Postmoderni	" 59
3. ICONICI O ANICONICI?	
• Nuova Scuola Romana	" 65
4. ESPRESSIONE	
• Transavanguardia	" 69
• Espressionisti italiani	" 75
5. DECORAZIONE, SPIRITO LUDICO E KITSCH	
• Protagonisti italiani	" 77
• Nuovi Futuristi	" 83
6. ARCHITETTURA, DESIGN, ILLUSTRAZIONE	" 87
VII.LA SCENA INTERNAZIONALE	" 93
VIII.CONCLUSIONI: I TRASVERSALI	" 101
BIBLIOGRAFIA	" 109

I. PREMESSA

Nessun poeta, nessun artista di alcun genere sviluppa il suo pensiero in totale autonomia. (T. S. Eliot)¹

Nel venire a contatto con la miriade di critici, teorici, artisti che vagano all'interno del panorama culturale italiano nel periodo in cui emerge prepotentemente l'implosione postmoderna, è impossibile non prendere coscienza della difficoltà di riportare in maniera esauriente tutte le manifestazioni ideologiche e pratiche verificatesi nello spazio di tempo intercorso tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta.

La forte connotazione anarchica degli artisti, intrisi di un individualismo privo di regole che li porta a rifiutare ogni forma di etichetta, ha prodotto in questo periodo una sorta di *nomadizzazione* dell'arte.

L'artista nomade è etichettato nel giro di pochissimi anni, se non mesi, con epiteti di ogni sorta come se ogni critico volesse, o dovesse, addirittura marchiare i prodotti della propria *azienda*. Il nomadismo degli artisti e talvolta delle opere, rende indubbiamente difficile seguire il percorso dei singoli perché caratterizzato da molteplici diramazioni, ma del resto questo è il postmoderno.

In ambito teorico, il dibattito critico, creando un'atmosfera molto vivace, innescò un meccanismo molto positivo e funzionale al rivitalizzarsi, da un punto di vista linguistico, di un clima che si era rivelato da alcuni anni un po' statico.

Attraverso l'utilizzo della citazione, nel migliore spirito postmoderno, ed il confronto di numerosi testi critici che sono apparsi nel periodo in oggetto, questo lavoro cerca di far emergere le capziose motivazioni dei teorici che

¹T. S. ELIOT, *Selected Essays, 1917-1932*, Harcourt, Brace and Co., New York 1932, pag. 18.

riprendono in mano i filosofi (da Nietzsche a Husserl a Heidegger) appropriandosi della rivisitazione filosofica proprio come gli artisti dirigono la loro attenzione verso il passato dell'arte.

Bisogna essere *colti e studiati* tanto per interpretare le opere degli artisti (con molte licenze poetiche) quanto i testi dei critici.

La tesi in oggetto tenterà, pertanto, di riportare alla luce alcuni temi e problemi che la condizione postmoderna ha sollevato nel territorio italiano tra gli anni Settanta ed Ottanta, problemi che, talvolta, come vedremo, genereranno incomprensioni se non addirittura contraddizioni.

II. INTRODUZIONE

A metà degli anni Ottanta, più precisamente nel 1985, tre critici d'arte, che assieme ad Achille Bonito Oliva sono stati tra i "lettori" più attenti del panorama artistico italiano degli anni Settanta, mi riferisco a Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio, hanno riunito in una grande mostra divisa tra Bologna, Imola, Ravenna e Rimini, ben 228 artisti italiani e non, cercando di fornire al pubblico una mappa dei fenomeni artistici più significativi di quegli anni. L'esperienza sopracitata, nasce dalla necessità di trovare una concreta e, per quanto possibile, esauriente conferma del lavoro svolto da artisti e storici dell'arte nei precedenti quindici anni soprattutto in Italia.

Ad una prima veloce analisi, la mostra *Anniottanta*² assume un aspetto eterogeneo, i lavori degli artisti vengono catalogati, in una miriade di piccoli gruppi, categorie, etichette, che dovrebbero, secondo i curatori, fare capo ad un unico grande concetto unificatore, il postmoderno³. Proprio quest'ultimo

²R. BARILLI, F. ALINOVI, R. DAOLIO, *Anniottanta*, cat. della mostra tenutasi a Bologna (Galleria Comunale d'Arte Moderna), Imola (Chiostrì di S. Domenico), Rimini (Castel Sismondo), Ravenna (Loggetta Lombardesca), ed. Mazzotta, Milano 1985.

³Per una traccia sull'origine e l'utilizzo del termine si riporta parte dell'introduzione al testo "La condition postmoderne" di F. Lyotard:

L'oggetto di questo studio è la condizione del sapere nelle società più sviluppate. Abbiamo deciso di chiamarla "Postmoderna". La definizione è corrente nella letteratura sociologica e critica del continente americano. Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo...

F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris 1979; trad. it. di C. Formenti *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1987, pag. 5

A commento del testo di F. Lyotard si riporta un breve estratto dell'intervento che Maurizio Ferraris ha tenuto il 27 novembre 1982 al convegno *Incontro con il postmoderno* presso il Palazzo Spinola di Genova e pubblicato negli atti:

Il merito della "Condition postmoderne", un libro che si può ancora considerare come un testo chiave, nel bene come nel male, per la comprensione del postmoderno, è stato quello appunto di fornire una sintesi persuasiva e di queste tendenze eterogenee e già da tempo nell'aria.

Leggendo un testo di Köler, si apprende addirittura che il primo ad adottare il termine "postmoderno" è stato, nel 1875, lo storico Harold Toynbee, e che in una enciclopedia degli anni '40 a Città del Messico, si utilizzava il termine "postmodernismo" per indicare movimenti letterari sudamericani che proponevano poetiche alternative o successive a quelle delle avanguardie storiche... Il postmoderno risulterebbe allora, nell'analisi di Lyotard, come la presa di coscienza di quel progressivo emanciparsi di sfere pratiche e

costituisce uno dei termini più ricorrenti nella critica di quegli anni, assieme agli aggettivi *nuovo* e *magico*, ai suffissi, *post-* e *trans-* ed ai neologismi *transavanguardia*, *citazionismo*, *anacronismo* ecc..

Per ogni termine coniato esiste un critico d'arte, per ogni gruppo esiste una mente unificatrice che si fa portatrice dei messaggi e della causa degli artisti scelti. Forse mai come nel periodo compreso tra la metà degli anni Settanta e il primo lustro degli Ottanta le figure del critico d'arte e dello storico dell'arte si avvicinano a quella del *talent-scout*.

Il desiderio di un nuovo diverso che non sia una mera ricerca formale legata all'arte per l'arte, che non sia fredda, prettamente cerebrale ma divertita, forse impegnata, e che restituisca un ruolo di primaria importanza al pennello, induce gli artisti a far uscire dal cassetto i tubetti di colore e a proporsi nella nuova veste di *pictores*.

Certo la pittura non ha mai smesso di essere frequentata nella seconda metà del secolo, ma la sua presenza è stata comunque legata ad una generazione formatasi negli anni '30, '40, '50, che ha perpetrato il proprio linguaggio fino a tarda età senza mai rinunciarvi, mi riferisco ai vari Guttuso, Sassu, Treccani, Vedova, Guidi, Morlotti ecc., ma il lavoro svolto in occasione della mostra *Anniottanta*, tentava di mettere in vetrina una generazione che uscisse dall'atmosfera concettuale degli anni 60'-70' e che nell'uso della pittura si ponesse nuovi intenti.⁴

teoriche che il modernismo vedeva come congiunte. Una frammentazione suffragata sia da talune défaillances teoriche presenti nei grandi racconti del moderno, sia dall'esperienza concreta del venire meno delle ideologie e della funzione umanistico-fondativa del sapere che, nell'era dell'informatica e dei media, è un semplice veicolo tecnico di scambio, comunicazione traduzione e informazione.

M. FERRARIS, *Il postmoderno tra Francia e America*, in A.A.V.V., *Incontro con il postmoderno*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1984, pagg. 37-39.

⁴Questo desiderio di riprendere in mano il pennello è ben illustrato nell'articolo *La mamma mi ha regalato una scatola di colori* di Francesca Alinovi la quale assieme a Renato Barilli e Roberto Daolio espone le proprie intuizioni rispetto all'argomento, già in parte rese note al grande pubblico nel catalogo della mostra *Pittura ambiente* da lei stessa curata assieme a Renato Barilli.

Cfr. F. ALINOVI, R. BARILLI, R. DAOLIO, *La mamma mi ha regalato una scatola di colori*, Bolaffiarte n° 96, mar. 1980 pagg. 22-23.

Cfr. R. BARILLI, F. ALINOVI, *Pittura ambiente*, cat. della mostra, Palazzo Reale, Milano 1980.

Ma la struttura del periodo 1975-1985, è come vedremo molto più complessa, il colore, la tela che diventa assieme all'ambiente supporto, sono solo la corteccia di una rivoluzione che appare solamente come una restaurazione.

Nel pieno degli anni Settanta, sembra riaffiorare un desiderio che già aveva caratterizzato le correnti avanguardistiche della prima metà del Novecento.

Il Futurismo non era allora solo un modo di dipingere, ma anche un modo di scrivere, di comporre musica, di vivere. Lo stesso Surrealismo, nasce da un concetto legato alla poesia per poi essere esteso alle arti visive. Spesso, le varie discipline artistiche partivano da un comune ideale estetico che poi veniva fatto proprio da architettura, letteratura, arti visive. Negli anni Settanta, architettura, letteratura, pittura, musica sembrano rispolverare il desiderio di trovare un unico punto di origine, che vada oltre il risultato pratico, che funga da elemento globalizzante, che eserciti il suo influsso sull'apparire attraverso l'essere. Il motivo scatenante di questa presunta unità deve essere ricercato all'interno di una serie di testi e saggi che appaiono in questi anni.

In essi si cerca una risposta filosofica ad un'atmosfera che si è venuta a creare in seguito all'avvento del *transistor* e dell'elettronica. Infatti, anche se associamo al termine postmoderno il periodo degli anni Settanta e Ottanta, da un punto di vista analitico filosofico, esso trova origine e giustificazione solo prendendo in considerazione tutti gli ultimi 50 anni della nostra storia.

Ciò che rende difficile un approccio schematico con questo concetto, è che esso si presenta più come una *condizione* piuttosto che come un *periodo*.

Lyotard e McLuhan⁵ sono tra i primi ad occuparsi di questo tema e utilizzano il suffisso *post-* per indicare un'età che si colloca altrove rispetto a quella che precede, ma l'analisi del periodo si rende quanto mai problematica a causa

⁵J. F. LYOTARD, *La condition... cit.* .

M. MCLUHAN, *The Gutenberg galaxi, the Maching of Thipographical Man*, London , 1962.

della sua facile ed opinabile elasticità. L'età che precede, indicata come moderna, nata con l'avvento della stampa gutenberghiana, termina con l'avvento di una società legata all'elettronica e ad una gerarchia tecnocratica. La fase *post-* è pertanto caratterizzata dalla diffusione dell'informatica e dei microprocessori che hanno mutato il nostro modo di fruire il tempo e le informazioni, accelerando la comunicazione, abbattendo barriere spazio temporali.

Paradossalmente secondo McLuhan, una fase di progresso così avanzata ha portato la curva del diagramma progrediente ad attuare una flessione, una sorta di attrazione verso il passato per cui alcune caratteristiche dell'era postmoderna si riavvicinerebbero in qualche maniera a *situazioni* che furono già tipiche delle condizioni arcaiche.

La curvatura del diagramma, fa inoltre pensare alla scoperta einsteniana della curvatura dell'universo, a causa della quale l'avanzare delle galassie verso l'esterno diventa anche un atto implosivo. L'atto implosivo della condizione umana è sostenuto filosoficamente da due gruppi di pensiero, uno pessimista ed uno ottimista. Se infatti per McLuhan e Marcuse, la tensione verso un neomedioevo è solo metaforica (l'uomo raccoglitore di bacche - l'uomo raccoglitore di dati ed informazioni, l'uomo cacciatore di selvaggina - l'uomo cacciatore di notizie ecc.) la frangia pessimista, di contro, sembra riaccreditare le utopie alla William Morris, verso una visione catastrofica del progresso e della tecnologia che avrebbero sopraffatto l'uomo in seguito alla fine degli idrocarburi e l'avvento incontrastato della cultura termonucleare.

L'implosione teorizzata da McLuhan assume una valenza positiva, in quanto portatrice di una maggiore consapevolezza e di un apporto globale alla contemporaneità che avrà, con la memoria storica raccolta nei *personal computers*, un rapporto di contemporaneità.

Sul fronte opposto, la frangia filosofica francese è rappresentata soprattutto dalla coppia Deleuze-Guattari⁶. Questi ultimi, ad una società globalizzante, ad una cultura di massa, contrappongono la speranza che ad introdurre i nuovi valori guida siano le comunità minori e marginali, una rivoluzione che provenga dalle periferie, una rivoluzione molecolare che sia in grado di modificare dall'interno il *corpus* sociale.

Il francese Lyotard si differenzia pertanto dal duo Deleuze-Guattari per il riconoscere indissolubilmente che la condizione postmoderna prende avvio da uno *status* tecnologico, cioè dallo sviluppo illimitato dell'informatica per poi passare ad un'analisi più specifica del pensiero in un viaggio che parte dalla materia per arrivare alla pura congettura.

In Italia il pensiero postmoderno è stato introdotto oltre che dalle traduzioni dei testi dei filosofi sopracitati, anche e direi soprattutto da due saggi: *Tra presenza e assenza - due ipotesi per l'età postmoderna* di Renato Barilli, nel quale vi è una puntuale analisi del pensiero filosofico internazionale legato al tema, e da Gianni Vattimo ed Aldo Rovatti che in *Il pensiero debole* presentano al lettore una serie di articoli dei più illustri pensatori italiani operanti nei campi più disparati.⁷

Il pensiero debole di Vattimo e Rovatti, si presenta come il desiderio di contrapporre al pensiero cosiddetto *forte*, che regge gran parte dell'ultimo Nietzsche e che ha influenzato gran parte della cultura occidentale del '900, un pensiero diametralmente opposto che fa della debolezza un atto di forza,

⁶G. DELEUZE, *Differnce et répétition*, P.U.F., Paris 1968, trad. it., Differenza e Ripetizione, Il Mulino, Bologna 1971.

G. DELEUZE e F. GUATTARI:

Kafka. Pour une littérature mineure, Paris 1975, (t. it. *Kafka, Per una letteratura minore*, Feltrinelli Milano 1975).

Rhizome (introduction), Mille plateaux, Paris 1976, (t. It. *Rizoma*, Pratiche ed., Parma, 1977).

⁷R. BARILLI, *Tra Presenza ed assenza - due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano 1981, I ed. 1974.

A.A.V.V. *Il pensiero debole*, a cura di G. VATTIMO, P. A. ROVATTI, Feltrinelli, Milano 1983.

All'interno del saggio intervengono oltre ai curatori:

un pensiero già presente nella filosofia nietzschiana, ma che, calato nell'era postmoderna, assume una valenza guida. Nel cammino difficile verso il nichilismo l'uomo apprende la capacità di rompere le proprie catene con un pensiero che cerca l'autoaffermazione attraverso la negazione del pensiero precedente. Non necessariamente, spiega Vattimo, il contrapporsi alla filosofia del passato porta a soluzioni edificanti.

Il pensiero debole si pone come atto conoscitivo attraverso la distruzione dell'atto *forte* dell'unità, attraverso il superamento *dell'uno a cui si modella il conoscere, ecco il punto di forza da indebolire*⁸.

Il pensiero debole sembra quasi trovare uno dei punti di maggiore ispirazione nella forza della relatività, del dubbio. Le storie si moltiplicano, e la molteplicità può essere la categoria di un nuovo pensiero, un *pensiero debole* appunto.

Postmoderno, pensiero debole, molteplicità contrapposta ad individualità, globalità, implosione, come tutto questo può legarsi all'arte, e come l'arte ha risposto a questi stimoli?

La risposta sta nel fitto intrecciarsi di mostre, eventi, articoli e saggi, avvenuto nel decennio 1975-1985, culminati proprio nella grande mostra *Anniottanta* che si pone come origine e punto d'arrivo di questo lavoro.

Leonardo Amoroso, Gianni Carchia, Giampiero Comolli, Filippo Costa, Franco Crespi, Alessandro Dal Lago, Umberto Eco, Maurizio Ferraris, Diego Marconi.

⁸P. A. ROVATTI, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza*, in A.A.V.V., *Il pensiero debole...* cit. 1983, pag. 42.

III. I PROTAGONISTI DELLA TEORIA

Il decennio 1975-1985, si presenta agli occhi dello spettatore come un periodo denso di avvenimenti che come in un crescendo rossiniano si intensificano negli ultimi anni con un interesse sempre più forte per *l'artiste trouvé*.

Davanti a tutti, pronti a misurarsi in prima linea senza esclusione di colpi, Renato Barilli ed Achille Bonito Oliva tentano disperatamente di differenziare da un punto di vista teorico le scelte formali dei loro artisti, che spesso finiscono con il produrre lavori molto simili.

Se vogliamo cominciare da chi ha *vissuto* i decenni precedenti possiamo fare riferimento ad una intervista del 1980 di Gillo Dorfles in cui dichiara che *il recupero di moduli costruttivisti (neoconcretisti) e di "nuova pittura" (support-surface e simili) sono stati esperimenti abortivi senza sbocchi vitali... nel prossimo e più immediato futuro si assisterà quasi certamente a dei tentativi di restaurazione della pittura in senso tradizionale (tele dipinte col pennello) ma senza la presenza di opere particolarmente originali.*⁹ Più drastico Giulio Carlo Argan che, riferendosi come Dorfles agli anni '70, dichiara di definirlo *il periodo della morte dell'arte o piuttosto, della coscienza dell'ineluttabilità di una fine e della volontà di viverne tutti i momenti.* Più rigido ancora rispondendo alla domanda: *quali sono gli artisti*

*che si preannunciano più significativi in questo inizio degli anni Ottanta? Sostiene: non li conosco né tengo a conoscerli. Alla mia età tutto ciò che interessa è il passato.*¹⁰

Ma solo due anni più tardi dichiara ancora di avere *il dovere della sincerità, l'arte sembra avere perduta anche la forza di vivere la propria crisi, il solo fenomeno che non sia di sola sopravvivenza e conservi una certa carica problematica è quello che va sotto il nome di Transavanguardia. Non credo che possa salutarsi come la resurrezione dell'arte dopo tre giorni dalla sua morte, probabilmente è soltanto un'ultima convulsione. In ogni caso dev'essere chiaro che la Transavanguardia non è la crisi, ma la sua fase terminale...*¹¹.

Gli interventi di Argan e Dorfles assumono un significato relativo se li pensiamo più come osservatori piuttosto che come critici militanti direttamente coinvolti nel dibattito dell'epoca.

Diverso, senza ombra di dubbio, il rapporto tra i critici più giovani e i teorici dei due grossi blocchi, cioè, Nuovi Nuovi e Transavanguardia. Contemporanee, o quasi, infatti, le uscite dei due schieramenti nel 1979, Barilli con il merito di avere preannunciato nel 1974¹² alcune delle proprie teorie, Bonito Oliva con il merito di possedere una capacità promozionale senza precedenti. Il dibattito, tuttavia, mi sembra più dettato da un vivo desiderio di difendere la propria *scuderia* piuttosto che dalla necessità di sottolineare sostanziali differenze teoriche. Come per Barilli anche per Bonito Oliva, elemento di primaria importanza infatti è la differenza sostanziale con il concetto passato di avanguardia, non più un affermarsi attraverso la

⁹G. DORFLES, *Anni '70 come sono stati - Anni '80 come saranno*, Bolaffiarte n° 100, estate 1980, pagg. 11-12

¹⁰G. C. ARGAN, *ivi*, pag. 9.

¹¹G. C. ARGAN, *Avanguardia Transavanguardia*, Electa, Milano 1982, cit. in L. VERGINE, *L'arte in trincea*, Skira, Milano 1996, pagg. 243-244.

¹²R. BARILLI, *Tra Presenza...* cit.

contrapposizione, se non la negazione, delle esperienze artistiche precedenti in un flusso in continua evoluzione come vogliono le più conservatrici teorie darwiniane, ma attraverso un'esplorazione trasversale del passato, una sorta di involuzione, di implosione, un desiderio crescente di entrambe le parti di abbattere il darwinismo linguistico che per secoli ha affiancato il concetto di arte.

La volontà di far cadere la rispettosa genealogia porta Bonito Oliva a riconoscere nella *crisi dell'arte* un'apertura senza precedenti verso l'abbattimento della valenza progressista della materia, dimostrando come di fronte all'immodificabilità del mondo, l'arte non possa fare a meno di riflettere sulla propria evoluzione interna.

*Ora lo scandalo - sottolinea Bonito Oliva - paradossalmente consiste nella mancanza di novità, nella capacità dell'arte di assumere un respiro biologico, fatto di accelerazioni e di rallentamenti. La novità nasce sempre da una richiesta del mercato che ha bisogno della stessa merce, ma trasformata nella forma.*¹³

Il promotore della Transavanguardia sembra fare tesoro delle proprie affermazioni, cominciando quel percorso che ha portato il movimento ad essere il fenomeno artistico italiano degli ultimi trent'anni più conosciuto nel mondo.

Se dobbiamo parlare di anteprime, Barilli, nel 1966, in *RAI*, attua una importante riflessione, pur legata all'informale, all'*action painting* ed al *tachisme*, sul ritorno alle cose stesse, anticipando, almeno da un punto di vista teorico, quel carattere implosivo che sarebbe stato una delle caratteristiche peculiari dell'arte degli anni Settanta ed Ottanta.

R. BARILLI, *La ripetizione differente*, apparso in "Studio Marconi", Milano, ott. 1974, cit. in R. BARILLI, *Informale oggetto comportamento* Vol. II, Feltrinelli, Milano, 1979, pagg. 106-126.

¹³A. BONITO OLIVA, *La trans-avanguardia italiana*, in *Flash Art* n° 92-93, ott.-nov. 1979, pag. 17

La quotidianità, scrive Barilli, non si riscatta solo fissandola, bloccandola in spezzoni magicamente sospesi; oppure scomponendola ed arruffandola nelle sue linee, rimettendola assieme secondo un “montaggio” assurdo. C’è anche la possibilità di riscattarla adattandone le modeste esigenze di un rituale prezioso, sofisticato, aristocratico. Tutto ciò spiega forse come avvenga che in certe esperienze attuali si ritrovino, all’improvviso e inaspettatamente, elementi di estrazione culta, reminiscenze dotte. Per restare nell’ambito dei casi a nostra disposizione, ecco il Bosch di Tadini, il Goya di De Vita, “sospeso” e ridotto alla fissità del vocabolo lessicale, il Rinascimento magico e alchemico di Biasi, la mitologia di Vacchi, il goticismo di Fieschi il linearismo “alla Beardsley” di Pasotto. In particolare, si può osservare che, tra le zone del museo immaginario saccheggiato più di frequente, una netta preminenza spetta a quella del Liberty, dell’Art Nouveau.¹⁴

Il saccheggio del museo immaginario cui accenna Barilli nel suo testo si accentuerà sempre più fino a sfociare in quei fenomeni concettual-comportamentali come i *tableau-vivants*¹⁵ interpretati nei primi anni ‘70 da Luigi Ontani e più tardi ancora dalla corrente citazionista.

Un’importanza notevole assume, anche perché contemporanea alla coniazione del termine postmoderno da parte di Lyotard, l’analisi attuata da Barilli in *La ripetizione differente*¹⁶, per la prima volta infatti il critico fa percepire con molta determinazione la grande distanza tra il panorama artistico di quegli anni e le avanguardie.

¹⁴R. BARILLI, *Aspetti del “ritorno alle cose stesse”* cat. della mostra RAI - prima rassegna nazionale di pittura Amalfi, ott. 1966, pag. 11.

Il riferimento al Liberty e all’Art Nouveau operato nell’ultima frase del testo riportato sembra anticipare l’importanza che il concetto di decorazione avrà di lì a poco per gli artisti *postmoderni*.

¹⁵Una buona analisi delle performances di Ontani ci è offerta dall’articolo *Luigi Ontani* nel quale Francesca Alinovi ci offre una lettura delle scelte artistiche dell’autore, nell’ambito performativo, tra il 1970 ed il 1981.

Cfr. F. ALINOVI, *Luigi Ontani*, Flash Art, n° 105, 1981, cit. in F. ALINOVI, *L’arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984, pagg. 183-186.

¹⁶R. BARILLI, *La ripetizione...* cit..

Il famoso proclama futurista della distruzione del museo non fa altro che evidenziare una tendenza largamente condivisa, seppur in modi più cauti, dalla maggior parte degli operatori d'avanguardia. Ma oggi forse qualcosa sta cambiando, e prima di tutto per ragioni quanto mai materiali e concrete. Avviene cioè che le riserve del nuovo vadano via via assotigliandosi. Si può stabilire un parallelo con quanto i futurologi prevedono nell'ambito delle risorse naturali, esprimendo pareri pessimistici circa gli approvvigionamenti di acqua di cibo, di energia che di qui a qualche decennio saranno disponibili all'umanità. Con la differenza che nel nostro caso il futuro è già cominciato, vale a dire che le riserve di novità formale, pittorica, iconica, consentite all'arte appaiono già oggi largamente esaurite...¹⁷. La soluzione offerta nelle righe che seguono è legata alla citazione, al saccheggio del museo, alla razzia della realtà passata fino a giungere all'autocitazione.

Già in quegli anni, il critico bolognese aveva infatti identificato in Salvo e Ontani i precursori della stagione che sarebbe venuta.

L'intervento di Barilli, non sarà immediatamente seguito da grandi uscite inerenti i temi trattati in queste pagine e per vedere esplodere l'implosione postmoderna, sia da un punto di vista teorico che espositivo, si dovrà attendere l'ultimo biennio degli anni Settanta.

Due i momenti iniziali a livello espositivo attorno ai quali ruoterà tutto il dibattito, la sezione *Aperto '80* curata da Bonito Oliva alla Biennale di Venezia dello stesso anno, e le mostre *Pittura ambiente*¹⁸ curata dal duo

¹⁷ R. BARILLI, *La ripetizione...* cit., pag 106.

¹⁸ Le teorie esposte nella mostra *Pittura ambiente*, tenutasi a Milano presso Palazzo Reale nel 1979 e curata da F. Alinovi e R. Barilli, erano state, in parte, precedentemente esposte dalla stessa Alinovi nei nn. 7-8-9 della rivista *G 7 Studio* del 1977, nei quali è già evidente come, secondo la critica bolognese, fosse utile e quanto mai necessario un confronto diretto tra le tendenze pittorico-ambientali Europee e Americane.

Barilli, Alinovi e precedente di circa un anno l'apertura della Biennale Veneziana, e *Dieci anni dopo i Nuovi-Nuovi*¹⁹ curata da Barilli.

Alla sezione *Aperto '80*, dedicata ai giovani, curata appunto da Bonito Oliva e approvata dal curatore generale Harold Szemann, viene contrapposta un'ampia sezione dedicata all'arte degli anni Settanta che paradossalmente a distanza di tempo, nonostante agli occhi del comitato scientifico costituisse il perno dell'esposizione veneziana, assume un aspetto propedeutico al progetto legato al nuovo panorama presentato ai Magazzini del Sale. Nel catalogo infatti, Bonito Oliva, con un'ondata di freschezza, sostiene che *se l'arte non ha più il mito di sperimentare nuove tecniche e nuovi materiali, se il suo avanzamento e la sua attualità non dipendono dall'uso di procedimenti legati alla tradizione dell'avanguardia* - come l'evoluzione darwinista dell'arte per l'arte - *evidentemente non è più possibile giudicarla in base a tali parametri. Per cui malgrado esistano alcune tecniche ricorrenti nel lavoro dei giovani artisti, in Europa ed in America, questo non vuol dire che ci troviamo di fronte ad una omologazione linguistica.* Ma allo stesso tempo la non omologazione diventa un concetto aggregante, poiché *in entrambi i contesti esiste una grande libertà operativa che non vincola alcun artista verso politiche più o meno necessarie. Attualità ed inattualità si attraversano incessantemente senza che esistano codici di comportamento creativo, per quanto riguarda l'opera d'arte.* - Rispetto a quest'ultimo punto, la vicinanza al pensiero di Barilli è inconfutabile.- *Nello stesso tempo una vena ironica, il senso del gioco è entrato stabilmente nel campo della produzione artistica, e accompagna la condizione dell'artista, che rivendica per sé, uno spazio di piacere e di realizzazione all'interno del sistema dell'arte.* - Immediatamente Bonito Oliva, cosciente dell'importanza dell'operazione, mette in relazione i giovani fenomeni artistici italiani con il

¹⁹La mostra *Dieci anni dopo i Nuovi-Nuovi* curata da R. Barilli, R. Daolio, F. Alinovi, si è tenuta nel marzo

panorama internazionale utilizzando come motivo conduttore la nuova attenzione che gli artisti prestano nei confronti dell'immagine. - *Naturalmente il recupero dell'immagine, se da una parte rispetta le modalità abbastanza costanti della metonimia, dall'altra trova differenze sostanziali per quanto riguarda l'uso dell'immagine e del linguaggio che la sostiene. Sia in Europa che in America, l'uso "inattuale" della pittura viene pareggiato all'uso "attuale" di altre tecniche compositive, più vicine alla tecnologia ed alla riproduzione meccanica dell'immagine, - questo forse è l'aspetto più affascinante dell'arte di questo periodo, la scintilla che fa scattare il black-out nello spettatore, altro punto in comune con Barilli - nel senso che la definizione dell'arte non passa attraverso il privilegio di materiali e di tecniche meno avanzate.*²⁰

E' importante sottolineare come gran parte degli artisti di questo periodo prima di affrontare la pittura abbiano attraversato un periodo, più o meno lungo, legato alla fotografia o al concettuale; penso a Luigi Ontani, che passa, con molta disinvoltura, dalla performance o dalla fotografia all'acquerello, o ad Enzo Esposito che passa da un concettuale freddo e dalla fotografia, all'uso onirico di un colore potentissimo che diventa *spazio*, anche agli stessi Mimmo Paladino e Nicola De Maria che prima di prendere in mano il pennello, avevano preferito ad esso il *clic* della macchina fotografica.

La globalità e la compenetrazione degli ambiti culturali, caratteristici della *concezione postmoderna*, sono facilmente rapportabili all'agilità con la quale gli artisti di questi anni attraversano tecniche, stili, e momenti storico-artistici. *Quando, dieci anni fa, gli artisti cominciarono ad usare la fotografia, il videotape, il corpo ed il concetto, lo fecero per liberare l'arte dalla schiavitù dei mezzi artistici. Oggi, che gli artisti hanno ripreso a servirsi del colore, dei mezzi plastici e del disegno, lo fanno perché vogliono liberare*

1980 presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna.

l'arte dalla schiavitù, diventata a sua volta opprimente ed asfissiante, dei mezzi extra artistici. La grande conquista, oggi a dieci anni dalla rivoluzione, a dieci anni dalle barricate del "poverismo", è quella della libertà, libertà di usare la tecnologia raffinata quanto la rude (il termine è quanto mai appropriato se pensiamo ai quadri di Chia, di Baseliz, di Schnabel, di Middendorf, di Cucchi, di D'Augusta) mano che dipinge o plasma la materia; la libertà di far riferimento al proprio corpo fisico quanto all'universo mitico del sogno; libertà di formulare un concetto quanto di perdersi nell'arbitrio dell'afasia e del non detto. Finiti i tempi seriosi e moralistici dell'engagement, ecco subentrare l'irresponsabilità festosa del disimpegno, (ancora una volta un punto in comune con i concetti legati alla transavanguardia) la ruota libera delle parole che si rincorrono tra loro, il flusso caotico delle immagini che si inseguono. Un tempo bisognava essere molto "intelligenti" (o far finta di esserlo); inoltre bisognava dimostrare di essere "puri" e di ricercare l'autenticità a tutti i costi (per essere giudicati belli, buoni e bravi). Oggi si può essere tonti o "demenziali" (o far finta di esserlo) e beneficiare dei dis-valori dell'impurità, dell'inautentico, dell'artificio, dell'inganno, maliziosamente peccaminosi, colpevoli, insidiosi... Il problema è in fondo quello dell'identità, che un tempo bisognava ricostruire in ogni modo, pena il rischio di essere bollati di schizofrenia...²¹.

Contaminazione, implosione ed assoluta libertà espressiva, portano gli artisti ad operare senza più la spada di Damocle di una stretta coerenza tecnico-formale. L'unica forma di coerenza ancora esistente, anche quando Alinovi fa riferimento alla presenza nei lavori di alcuni artisti di una buona dose di demenzialità, è quella legata al proprio bagaglio culturale ed interiore.

²⁰A. BONITO OLIVA, *Aperto '80*, in cat. gen. La Biennale Arti Visive '80, Fabbri, Milano, 1980, pag. 44

²¹F. ALINOVI, *Off-identikit*, in R. Barilli, R. Daolio, F. Alinovi (a cura di), *Dieci anni dopo... cit.* 1980, pag. 15

La presenza simultanea della memoria, del presente e della tensione verso il futuro (*speranza*) finisce col rendere contemporanea ogni esperienza che, in tal modo, viene valutata dall'artista, contemporaneamente alle altre, durante il tempo di esecuzione dell'opera. Senza memoria non avremmo la possibilità di percepire il tempo, ma, grazie al ricordo, ogni avvenimento da noi vissuto assume anche un valore contemporaneo perché messo in relazione con il presente reale. Da questa relazione simultanea tra presente, passato e *speranza*, nasce, a mio parere, il concetto di tempo postmoderno, un tempo sospeso, *iperstorico* e paradossalmente *ucronico* poiché, passato, presente e *speranza* finiscono con l'essere vissuti simultaneamente dall'uomo e dunque dall'artista. Il saccheggio del museo, avviene all'interno dell'autore stesso, come è avvenuto nel caso di De Chirico, identificato da Barilli come il primo, io aggiungerei l'unico, artista postmoderno,²² al quale sarà dedicato un capitolo a parte.

I commenti a caldo, fatti sull'onda dell'inaugurazione della trentanovesima Biennale Internazionale d'Arte, sono molto critici anche quando analizzati dall'interno. Maurizio Calvesi, allora membro del Consiglio Direttivo della Biennale riferendosi alla sezione giovani, sottolinea che, *si è privilegiata la tendenza figurativa, ma nella mostra degli anni Settanta non si fa vedere nessuno dei precedenti di questa ricerca: questa è incoerenza. In base a quali giustificazioni la stessa commissione che ha scelto certe cose per gli anni Ottanta, ne ha scelto altre per gli anni Settanta? Temo che dietro ci sia l'influenza delle scelte di mercato, che si sa ogni tanto cambia repertorio.*²³

Uguualmente, Flavio Caroli, anch'egli membro della Commissione Arti Visive della Biennale, pone l'accento sul fatto che *non c'è stato metodo, sono stati commessi degli errori palesi, e sono quelli che io ho denunciato fin*

²²R. BARILLI, *De Chirico ed il recupero del museo*, cit. in R. BARILLI, *Tra presenza...* cit. pagg. 268-294.

²³M. CALVESI, *Biennale:1/ Le interviste a Caldo*, a cura di Paolo Levi, Bolaffiarte n° 100, estate 1980, pag. 18

*dall'inizio: il problema era quello di non darsi un tema storico, ma fare delle proposte. In questo caso tutto è accettabile perché ognuno si assume le proprie responsabilità*²⁴.

Molto attento e pacatamente polemico, come sempre, Gillo Dorfles, motiva con fermezza la sua opinione, per la maggior parte positiva, raccontando una sua precedente esperienza: *due anni fa sono stato nella giuria del Premio Europa a Ostenda, un premio che raccoglie praticamente tutte le giovani forze dell'Europa settentrionale: il panorama che mi è apparso in quell'occasione corrisponde abbastanza a quello che abbiamo visto ai Magazzini del Sale. Se poi il panorama è piuttosto squallido, questo è dovuto al fatto che molti artisti dopo la fase pop, della narrative art, della body art, hanno creduto di tornare alla figurazione, ma l'hanno fatto in una maniera che secondo me non mostra spinte autenticamente inedite*²⁵.

La testimonianza di Dorfles sembra anticipare il saggio della Alinovi *Natura impossibile del postmoderno*, che apriva dichiarando che *uno spettro si aggira per il continente post-moderno, uno spettro furtivo e paradossale: quello di un platonismo occulto e, forse, ineluttabile. Oggi sembra davvero che i vivi si generino dai morti...*²⁶

Sono molti gli operatori d'arte che vedono nelle scelte di Bonito Oliva e di Szemann, e forse non a torto, giustificazioni commerciali piuttosto che estetico-formali.

Nello Ponente afferma che *le documentazioni sono troppo tendenziose ed approssimate; e si ha il sospetto che torni ad aleggiare aria di mercato o comunque che qualche rappresentanza di galleria sia più forte di altre.*²⁷

²⁴F. CAROLI, *Biennale:1/ Le interviste a Caldo*, a cura di Paolo Levi, Bolaffiarte n° 100, estate 1980, pag. 17

²⁵G. DORFLES, *Biennale:1/ Le interviste a Caldo*, a cura di Paolo Levi, Bolaffiarte n° 100, estate 1980, pag. 18

²⁶F. ALINOVI, *Natura impossibile del postmoderno*, in A.A.V.V., *Paesaggio metropolitano*, Feltrinelli, Milano, 1982, cit. in F. Alinovi, *L'arte mia...* cit. pag. 199.

²⁷N. PONENTE, in *Paese Sera*, 1 giu. 1980, citato in *Biennale:2/ Le opinioni sui giornali*, selezionate da L. CAMEL, Bolaffiarte n° 100, estate 1980, pag. 19

Così pure Maurizio Calvesi che scrive: *La tensione di costante superamento delle avanguardie è riproposta dalle mostre della Biennale, presentando due situazioni chiuse e di cui la seconda vuole apparire lo scavalcamento univoco della prima. In questo sistema di continuo “spossessamento e sorpasso” si può individuare facilmente l’aggancio consumistico delle avanguardie con i ritmi della produzione industriale e più specificatamente, con il ricambio mercantile. D’altra parte sul fatto che l’arte sia assunta e in qualche misura assecondata o promossa dal mercato, che è la forma moderna di committenza, è vano costruire moralismi e irreali proteste; ma ciò che si può combattere e quanto meno evitare è proprio la concentrazione di mercato, vale a dire di un’unica galleria.*²⁸

Nonostante l’accanimento dei colleghi, bisogna ammettere che, nelle intenzioni, il curatore di *Aperto’80* tenta di guardare oltre l’aspetto commerciale, anche se quest’ultimo sarà sempre molto tenuto in considerazione dal teorico della Transavanguardia, anche perché mercato significa *network*, globalizzazione, dunque anche calarsi nella condizione postmoderna.

L’aspetto più evidente in questa discussa Biennale, risulta comunque la forte affinità tra gli artisti tedeschi e quelli italiani, tanto che sulla rivista *Bolaffiarte* apparirà a commento della manifestazione un servizio curato da Caramel e intitolato *Rinascite a Venezia l’asse Roma-Berlino*.²⁹

Come vedremo nel capitolo dedicato alla scena internazionale, il ritorno alla pittura non interesserà solo Germania e Italia, ma si estenderà, pur evolvendosi da punti d’origine diversi, al resto dell’Europa e agli Stati Uniti.

Sull’onda di queste ed altre iniziative espositive la rivista *Bolaffiarte* pubblicherà nei mesi successivi all’apertura della manifestazione veneziana

²⁸ M. CALVESI in *L’Unità*, 14 maggio 1980, citato in *Biennale:2/ Le opinioni sui giornali*, selezionate da L. CAMEL, *Bolaffiarte* n° 100, estate 1980, pag. 19.

²⁹ L. CAMEL, *Rinascite a Venezia l’asse Roma Berlino*, *Bolaffiarte* n° 100, estate 1980, pagg. 16-19.

due interessanti mappature degli artisti degli anni Ottanta, una a cura di Bonito Oliva³⁰, l'altra, ovviamente a cura di Barilli³¹.

³⁰All'interno della propria catalogazione, Achille Bonito Oliva, oltre ad indicare per l'Italia se stesso come unico critico referente, indica tra gli artisti più significativi gli esponenti della transavanguardia:

- S. Chia
- F. Clemente
- E. Cucchi
- N. De Maria
- M. Germanà
- M. Paladino
- E. Tatafiore
- M. Tirelli

Tra le mostre:

- *Opere fatte ad arte*, Palazzo di Città, Arcireale, 1979.
- *Labirinto*, Galleria Artra, Milano, 1979.
- *Le Stanze*, Castello Colonna, Genazzano, 1979.
- *ITALIANA: nuova immagine*, Loggetta Lombardesca, Pinacoteca Comunale, Ravenna, 1980.
- *Mostra Internazionale di giovani artisti*, Biennale di Venezia, Venezia, 1980.

Tra le riviste:

- Flash Art
- Domus
- Segno

Tra i libri:

- A. BONITO OLIVA, *Trans-avanguardia Italiana*, Politi ed., Milano, 1980.
- A. BONITO OLIVA, *Con Arte: Chia, Cucchi, Clemente, Paladino*, Mazzoli ed, Modena, 1978-80.

Tratto da:

A. BONITO OLIVA, *La mappa degli artisti anni '80*, Bolaffiarte n°97, aprile 1980, pagg. 30-31.

³¹Come Bonito Oliva, anche Barilli, sempre su Bolaffiarte, stende il primo catalogo degli artisti Nuovi Nuovi indicando come giovani artisti emergenti:

- A. Abate
- M. Bagnoli
- E. Barbera
- L. Bartolini
- D. Benati
- B. Benuzzi
- R. Camoni
- R. Caspani
- V. Cassano
- S. Chia
- F. Clemente
- M. Corona
- E. Cucchi
- V. D'Augusta
- M. Del Re
- N. De Maria
- E. Esposito
- A. M. Faggiano
- P. Fortuna
- G. Gallo
- M. Germanà
- M. Jori
- L. Mainolfi
- G. Maraniello
- L. Ontani
- G. Pagano
- M. Paladino
- R. Salvadori
- Salvo
- A. Spoldi
- A. Violetta
- Wal
- G. Zucchini

Principali mostre collettive sulla nuova situazione:

- *Volgar pagina*, a cura di L. Inga-Pin, Legnano, Associazione Artistica Legnanese/Centro Cantoni, magg. 1979.
- *Pittura -ambiente*, a cura di F. Alinovi e R. Barilli, Milano, Palazzo Reale, giu.-sett. 1979.
- *Opere fatte ad arte*, a cura di A. Bonito Oliva, Arcireale, nov. 1979.
- *Il Nuovo contesto*, a cura di Flavio Caroli, Milano, Studio Marconi, nov. 1979.

Principali articoli pubblicati (oltre gli scritti nei cataloghi succitati):

- J. C. AMMAN, *Espansivo eccessivo*, in "Domus, n° 593, apr. 1979.
- R. BARILLI, recensioni alle mostre di Spoldi, Chia, Cucchi, Clemente, Bartolini, Jori, Salvo ecc., in L'Espresso, 1979, nn 3, 17, 27, 46, 48, 51.
- A. BONITO OLIVA, *La Trans-avanguardia italiana*, in Flash Art, n° 92-93, ott.- nov. 1979.
- F. CAROLI, *E adesso fermiamo le immagini*, in Il Corriere della sera, Venerdì, 12 ott. 1979.
- L. INGA-PIN, *Volgar pagina... dopo il concettuale*, in Gala International, n° 91.

Nello stesso periodo ci prova anche Flavio Caroli, in due battute, prima con il saggio *Parola-immagine*³² seguito dalla mostra *Il Nuovo Contesto*,³³ poi con la mostra *Nuova immagine-new image*,³⁴ operazioni nelle quali cominciano a prendere forma le teorie che meglio ci verranno esposte nelle pagine di *Magico Primario - L'arte degli anni Ottanta*³⁵.

Per un approccio sintetico con le teorie di Flavio Caroli, utile è riportare una parte dell'intervista rilasciata a Luisa Somaini:

L. S. - Parliamo innanzitutto della scelta dei giovani artisti.

F. C. - La mostra sarà suddivisa in quattro settori, Introiezioni, Archetipi, Alchimia, Eventi: ho scelto gli artisti che in Italia e all'estero mi sono parsi entrare in questi quattro punti. Il primo si riferisce a quelle esperienze di introiezione della tecnologia, Spoldi per intenderci, il secondo si riferisce a ricerche piuttosto di scultura come Gene Higstein, Nicolas Pope; Alchimia raggruppa la tendenza di molti giovani artisti di estrarre lo spirito dalla materia attraverso un rapporto tattile e manuale con essa. Infine Eventi comprende gli artisti di eredità concettuale come Queechers.

L. S. - La maggior parte degli italiani giovani³⁶, fanno parte del gruppo "Nuovo Contesto" di cui abbiamo conosciuto una prima esposizione allo Studio Marconi. Si tratta di esperienze molto diverse tra loro, di diversa

Monografie:

- I volumi dedicati a S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi, M. Paladino della collana *Con arte* a cura di A. Bonito Oliva, edita da Emilio Mazzoli, Bologna.

Tratto da:

R. BARILLI, *Il primo catalogo degli artisti nuovi-nuovi*, Bolaffiarte n° 96, mar. 1980, pagg. 24-29, 80.

³²F. CAROLI, *Parola-Immagine- per un'antropologia dell'immaginario: l'arte della cecità*, Fabbri, Milano 1979.

³³F. CAROLI, *Il nuovo contesto*, cat. della mostra. Gall. De Foscherari, Bologna febb.- mar. 1980.

³⁴F. CAROLI, (a cura di), *Nuova immagine-New-image: una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, Triennale di Milano, Milano, apr. 1980.

³⁵F. CAROLI, *Magico primario-L'arte degli anni Ottanta*, Feltrinelli, Milano 1982.

³⁶L. Somaini fa riferimento a :

R. Caspani, R. Camoni, A. Faggiano, A. Altamira, O. Galliani, P. Manai, L. Giandonato, V. Cassano, M. Landi, N. Longobardi, A. Spoldi, L. Bartolini, L. Mainolfi, G. Zucchini.

derivazione, assimilabili per taglio generazionale comune e per tutta una certa ideologia di base. Poiché, ogni fatto culturale anche innovativo non può non prescindere da antecedenti prossimi o meno prossimi mi sembra necessario parlare di “padri”.

F. C. - Stranamente questi giovani artisti non hanno padri, o forse ne hanno più di uno. Infatti, cessato il meccanismo dell’onda dopo onda, della tendenza che scavalca la tendenza, della moda che si impone, nel quale era direttamente individuabile una filiazione per canali cromosomici privilegiati, ci troviamo di fronte ad una specie di azzeramento della situazione, di orizzontalizzazione che permette a questi giovani di utilizzare senza complessi edipici le esperienze più diverse, le tecniche più disparate, in pratica di avere più padri alla volta. Gli artisti del Nuovo Contesto usano indifferentemente la fotografia, il disegno, la pittura, il fumetto, l’installazione senza alcun problema. Qui sta la novità, e non si tratta più di suddividere il loro lavoro per media utilizzati o per procedure di uso delle stesse.

L. S. - Parliamo del gruppo romano. Clemente, Cucchi, Chia, Paladino, De Maria, quali sono le diversità sostanziali?

F. C. - Intanto loro hanno dei padri precisi che si chiamano Schifano, Pascali, De Dominicis ... Poi non sono della stessa generazione. Clemente ha cominciato anni fa con altre cose, anche Chia, poi anche il loro critico è di un’altra generazione, diversa dalla mia. Chia e Clemente circolavano già nel ‘69-’70 e facevano parte dell’ambiente romano piuttosto masturbatorio direi...³⁷

Nuovo a tutti i costi, ma che non sia il nuovo degli altri, altrimenti guerra aperta!

L’atmosfera dell’ultimo biennio degli anni Settanta si presenta come una ricerca disperata del *gruppo* e del *teorico*. Caroli, nell’intervista, quando, si

³⁷L. SOMAINI, Intervista con Flavio Caroli, Flash Art n° 96-97, apr.- magg. 1980, pagg. 43-44.

riferisce a Bonito Oliva parla del *loro critico*, il critico dei transavanguardisti, come l'arte dovesse essere catalogata attraverso schieramenti impermeabili. Come Bonito Oliva aveva già dichiarato in una videointervista del 1974, *il ruolo del critico deve ora consistere sull'instituire e sull'investigare la propria ideologia*³⁸.

Sembra proprio che il critico faccia l'artista, i ruoli non si scambiano ma si compenetrano sempre più. Sarebbero mai esistiti i Nuovi Nuovi senza Barilli? Sarebbe mai esistita la Transavanguardia senza Bonito Oliva?

Sembra proprio di no, visto che egli stesso afferma:

*Se l'arte sono tutte le opere pubblicate nei libri di storia dell'arte, l'artista è colui che le realizza ed il critico quello che vi teorizza intorno, prima o dopo. In questo senso posso affermare, come Flaubert con Madame Bovary, che "la Transavanguardia sono io". In quanto responsabile del recinto o giardino dentro cui gli artisti hanno costruito i loro cento fiori. Ovviamente questi sono responsabili soltanto delle opere realizzate e parlano per immagini. Così io sono assolutamente responsabile della teoria e penso per parole, a partire anche dal termine Transavanguardia, di cui sono l'architetto.*³⁹

Altro teorico molto attivo in questo periodo è Maurizio Calvesi, che con la mostra *Buon giorno, fantasmi*⁴⁰, analizza e raggruppa gli artisti che hanno della citazione un'idea più estrema. È l'inizio di una *maniera* di dipingere che trova nel passato tema e interlocutore, e che negli anni a seguire sarà etichettata con svariati epiteti: Anacronismo, Pittura Colta, Ipermanierismo, Nuova Maniera Italiana ecc.

Negli anacronisti - scrive Calvesi - la ricerca muove in direzione di una singolare forma di re-invenzione dell'arte del passato, dove il modello storico (tra rinascimento, manierismo, barocco, neoclassicismo, romanticismo)

³⁸A. BONITO OLIVA, *Autocriticism*, videointervista, 1974, presso A.S.A.C., Venezia, VC-0268.

³⁹A. BONITO OLIVA, Introduzione, in L. BILLO, *Figure della Transavanguardia*, Carte segrete, Roma 1989, pag. 5.

sembra rispondere ad una funzione uguale e contraria a quella che nei pittori delle avanguardie storiche, poteva avere il modello primitivistico... gli anacronisti riconoscono nella pittura (o scultura) occidentale dei grandi secoli trascorsi, e nel classicismo, la forma più rigogliosa di manifestazione dell'immaginario mitico: un repertorio da rivisitare e rivivere, nell'incontro tra memoria e coscienza. La tradizione, o l'accademia che essi rifiutano è la tradizione, divenuta accademica, delle avanguardie⁴¹.

Motivo conduttore in tutte le manifestazioni artistiche finora incontrate, e presente anche in quelle che saranno prese in considerazione negli altri capitoli, è il fortissimo legame che la pittura attua con la concettualità, un connubio dovuto ad un'eredità, ovunque presente, ricevuta dagli anni '60-'70, la citazione diventa quasi un *ready-made* del passato. Per il solo fatto che l'artista sceglie attua un'operazione artistica. La citazione però può a sua volta diventare spuria, un'*imitatio*, alla latina, che porta in sé i segni di un'elaborazione che fa differire l'*oggetto* scelto e rappresentato, come in *L.H. O.O.Q.*⁴² di Duchamp.

Le operazioni concettuali dei decenni precedenti sembrano finalmente avere liberato la pittura dai fantasmi del manifesto, della riconoscibilità e della coerenza tecnica e formale.

⁴⁰M. CALVESI (a cura di), *Buon giorno, fantasmi*, cat. della mostra, Galleria De Foscherari, Bologna 1980.

⁴¹M. CALVESI, *Arte allo specchio*, cat. XLI Biennale di Venezia, 1984, pagg. 33-34.

⁴²L.H.O.O.Q., la celebre *Monna Lisa* con i baffi eseguita da Marcel Duchamp, non a caso, è spesso citata nei testi e nei saggi degli anni Ottanta inerenti la citazione. L'opera in questione di M. Duchamp assieme al

IV. IL CASO DE CHIRICO

A Parigi durante il 1926 fummo per alcuni mesi al servizio di De Chirico. Il nostro lavoro consisteva nel preparargli, secondo un suo particolare procedimento, le tele, lavargli i pennelli, pulirgli le tavolozze. Viveva allora Giorgio de Chirico con la moglie Raissa al n° 30 della Rue Bonaparte, in un intimo appartamento dove una vasta sala fungeva da studio. In un tiepido pomeriggio di primavera, entrando in questo studio scorgemmo, sul cavalletto, un quadro che non raffigurava gli abituali pensosissimi manichini togati. Si trattava di uno snello cavallo bianco, dalla folta criniera; dalla ricchissima coda ricciuta, scalpitante in riva ad un mare grigetto e zuccherino. Sulla sedia del Maestro era poggiato un libro aperto. Con quella

giottismo di C. Carrà, alle opere baroccheggianti e classicheggianti di De Chirico, all'archeologismo di

*curiosità per i segreti dei padroni, propria a tutti i creati, ficcammo il naso tra le pagine del libro, quasi esse potessero svelarci il significato del nuovo quadro. Il libro non era altro che il “ Répertoire de la statuaire grecque et romaine” di Salomon Reinach, aperto alle pagine dove sono schizzati sommariamente i cavalli della scultura classica. Si trattava di uno dei libri su cui studiava la moglie Raissa, allieva del Prof. Picard alla Sorbona...”*⁴³

Come ci dimostra l’aneddoto narratoci da Salvatore Fornari, quel libro non era motivo di studio solo per la moglie di De Chirico, ma anche per lo stesso Maestro.

Il *pictor optimus* del novecento, come amava definirsi, non negò mai attraverso le tele, ma anche attraverso scritti letterari come *Ebdomero*, la propria attrazione per il passato, anche se quest’ultima non fu mai interpretata in maniera benevola e corretta dalla critica che solo negli ultimi trent’anni ha cercato una giustificazione estetica alle continue citazioni che affollano i suoi quadri.

Già nei primi lavori del 1909 e 1910, come *L’enigma dell’oracolo*, è evidente che l’artista non ha alcuna intenzione di mascherare che la tela trae origine dall’*Odisseo e Calipso* di Böklin, eseguito oltre vent’anni prima, infatti, il desiderio futurista di bruciare, distruggere, annientare il museo, non trova un alleato in De Chirico, che sembra, al contrario, essere irrimediabilmente attratto dal passato, come dal presente e dal futuro.

Le prospettive falsate, che costituiranno uno degli emblemi della prima fase metafisica, vengono applicate, come ben si può notare in *Mistero e malinconia di una strada* del 1914 o in *L’enigma di un giorno* dello stesso anno, ad un’architettura che da una parte sembra ispirata all’austerità quattrocentesca, e

Campigli, sono spesso analizzati come elementi precursori della citazione postmoderna.

⁴³Il testo costituisce un ricordo di Salvatore Fornari, allora assistente di G. De Chirico, riportato da: M. FAGIOLO DELL’ARCO, *De Chirico e Savinio dalla Metafisica al Surrealismo*, in P. HULTEN e G. CELANT (a cura di), *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano, apr. 1989, cat. della mostra. Palazzo Grassi, Venezia, Bompiani ed., Milano 1989, pag. 149.

dall'altra preannunciare le strutture costruite in epoca fascista durante gli anni Trenta-Quaranta.

De Chirico sembra dunque contrapporre alla tensione verso l'*originalità*, una tensione verso l'*originarietà*.

Essere originali, scrive Barilli, *vuol dire impostare un movimento di "fuga da": rifuggire dal già fatto, evitarlo con cura, eliminare dai propri lavori tutto ciò che sembri corrispondere a una strada già percorsa. Ossessione di terre nuove e incontaminate a costo della stramberia (il modo di dire "è un originale" si mostra in proposito abbastanza significativo). Tutt'altra cosa è evidentemente l'originarietà, poiché in questo caso è implicito un senso di ritorno. Ci sono delle origini favolose e intense di cui si è perso il ricordo, occorrerà ritrovarle; il movimento in questo caso, sarà dunque non più di "fuga da" come per chi intende essere originale, ma di "ritorno a", di "grande ritorno", se si vuole usare fin d'ora un'espressione nietzschiana, familiare a De Chirico che infatti pronuncia più volte con pieno assenso il nome del filosofo tedesco,⁴⁴ per esempio in *Noi Metafisici, cronache d'attualità*, 15 febbraio 1919.*

Le stanze del museo sono visitate con grande attenzione, attraverso nature morte secentesche, eroi mitologici, allegorie di geometrie impossibili, volute ioniche, riccioli baroccheggianti, come le pennellate del resto, firmando con epigrafi sentenziose come *Georgius de Chirico se ipsum*, fino ad indossare personalmente i panni del *pictor optimus* ritraendosi in abiti secenteschi, anticipando in pittura quello che Ontani avrebbe fatto con la fotografia e la performance.

La ripetizione del museo giunge al massimo punto di *originalità* ed allo stesso tempo di *originarietà* con la riproduzione di se stesso, della propria persona e delle proprie opere.

⁴⁴R. BARILLI, *De Chirico e il recupero...* cit. pagg. 269-270.

Il cerchio si chiude, il punto d'arrivo diventa il punto d'origine, si attua quel meccanismo di empatia tra presente e passato che finiscono col coincidere.

Il quotidiano ed il passato non si distinguono perché la *ripetizione differente* degli stessi li avvicina, li omologa. All'interno delle stanze del museo, De Chirico, trova la propria persona ed il proprio lavoro e finisce per cedere alla tentazione di approfondire la propria opera affrontando la percezione di se stesso dall'esterno. Le opere di De Chirico costituiscono il primo grande sforzo di andare oltre con *un'azione autre* che attraverso la riapertura di un *caso* del passato, come potrebbe capitare per un caso giudiziario, consente di attuare una sorta di *iper-riflessione*.

La marcia in più è costituita dalla messa a punto all'interno del quadro di relazioni, altrimenti impossibili, con elementi quotidiani e non certo legati alla classicità. Nel *Ritratto premonitore di Guillaume Apollinaire* del 1914, ad esempio, la statua rappresentata, di evidente ispirazione classica, convive assieme ad altri oggetti contemporanei all'autore come stampi, formine da dolci e occhiali da sole. Nel lungo periodo trascorso tra l'epoca in cui sono stati eseguiti gli *oggetti* della citazione e l'esecuzione dell'opera, sempre per usare un linguaggio pseudogiuridico, sono venuti a galla nuovi elementi che hanno consentito la riapertura del *caso*. Ai soggetti citati accade quello che avviene di norma in un quadro a livello cromatico, i colori vengono percepiti dai nostri occhi in maniera diversa se messi in relazione ad un colore piuttosto che ad un altro.

Quelli di De Chirico non sono *d'après*, *copie da* o *trascrizioni* da testi altrui, sono formule personali, una presa di coscienza del presente attraverso il passato.

In uno scritto giovanile di poetica del 1911, De Chirico racconta:

Durante un viaggio a Roma in ottobre, dopo avere letto le opere di Nietzsche, mi resi conto che esistevano rivelazioni strane, sconosciute che si possono

tradurre in immagini. Meditai a lungo. Cominciasti allora ad avere le prime rivelazioni... allora capii alcune strane sensazioni che in precedenza non ero stato in grado di spiegarmi. Il linguaggio che talvolta parlano le cose di questo mondo: le stagioni dell'anno e le ore del giorno. E anche le epoche della storia: la preistoria e le rivoluzioni del pensiero lungo i corsi dei secoli, l'epoca moderna, tutto mi appariva strano e distante. Non si presentavano più oggetti alla mia immaginazione, le mie composizioni non avevano significato, soprattutto nessun significato comune⁴⁵.

Il testo di De Chirico ci appare subito come una precocissima presa di coscienza della possibilità di valutare passato e presente senza porsi il problema di barriere spazio temporali. Tutto diventa presente e contemporaneo all'artista stesso, *negli ultimi tempi infatti, De Chirico, rovista con bellissimi risultati nel proprio repertorio degli anni passati, cogliendo come d'infilata tutti i temi trattati in precedenza, abbracciandoli in una veduta a telescopio.*⁴⁶

E' oltremodo interessante e significativo constatare come anche negli anni Settanta-Ottanta la ripresa delle idee nietzschiane da parte dell'estetica filosofica, abbia riportato in uso il *fenomeno*, tanto caro a De Chirico, della citazione.

De Chirico *ri-vendica* l'oggetto della propria citazione, *ri-petendone* e *ri-vedendone* il significato attraverso la *ri-proposta* di altri significanti.

⁴⁵G. DE CHIRICO *Scritto giovanile di poetica*, in F. Poli, *La Metafisica*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pag. 79.

⁴⁶R. BARILLI, *La ripetizione...* cit. pag. 111.

V. UN NUOVO CONCETTO DI NUOVO

Nuovo: *talora si dice d'una persona o d'una cosa che ha della somiglianza con un'altra persona o cosa (Nuovo Jason sarà che ...).*

Talora vale che è differente in qualsivoglia maniera da quelle persone o cose di che si parla o s'intende ("E nuove muse mi dimostran l'orse..." Dante Paradiso 2)⁴⁷.

Nuovo dunque può anche significare *mutato* o *rinnovato*. Non siamo forse abituati a definire la luna crescente *luna nuova*, o non diciamo *fare di nuovo*

⁴⁷Per le molteplici definizioni di nuovo si veda alla voce *Nuovo* in *Dizionario della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, B.U.R., Milano, 1977.

una cosa? Non per questo la luna o l'azione che abbiamo deciso di svolgere dovranno essere *in toto* diverse dai loro precedenti per essere così definite.

Nel nuovo è pertanto insita anche l'accezione di differenza.

La ripetizione differente, tanto cara agli autori che hanno operato negli anni Settanta-Ottanta, fa riferimento proprio a questo concetto di nuovo. La lieve diversità, rispetto al precedente riferito, è sufficiente a rinnovare l'identità del lavoro. Più la *differenza* sarà sottile rispetto alla *ripetizione*, e più dovremo fare riferimento ad un nuovo concetto di *percezione*.

*Se la percezione, afferma Gillo Dorfles, è posta alla base d'ogni nostra manifestazione cosciente, fino a che punto questa manifestazione è costituita da elementi autonomi, cui la nostra partecipazione non aggiunge né dimensione né valore e fino a che punto è invece relazionata al nostro passato, e al nostro futuro, ma vincolata a una direzionalità cui non ci sarà mai possibile sottrarci? Rispondere a simili quesiti e ad altri, che illuminino il rapporto tra percezione e significato, e tra significato e azione, ci porterebbe molto lontani, verso sentieri pericolosamente sconosciuti, verso chine sdrucchiolevoli. Bastino queste due elementari metafore a dirci come tutta la nostra capacità significativa, comunicativa e fruitiva è basata su esperienze vissute - da noi e da altri prima di noi - ma comunque fatte nostre; esperienze che non possono essere negate e solo quando siano legate alla nostra consueta facoltà ideativa, acquistano sapore, significato, valore.*⁴⁸

Il bagaglio cui si riferisce il critico triestino, è lo stesso cui fa riferimento l'artista postmoderno. La vista porta l'opera fruita alla memoria che cerca di identificarne il *DNA*. Non solo l'*originalità* ma anche l'*originarietà*.

Negli anni del concettuale e della performance la percezione visiva aveva lasciato ampio spazio, proprio per il carattere sinestetico di molte operazioni artistiche, agli altri sensi. Gli artisti che fanno propria la condizione

⁴⁸G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano, 1996, pag. 25.

postmoderna attuano quasi un'operazione di risensibilizzazione della vista che diventa nuovamente il più stimolato tra i cinque sensi.

Assieme alla vista, proprio per l'attuazione del *saccheggio del museo*, ed i frequentissimi *ripescaggi* dal passato, altro *luogo* molto stimolato nello spettatore è ovviamente la memoria. Vista e memoria, quantomai violentati negli anni Settanta dall'avvento, sempre più incontrollato, di immagini, pubblicità cartellonistica, pubblicità televisiva, griffes, calcomanie sulle magliette, ed il proliferare di riviste e rotocalchi dalle immagini sempre più violente, portano il fruitore a difendere la propria retina limitandone le capacità percettive e a rimuovere dalla memoria, per quanto possibile, il maggior numero di immagini.

Gli anni Settanta erano stati gli anni dell'avvento della cultura *punk*, gli anni della fine definitiva dell'utopia spaziale, - il 21 luglio 1969 l'uomo sbarca sulla luna, - dei primi servizi verità, - il 9 maggio 1978 poco dopo le quattordici al rientro da scuola degli alunni, la televisione trasmette le immagini del cadavere di Aldo Moro, - gli anni di una presa di coscienza diversa della realtà che entra direttamente nelle case, una realtà che viene *servita all'ora di pranzo*⁴⁹.

Il pubblico guarda, assorbe, ma spesso non ha i mezzi per digerire pertanto rigetta. Il tempo biologico ormai non riesce più ad avanzare di pari passo con il tempo tecnologico, esistono due tempi paralleli che obbligano l'essere umano alla scelta, ad esplodere o ad implodere.

Il concettuale affatica, violenta, costringe il fruitore ad operare mirabolanti congetture; arriva un punto nel quale il pubblico sente l'esigenza di ritrovare nell'opera d'arte le proprie origini, il proprio *ego* primigenio.

Il desiderio di un *feticcio arcano* all'interno del quale cercare i propri trascorsi, di un mondo in grado di staccarsi dal quotidiano e dalla società tecnocratica

⁴⁹Grande importanza ha a questo proposito l'avvento di nuovi mezzi tecnologici, che permettono una conoscenza immediata di ciò che accade nel mondo.

nella quale sono stati immersi gli anni Settanta, porta gli artisti verso *ideali di ritorno*, un mondo fatto di colore, un mondo fatto di ciò che è stato fatto.

Se il nuovo è ciò che non si conosce, perché non far conoscere ciò che è stato? Proprio nell'epoca in cui l'opera d'arte sembra perdere la propria *aura* a causa della sua riproducibilità tecnica - è trascorso un ventennio dalla pubblicazione in Italia de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁵⁰ di Walter Benjamin - gli artisti postmoderni sembrano avere ritrovato nella manualità e nell'elaborazione del colore e del passato dell'arte, gli ingredienti di una ricetta inedita e dunque nuova.

Se fino ad oggi la sistematicità era stata la parola d'ordine dell'evoluzione artistica - anche la casualità e l'introduzione del Surrealismo erano dettate da regole fisse, lo stesso Informale e *Action painting* non si erano certo sottratti ad un'organicità compositiva e cromatica, all'alba degli anni Ottanta, la sistematicità sembra identificarsi e fondersi con l'asistematicità. Il nuovo postmoderno risulta essere nuovo perché indeterminato, caotico, materialmente vuoto, il *Nulla*, ma al tempo stesso sembra racchiudere la possibilità ed il segreto della venuta alla luce del *Tutto*. Interessante in questo senso, e molto vicina alla concezione postmoderna, risulta l'analisi del *sistema asistematico* che Leonid Batkin applica alla figura di Leonardo da Vinci. Nella libertà dettata da un metodo di analisi sistematico applicato all'asistematicità, Batkin ravvisa l'abbattimento di ogni ostacolo spaziale e temporale *di conseguenza, la sistematicità nell'asistematicità è l'asistematicità ("l'universalismo") come possibilità di un numero quasi infinito di personalità non universali, particolari, e quindi definite, completamente individualizzate.*⁵¹ Batkin si riferisce ovviamente all'uomo rinascimentale e ravvisa l'universalità di quest'ultimo proprio nella copartecipazione della *personalità residua*, quella

⁵⁰W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, scritto nel 1936, pubblicato a Francoforte dalla Suhrkamp Verlag nel 1955 con il titolo *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

storica appunto, e la tensione verso il futuro, non a caso l'autore conclude il capitolo facendo riferimento al XX secolo. *Ritengo che proprio il XX secolo, che così acutamente e tragicamente ha reso attuale l'infinita possibilità della varietà umana (delle conoscenze, delle arti, dei mutamenti), e che è stato colpito, al tempo stesso, dalla minaccia mortale di un livellamento della cultura e dell'individuo, proprio il XX secolo, per il quale la cultura si è presentata come un problema di progettazione della cultura, è in grado di capire il rinascimento in maniera completamente nuova. Oggi la cultura mondiale è diventata (deve diventare) un Leonardo da Vinci collettivo. La sensazione di un'euforia creativa contrasta con la sensazione del cataclisma. Forse, si tratta della stessa sensazione. Jerzi Lec ha detto una volta che nel XIX secolo non si sapeva, che dopo sarebbe venuto il XX secolo. Noi invece sappiamo che dopo il XX secolo dovrà sopraggiungere il XXI.*⁵²

La riflessione attuata sull'uomo rinascimentale da Batkin lascia comunque trasparire una sottile proposta di parallelismo tra il concetto di cultura attuale e quello della genialità leonardesca. Lo stesso desiderio di giungere ad una totalità, ad un tutto scevro da ogni analisi sistematica, è ravvisabile nella cultura artistica odierna.

La "postavanguardia" come senz'altro potremmo chiamare il periodo artistico che stiamo vivendo, è caratterizzata dalla pluralità e dalla compresenza di linguaggi o meglio (dal momento che tale pluralità e compresenza è sempre, di fatto esistita) dalla piena consapevolezza di questo... e a riscontro, la ricerca orientata invece verso lo specifico della pittura, persino nelle sue forme più apparentemente "Passatiste", non deve né può giudicarsi regressiva, restaurativa, fuori della storia: ma è specchio anch'essa della stessa esigenza di complessità e di ponderazione. Porta il suo contributo al delinearsi di una piattaforma dell'arte ampia quanto la totalità

⁵¹ L. BATKIN, *Leonardo da Vinci*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pag. 184.

⁵² L. BATKIN, *Leonardo...* cit., pag. 186.

(contraddittoria forse, anzi senz'altro) della psicologia dell'uomo contemporaneo, il quale ha compreso che la ricerca dei nuovi valori non si realizza "per via di togliere", ma "d'aggiungere e di confrontare".⁵³

Ma allora in che cosa consiste la novità postmoderna rispetto ai numerosi movimenti revivalistici⁵⁴ che hanno attraversato la storia dell'arte?

Risulta complicato rispondere ad un quesito così preciso e sintetico senza osservare come gli effetti della condizione postmoderna non siano sentiti esclusivamente dalle arti visive, ma anche da tutte quelle discipline che risentono di una condizione sociale. Il fenomeno implosivo postmoderno non si limita ad attuare un tuffo in una sola e precisa epoca precedente come era avvenuto per il Neoclassicismo, il *New gothic*, il Preraffaelitismo, o altri movimenti analoghi, ma proprio in forza di una sempre più viva *accademizzazione* delle avanguardie, l'azione di immersione nel passato viene attuata senza discriminazione alcuna, come nello *spirito* di un ipotetico potentissimo terminale in grado di ospitare un tutto immagine di se stesso.

Il portare ogni elemento storico, sociale, tecnologico ecc. sullo stesso piano analitico spaziale e temporale, stimolando il confronto, porta ad un indebolirsi del pensiero sistematico e strutturalista, aprendo la strada ad una cultura e ad un'estetica *debole* che paradossalmente fa della sua ambiguità e della sua non identificazione il punto di forza. Il concetto di novità stesso si inarca fino a ricongiungersi con se stesso, *originalità* ed *originalità* finiscono col coincidere proprio come in un circuito chiuso circolare, ma in continua espansione.

⁵³M. CALVESI, *Arte e arti, attualità e storia*, catalogo della XLI Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Electa Editrice, 1984, pag.3.

⁵⁴Rispetto a questo argomento risulta utilissima la consultazione della raccolta di testi curata da G. C. Argan nel volume *Il Revival*, Mazzotta, Milano 1974, all'interno del quale sono presenti interventi di R. Assunto, A. Pinelli, S. Danesi, Maurizio Fagiolo, Marcello Fagiolo, E. Rasy, L. Patetta, J. Nigro Covre, B. Torri, I. Moscati, G. Bartolucci, M. Beer, nei quali si attua una dettagliata analisi del concetto di *revival* all'interno della storia dell'arte mettendo in luce le diverse modalità del *d'après* e della citazione sia nell'ambito architettonico che rispetto alle arti visive.

Il nuovo postmoderno assume pertanto un aspetto imprevedibile e dissonante rispetto a ciò che lo attornia perché attinge da un contenitore nel quale è conservato tutto ciò che è e tutto ciò che è *in potenza*.

Il nuovo presentatoci dagli artisti degli anni Settanta e Ottanta assume solo alcuni connotati dell'arte del passato che vengono rinnovati dall'autore che li utilizza calato nella contemporaneità che lo ospita. L'artista si muove attraverso un tempo personale e non filologico, diventa il catalizzatore di tutti gli stimoli in assoluto come Loredana Parmesani indica nel suo utile articolo *Io sono tutti i nomi della storia*⁵⁵, ed i nomi non sono necessariamente solo quelli dell'arte.

VI. I PROTAGONISTI DELLA PRATICA

L'opera!

Sarà sempre con quest'ultima che artisti, critici e pubblico dovranno confrontarsi. Effettivamente nel periodo nel quale l'arte concettuale aveva avuto il sopravvento, l'importanza data al pensiero aveva posto degli ostacoli tra opera e fruitore. Spesso, per accedere all'opera era necessario avere

⁵⁵L. PARMESANI, *Io sono tutti i nomi della storia*, Flash Art n° 121, giu. 1984, pagg. 21-24.

precedentemente affrontato la filosofia, non certo solo estetica ma anche di vita, dell'artista, basti pensare ai lavori ed all'*opera omnia* di artisti come Joseph Beuys o Joseph Kosuth, rispetto alle opere dei quali la conoscenza di personali accadimenti della loro vita e della loro innovativa concezione di estetica diventa una necessità.

I protagonisti dell'arte *postmoderna*, invece, pur fondandosi sempre su una linea di pensiero che si presenta come una situazione di assenza, cercano nello spettatore un effetto immediato attraverso l'alto valore decorativo dei propri lavori. *Del resto è questo un punto molto importante da cui si può constatare come queste varie "categorie" circolino tra loro. Per esempio quando a suo tempo ho reclutato i nuovi-nuovi, spiega Barilli non ho ritenuto opportuno fare differenze tra "figurativi" e "astratti", appunto perché esistevano denominatori comuni: le immagini piatte e stilizzate dei primi presupponevano sfondi a loro volta squillanti e vivaci, animati da motivi decorativi; si sa che la decoratività va d'accordo, in genere, con tutte le manifestazioni neoprimitive, ed è quindi una componente essenziale di quel particolare gusto "decadente" che caratterizza le varie Fini del Secolo.*⁵⁶

Il riferimento alle varie *fin de siècle*, trova d'accordo anche Flavio Caroli che arriva addirittura a cercare delle analogie tra gli *anni Ottanta* degli ultimi sei secoli⁵⁷.

⁵⁶R. BARILLI, *Una mappa per gli anni Ottanta*, in *Anniottanta...*, cit. pag. 16.

⁵⁷ F. CAROLI, *Anniottanta: l'"Arte debole"*, in R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, *Anniottanta...*, cit., pagg. 24-25.

Del testo di Flavio Caroli si riporta la parte interessata:

E dunque: ANNI OTTANTA. C'è una specie di invariante storica che unisce i penultimi decenni della storia dell'arte. Diciamo pure una legge che chiamerei "principio di anticipazione". Gli anni Ottanta non chiudono tanto il secolo cui appartengono quanto anticipano quello che sta per cominciare. Produrrò esempi della storia moderna, ma il principio vale anche per l'ultimo medio evo.

1480. *Leonardo è in piena e matura attività, mentre nasce quella decina di geni (Raffaello, Michelangelo, Lotto, Correggio, Tiziano, Grünewald, Guicciardini...) che creeranno l'apice del Rinascimento. Gli anni Ottanta del Quattrocento sono la vera data di inizio del Cinquecento.*

1580. *Il giovane Michelangelo da Caravaggio sta partendo per Roma. Nel 1584, i Carracci eseguono il testo fondamentale della nuova pittura riformata e "naturale". Gli anni Ottanta del Cinquecento (grazie anche a un'aria che attraversa Jacopo Bassano e tutta la pittura veneziana prevedono la rivoluzione seicentesca.*

Dall' *anarchia* postmodernista deriva l'altrettanto anarchica e quanto mai eterogenea produzione degli artisti meticolosamente schematizzati all'interno del catalogo della mostra *Anniottanta*⁵⁸, la mappatura finora più autorevole del panorama artistico di questo periodo.

1680. Folgorante giovinezza di Sebastiano Ricci. Nascono Bach e Händel. Il barocco trasmuta nell'incipiente rococò. Madame de La Fayette con "La princesse de Clèves" crea il "personaggio" narrativo, fondando il romanzo moderno. Gli anni Ottanta del Seicento definiscono l'arte del Settecento. 1780. Jaques Louis David ha appena eseguito il "Giuramento degli Orazi e dei Curiazi", articolando quel consolidamento statuario della forma che sarà il neoclassicismo. Füssli e Blake (l'"incubo" è del 1781) si addentrano nell'aura di stupori nordici verso la civiltà mediterranea che è la vera psicogenesi del romanticismo. Gli anni Ottanta del Settecento vedono già crescere la più pura idealità ottocentesca. 1880. Nel 1886, Seurat ultima la "Grande Jatte", incunabolo della moderna pittura analitica. Nella magica estate del 1888 senza saper nulla l'uno dell'altro, Munch, Ensor e Van Gogh usano il colore puro, premessa di ogni possibile espressionismo. Esce "A rebours" di Huysmans, chiave originaria del simbolismo. Gli anni Ottanta dell'Ottocento sono il traguardo di partenza delle avanguardie novecentesche.

Ne concluderemo che oggi stiamo assaporando l'arte del Duemila senza saperlo? Bisogna intendersi senza semplificazioni. Si conviene che le rivoluzioni dei vari anni Ottanta hanno caratteri antimanageristici e antiintellettualistici. Che portano un ritorno al "reale" o al "naturale". Qualcosa di simile è accaduto anche nel nostro decennio, indiscutibilmente. La nuova pittura ha rotto con le sofisticazioni e le rarefazioni dell'ultima arte concettuale; ha riaccattivato le seduzioni, i piaceri del colore, della manualità. Ha agganciato anche una nuova idea di "realtà" o "naturalità".

⁵⁸R. BARILLI, F. ALINOV, R. DAOLIO, *Anniottanta...* cit.

Si propone la mappatura proposta dal comitato scientifico (Bruno Bandini, Renato Barilli, Flavio Caroli, Concetto Pozzati, Renzo Semprini, Claudio Spadoni, Giovanni Tiboni) della mostra *Anniottanta* per avere una panoramica essenziale della situazione artistica internazionale nel 1985. Situazione nella quale come si può notare, l'arte italiana risulta essere inserita a pieno titolo. La mostra diede un'importantissima opportunità di confronto.

1) Citazione, Presenza del passato, Recupero degli stereotipi:

Citazione postmoderna:	Anacronismo:	Neoclassicismo francese:	Altri protagonisti
Salvo	Mariani	Alberola	Africano
Ontani	Barni	Bloules	Bowes
Faggiano	Bonechi	Garouste	Dennis J.
Mainolfi	Abate A.	Giorda	McDermott & McGough
Spoldi	Di Stasio		Nivollet
Barbera	Galliani		
Benati	Piruca		
Benuzzi			
Iori			
Levini			
Pagano			
Salvadori			

2) Postastrazione:

Aniconici postmoderni:	Astratto magici:	Nuova scuola romana:	Postminimalisti:
Bartolini	Notargiacomo	Pizzi Cannella	Lere
D'Augusta	Asdrubali	Tirelli	Puyear
Esposito	Cassano	Nunzio	Shelton
Maraniello	Chandler	Limoni	Kaiser Vogel

Messina	Corona	Luzzi
Wal	Fortuna	Ragalzi
Zucchini	Landi	
	Mackendree	
	Pace	

3)Espressione, spirito selvaggio e neoprimitivo:

Transavanguardia:	Neuen Wilden:	Espressionisti americani:	Altri espressionisti:	Figuration libre:	Espressionisti italiani:	Presenze singolari a Roma
Chia	Adamski	Baechler	Anzinger	Blanchard	Cresci	Bianchi
Clemente	Bommels	Basquiat	Barcelò	Boisrond	Germanà	Ceccobelli
Cucchi	Buttner	Brown	Disler	Combas	Longobardi	Dessì
De Maria	Castelli	Hambleton	Eigenheer	Di Rosa	Del Re	Gallo
Paladino	Dahn	Schnabel	Frank	En avant comme avant	Manai	
	Dokoupil		Haka		Merlino	
	Fetting		Kunc		Nelli	
	Kippenberger		Schmalix			
	Middendorf					
	Oehlen					
	Salomè					
	Schulze					
	Tannert					

4) Luogo del magico:

Scultura inglese	Scultura francese	Scultura americana	New image	Altri protagonisti
Cox	Lavier	Otterness	Goldstein	Adrian X
Cragg	Rousse	Finn	Lawson	Bony
Gormley			Longo	Buthe
Kapoor			Scherman	Giandonato
Opie				Gori
Woodrow				Graf
Bainbridge				kowanz
Houshiary				Ripps
Wentworth				Van't Slot
Wilding				Violetta
				Winnawisser

5) Decorazione, pittura veloce, spirito ludico.

Pattern painting	Arte di frontiera	Protagonisti italiani	Nuovi futuristi	East village
Davis	Ahearn	Alinari	Abate G.	Bobby G. Engler
Dennis D.	A One	Bonfà	Bonfiglio	Filiaci
Kushne	Cutrone	Cucchiario	Ligabue	Frangella
Lanigand Shmidt	De Palma	Echaurren	Lodola	Linn
Mac connel	Futura 2000	Gasperoni	Innocente	Nares
Pfaff	Haring	Gattuso Lo Monte	Palmieri	Nechvatal
Smyth	Phase Two	Mesciulam	Plumcake	Rifka
Zakanich	Rammelzee	Pancino	Postal	Salerno
Zucker	Rosenthal	Ragusa		Connelly
	Scharf			Jenkins
	Toxic			Friedman
				Moufarrege
				Greenblat

La coscienza di essere investiti o di essersi autoinvestiti di un ruolo diverso da quello degli artisti che li avevano immediatamente preceduti risulta evidente dalle interviste e dalle dichiarazioni rilasciate nel periodo in esame.

La necessità della presenza del teorico per raggiungere una sorta di autocoscienza e di autoaffermazione risulta evidente dalle parole di Enzo Cucchi il quale a Gabriele Perretta, che gli chiede che cosa sia la Transavanguardia, risponde: *chiedetelo al critico che ne è responsabile, lui sa utilizzare questo termine...*⁵⁹

Sembra che tra gli artisti non sia sempre presente la consapevolezza di ciò che stanno facendo, non si sentono certo Nuovi Nuovi o transavanguardisti, si sentono semplicemente artisti.

*Transavanguardia non mi ricorda niente, afferma Sandro Chia, perché non significa niente, come neoespressionismo non significa niente. Purtroppo al lavoro dei pittori, pochissimi, assai meno di quelli menzionati sulle liste convenzionali, non è corrisposto un adeguato lavoro teorico, ma ciò probabilmente è anche una fortuna perché così si è più liberi... ma nessuno capisce veramente il lavoro, talvolta non lo capisco nemmeno io. Voglio dire che il lavoro è bene non capirlo troppo perché quale sia l'interpretazione il lavoro è di per sé una cosa misteriosa. Non ho, né voglio avere una chiave di lettura del mio lavoro, al contrario esso consiste in qualcosa di imprevedibile ed in continuo movimento.*⁶⁰

Lack
Wojnarowicz
Zwilling
Sanchez & Sanchez

Per le sezioni dedicate all'architettura, al design ed al fumetto si rimanda ai capitoli direttamente interessati.

⁵⁹Intervista di Gabriele Perretta a Enzo Cucchi, Juliet n° 39, dic. 1988 - gen. 1989, cit. in L. VERGINE, *L'arte in trincea*, Skira, Milano 1996, pag. 248.

⁶⁰Intervista di Giancarlo Politi a Sandro Chia, Flash Art n° 121, giu. 1984, cit. in L. VERGINE, *L'arte in trincea...* cit. pagg. 247-248.

L'idea di movimento è molto vicina al concetto di nomadismo che si affronterà nei prossimi capitoli.

Gli artisti sembrano inseguire la propria istintiva individualità, cercano nell'anarchia dell'arte, nell'asistematicità, nella non-regola la fuga da un sistema al quale, alla fine, però appartengono.

La discontinuità originariamente non era un atteggiamento intenzionale, - spiega Mimmo Paladino - era piuttosto il disagio provocato dal nostro stesso lavoro nato da instabilità, insoddisfazione, desiderio di libertà.⁶¹

Un desiderio comune a molti altri come Roberto Barni secondo il quale *dobbiamo essere capaci di pensare qualsiasi pensiero a cominciare da quelli che non riusciamo a pensare... per togliere all'arte l'afflizione della necessità da cui è sempre nata. Dobbiamo addormentare Kronos, per cogliere l'occasione di fare un'arte finalmente senza doveri verso nessuno, nemmeno verso il tempo.⁶²*

L'idea di estetica si fa sempre più debole ed allo stesso tempo fondamentale come afferma Mimmo Paladino rispondendo a chi gli chiede cos'è.

Per me è importantissima. Mi interessa il significato più immediato della parola "estetica", la parte più epidermica dell'immagine, che poi alla fine diventa decorazione. Prima mi hai chiesto quale epoca storica mi interessasse particolarmente e ti ho risposto il '700, perché in tutto il '700 c'è una grossa componente di decorazione. La decorazione⁶³ mi interessa molto, mi interessano i fregi, i bei pavimenti, etc.

Ed a chi gli chiede che cosa pensa della critica.

⁶¹Intervista di Michele Bonuomo a Mimmo Paladino, in *Terrae Motus*, cat. della mostra, Electa, Napoli 1984, cit. in L. VERGINE, *L'arte in trincea*, cit. pag. 250.

⁶²Intervista di Rupertius a Roberto Barni dal cat. della mostra *L'artista come storico*, Ravenna 1979, cit. in A.A.V.V., *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, cat. della mostra, Palazzo delle esposizioni, Roma, dal 14 febb. al 15 apr. 1981, De Luca editore, Roma 1981. vol. II, pag. 69.

⁶³La decorazione come sappiamo è uno degli elementi fondamentali della cultura postmoderna che tra i vari obiettivi si pone anche quello di un'arte che possa suscitare nello spettatore un notevole piacere visivo appagante.

A questo proposto si veda:

L. PARMESANI, *L'estetica e la sua scena postmoderna*, in *Flash Art* n° 104, estate 1981, pagg. 24-26.

F. ALINOVI, R. BARILLI, R. DAOLIO, *La mamma mi ha regalato... cit.*

F. ALINOVI, *Quel che piace a me - Dedicato al postmoderno*, *Flash Art* n° 104, estate 1981, pagg. 33-35.

F. ALINOVI, *Il ritorno della decorazione nell'arte, nell'architettura e nel "design"*, in *Rivista di Estetica* n° 12, 1982, cit. in F. Alinovi, *L'arte mia... cit.*, pagg. 31-53.

*Non penso niente, per me è come l'ideologia, non ne ho.*⁶⁴

Ugualmente disimpegnato appare il pensiero di Aldo Spoldi che propone:

*Provate a guardare i miei lavori masticando chewing gum, perché l'intelligenza è la più pericolosa sorta di stupidità. Meglio l'occhiata curiosa di quel bue di Pinocchio, che una mente che osserva se stessa, e per andare a scuola c'è sempre tempo. Un bel disegno è sempre qualcosa che ti viene incontro, non lo si interroga con un'analisi del linguaggio, ma lo si riceve come una torta in faccia. Davanti ad un'opera bisognerebbe buttare via, con una spalluccia da gran monello, l'abecedario delle speculazioni, per rimanere incantati e sempre sprovvisti, perché sempre affascinati, come Pinocchio davanti al cartello scritto a lettere rosse del "Gran teatro dei burattini", cartello che neppure sapeva leggere.*⁶⁵

Appaiono definizioni come *arte casual*⁶⁶, *quel che piace a me*⁶⁷, *situazione soft*⁶⁸, tutte parafrasi per indicare il disincanto con il quale gli artisti affrontano la materia arte.

Gli artisti si sentono finalmente liberi e disinvolti non solo di fronte ad una tela, ma di fronte a qualsiasi altro supporto o mezzo artistico, possono utilizzare la performance o la fotografia come Luigi Ontani, materiali morbidi o tessili come Bruno Benuzzi, installazioni e pittura come Vittorio d'Augusta, Enzo Esposito, Antonio Faggiano ecc.

All'interno del contenitore generale, il postmoderno, le varie ripetizioni differenti si diversificano tra di loro, non solo per gli effetti formali, ma anche per diversità di metodo, un metodo assente e pertanto diverso per ogni artista.

⁶⁴Intervista a Mimmo Paladino, in *Modo*, nov. 1978, cit. in A.A.V.V., *Linee della ricerca...* cit. pag. 88-89.

⁶⁵A. SPOLDI, dal cat. della mostra *Nuova immagine*, Milano 1980, cit. in A.A.V.V., *Linee della ricerca...* cit. pag. 69.

⁶⁶A questo proposito si veda:

A. BONITO OLIVA, *Gli anni Ottanta ci portano l'arte casual*, Bolaffi arte n° 97, apr. 1980, pagg. 25-29.

⁶⁷A questo proposito si veda:

F. ALINOVI, *Quel che piace a me...* cit.

⁶⁸A questo proposito si veda:

G. CORTENOVA, *Una situazione "soft"*, *Flash Art* n° 103, maggio 1981, pagg. 38-40.

1. ICONICI

- **Citazionisti**

Il *revival* non costituisce certo una novità nella storia dell'arte, ed è bene non confondere quest'ultimo con la citazione⁶⁹. Ad esempio, Argan, da sempre, ha dato una lettura non del tutto positiva nei confronti di quest'ultimo, visto che *come atteggiamento verso il passato, il revival è connesso al pensiero storico. Il tema è evidentemente lo stesso, la memoria del passato ed il suo rapporto con i problemi attuali dell'esistenza, ma i procedimenti sono diversi. Il pensiero storico porta a formulare giudizi, che certamente permettono di affrontare il frangente del presente con la forza di ragionate esperienze; ma il giudizio stesso, dando come l'evento passato, già perfettamente esperito, lo fissa nel suo tempo e nel suo luogo, diversi dal qui-ora presente. La storia è "catartica" proprio perché ci assicura che il passato è passato e non può ripetersi o rivivere, non essendovi ragione di esperire l'esperito: dandoci l'esperienza, ma liberandoci dal complesso del passato, conferma la pienezza della nostra responsabilità nei confronti del presente. Il revival, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agisce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere. Il passato che nella storia è pensato, nel revival è agito; ma rimane di vedere se non rivivendo non nasconda una fondamentale incapacità o non-volontà di vivere.*

Poiché il revival stringe tra passato e presente una relazione operativa, è comprensibile che si manifesti principalmente nella sfera dell'arte, in cui il

⁶⁹Pare utile riportare la lettura etimologica che Roberto Pasini ha fatto del termine:

L'arte si trova di fronte al proprio self-service, e l'etimologia stessa del termine chiave su cui si è impostato il nostro discorso rivela i connotati segreti dell'operazione che vi presiede: citazione viene dal latino cito, citare, cioè "chiamare", intensivo di cieo, ciere, e del resto l'avverbio cito significa "velocemente, in fretta. L'arte chiama gli autori del passato, li convoca (il termine citare vale anche nel lessico avvocatesco), ne fa l'appello, ma naturalmente "in fretta", in modo che non ricompaiano in carne ed ossa, bensì per frammenti, secondo uno spirito che non ne replica i connotati come un ristampa anagrafica, ma ne riacciuffa, qua e là, qualche pretesto, qualche briciola, il senso arcano di una correspondance.

R. PASINI, *Il falso viaggiatore*, in R. BARILLI, F. ALINOVÌ, R. DAOLIO, *Anniottanta...* cit., pag. 72.

pensiero è inseparabile dal fare; ma questo segregarsi nell'arte, nel momento stesso in cui l'arte viene emarginata dal sistema delle attività produttive, dissimula appena un atteggiamento rinunciatario. Si afferma bensì che l'arte è la vita vera, ma ciò non toglie che la politica, l'economia, l'industria siano la vita reale: in tutti i revivals è evidente la tensione tra una verità ed una realtà che non è più possibile far collimare e tra le quali bisogna dunque scegliere... Ogni revival più che proporre la ricerca e la riflessione sul passato, lancia una moda: del greco, dell'etrusco, del pompeiano, del gotico, del rococò...⁷⁰

La citazione postmoderna, dunque, si diversifica sensibilmente dal concetto di *revival* per le dichiarate virgolette che pone nei confronti delle opere cui si ispira, per l'assenza del fine di creare una moda, per l'assenza di giudizio nei confronti del passato visto che la scelta è assolutamente eterogenea, e soprattutto riprendendo il concetto di Argan per il fatto che risulta essere non solo agita, ma anche e principalmente pensata.

Interessante il commento di Barilli all'opera di Arroyo, testo utile anche per comprendere a più ampio raggio il concetto di citazione e ripetizione differente. Barilli spiega che *in questo senso Arroyo è stato certo un pioniere: si deve ricordare un suo dipinto di circa dieci anni fa, "Dans le respect des traditions", in cui erano proposti contemporaneamente quattro modi stilistici di vedere un paesaggio. Solo che in quel momento l'operazione linguistica sembrava fine a se stessa, in seguito Arroyo l'ha portata a mordere sempre più sul reale, ma non nell'accezione volgare dell'"impegno", (che consiste nell'adozione di uno stile di comunicazione facile e corrivo), bensì in quella più ardua che consiste appunto in un lavorare di scontri e di tensioni tra i vari livelli linguistici saccheggianti ovunque, dal museo come dalla cronaca.*⁷¹

⁷⁰G. C. ARGAN, *Il Revival...* cit. pag. 7-8.

⁷¹R. BARILLI, *La ripetizione...* cit. pag. 116.

De Chirico, del quale si è già accennato nel corso di questo lavoro, della citazione ha fatto largamente uso; anche Picasso con le sue ispirazioni classiche del periodo italiano, Duchamp e la sua Gioconda con i baffi, il caso di un artista pop come Lichtenstein⁷² con le sue trasposizioni di artisti a lui precedenti, Tano Festa con le piazze e gli omaggi a Michelangelo, i più recenti poveristi Merz e Pistoletto sono tutti artisti che sono riusciti a creare un rapporto di convivenza e compenetrazione con il passato.

Tuttavia negli anni Ottanta assistiamo ad un recupero più organizzato di ciò che è stato, come se l'avvento della tecnologia e la conseguente possibilità di catalogazione avessero fatto scattare negli artisti una sensazione che li accomuna.

Già nel '67 Barilli utilizza il termine "citazionista" per Arroyo; nel '70 vengono dedicate due grandi mostre a De Chirico, cultore sprezzante e metodico di una sua allucinata pratica citazionista, tesa fino all'autoreferenza, e nel '73, sempre Barilli produce uno dei testi più significativi per comprendere il clima citazionista, ovvero "De Chirico ed il recupero del museo"^{73 74}.

La prima mostra significativa che porta l'attenzione sulla citazione, si apre, nell'autunno del 1974, allo Studio Marconi di Milano, porta il titolo di *La ripetizione differente* ed è curata da Barilli che articola l'esposizione in tre sezioni, *iconico, concettuale e comportamentista*, che, come spiega Pasini, *costituiscono un trait d'union fra la preistoria della pratica citazionista, che si esplica proprio nel tessuto iconico della pop, e l'attualità concettual-comportamentista in cui compaiono i nomi nuovi di Salvo ed Ontani, reclute*

⁷²A questo proposito si veda:

R. BARILLI, *Le virgolette di Lichtenstein*, in R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, Milano 1979, vol. I.

⁷³R. BARILLI, *De Chirico ed il recupero del museo*, citato in R. BARILLI, *Tra presenza...* cit.

⁷⁴R. PASINI, *Il falso viaggiatore...* cit. pag. 68.

*della congiuntura retroflessiva, che ne raccolgono il testimone e saranno a loro volta la cerniera con la vicenda degli anni Ottanta.*⁷⁵

Come si è già accennato nel capitolo dedicato ai protagonisti della materia, Barilli aveva parlato di *saccheggio del museo* e di *ritorno alle cose stesse* già nel 1966,⁷⁶ ma l'argomento sarà ripreso in maniera esauriente, come abbiamo visto, solo nel 1974.

Ontani con i suoi *Tableaux vivants*, nei primi anni Settanta attua un'operazione innovativa, già affrontata, probabilmente con altri scopi, da un regista come Pier Paolo Pasolini che nel 1963, nel suo cortometraggio *La ricotta*⁷⁷, tenta la ricostruzione, straordinariamente efficace, di due pale d'altare cinquecentesche, più precisamente la *Deposizione dalla croce* (1521) di Rosso Fiorentino conservata nella Pinacoteca di Volterra, e la *Deposizione* (1526-28) di Jacopo Carucci detto il Pontorno conservata nella chiesa di Santa Felicia a Firenze. L'operazione viene realizzata col supporto di attori e comparse, ed ovviamente non è direttamente coinvolto un artista come nel caso di Ontani, anche se lo stesso regista (Pier Paolo Pasolini), camuffato, partecipa in prima persona all'azione.

⁷⁵R. PASINI, *Il falso viaggiatore...* cit. Pag. 68.

A questo proposito si veda anche l'intervento di Renato Barilli sul catalogo della mostra omonima *Una generazione postmoderna*, tenutasi a Genova tra il 19 nov. 1982 ed il 15 gen. 1983, edito da Mazzotta e del quale si riporta un breve passo (pag. 14):

... e infatti di lì a poco anche Ontani rinuncia ai piaceri della manualità e della fantasia. Tuttavia egli riesce immediatamente a reintrodurli, pur nell'asettico mezzo fotografico, facendo sì che questo registri non un "qui e ora" bensì un "là ed allora". Il metodo è affine a quello di Salvo, in quanto Ontani colloca se stesso nei panni di figure celebri dei capolavori del passato (un Bacchino del Caravaggio, qualche personaggio mitologico di Guido Reni o di Poussin, un "giurato" di David)... in tal modo uno strumento cardine della situazione anni '60, cioè appunto il comportamento, subisce anch'esso un'inversione di segno, diviene implosivo, ovvero non si dà più forma povera, nuda elementare, bensì ricca, ornata, "vestita".

⁷⁶R. BARILLI, *Aspetti del "ritorno alle cose stesse"...* cit.

⁷⁷*La Ricotta*; regia, soggetto e sceneggiatura di P. P. Pasolini, 1963; fotografia (Eastmancolor e b.n.) : Tonino Delli Colli; scenografia: Flavio Mogherini; costumi: Danilo Donati; musica: Carlo Rustichelli, montaggio: Nino Baragli, interpreti principali: Mario Cipriani (Stracci), Orson Welles (il regista), Laura Betti (la prima attrice), Edmonda Aldini (la seconda attrice); produzione: Arco Film-Cineriz /Lyre Film; origine: Italia - Francia; durata 35', in *Dizionario del cinema italiano* a cura di Fernaldo di Giammatteo, Editori Riuniti, Roma 1995, pag. 281.

Molti sono gli elementi che possono far pensare a delle affinità con la citazione-postmoderna, anzitutto una grande carica ironica.

Ad esempio, premesso che tutta la vicenda si svolge durante le riprese di un film sulla passione di Nostro Signore, le musiche di Scarlatti, sottofondo musicale scelto dal regista (Orson Welles) interno al film per girare le riprese delle Deposizioni, vengono puntualmente erroneamente sostituite da una musica ballabile (*boogie-woogie*) degli anni Sessanta, le stesse comparse, durante le riprese della Deposizione, tendono a compiere gesti poco ortodossi come mettersi le dita nel naso, ma l'elemento più straordinario è probabilmente la capacità di far coincidere realtà e *mimesi*, proprio come nelle *performances* di Ontani, tanto che Laura Betti, attrice che durante le scene delle Deposizioni interpreta la Madonna, pur tentando di pronunciare delle parole per rivolgersi agli operatori che stanno riprendendo l'azione, non riesce a proferire parola perché, oramai, il suo corpo è *mimesi*, opera d'arte, non più realtà.

Antonio Del Guercio parla, riferendosi alle operazioni performative di Ontani, della presenza, in esse, di una *parafrasi che le muta dall'interno, dando luogo così alla riconoscibile tonalità di un valore poetico aggiunto* ed ancora, *l'ostentazione falsificatoria di Ontani coinvolge il modello, con accattivante agilità, nei meccanismi ironici-narcisistici del soggetto,*⁷⁸ valori che, in parte, mi pare avere riscontrato anche nell'azione voluta da Pasolini.

E' rimasta famosa, scrive Barilli, la sostituzione che Salvo ha compiuto nel '69, ai danni di un suo illustre collega, Leonardo, di cui ha ripreso puntualmente la lettera di profferta dei propri servigi a Ludovico il Moro. Solo che una profferta dei nostri tempi dovrà essere redatta su carta da bollo e scritta a macchina; e l'opportuno mecenate non potrà essere che un gallerista... E ancora: Salvo spesso ricopia a mano, con calligrafia infantile, alcune celebri storie d'avventure (Simbad il marinaio, L'isola del tesoro),

⁷⁸A. DEL GUERCIO, *Storia dell'arte presente*, Editori Riuniti, Roma 1998, pag. 161.

*attento a “sostituirsi” puntualmente all’eroe: un modo radicale di rivivere il passato.*⁷⁹

La citazione dunque, al contrario del *revival*, cerca un’immersione totale e non solo stilistica nel passato, ed inoltre un’immersione epocalmente libera, non vincolata, anarchica.

Gli artisti che di diritto rientrano all’interno di questa categoria sono i *Nuovi Nuovi* di Barilli, apparsi per la prima volta assieme, sotto questa etichetta, nella mostra *Dieci anni dopo i Nuovi Nuovi*, presso la Galleria d’Arte Moderna di Bologna, evento che, idealmente, come si può notare dal titolo, si poneva come logica continuazione di una mostra tenutasi dieci anni prima nella stessa città, *Gennaio ‘70*, che, come sottolinea il critico bolognese, *segnò la prima uscita in pubblico dell’Arte povera torinese (al Museo Civico della nostra città, nel quadro della giovane pittura)*⁸⁰, e che si pone in contrasto con la più recente esposizione, per l’ondata esplosiva dell’arte proposta in quell’occasione rispetto a quella implosiva dei Nuovi Nuovi.

In questa sezione, che si pone immediatamente con una formula più *ricca*⁸¹ rispetto alla stagione *povera* affrontata dagli artisti reclutati sul finire degli anni Sessanta da Germano Celant, troviamo: Salvo, Ontani, Faggiano, Mainolfi, Spoldi, Barbera, Benati, Benuzzi, Jori, Levini, Pagano, Salvatori, autori che attuano una citazione iconica accanto a quella aniconica contemporaneamente approfondita dal resto dei Nuovi-Nuovi dei quali si tratterà nel capitolo dedicato appunto agli *aniconici postmoderni*.

⁷⁹R. BARILLI, *La ripetizione...* cit. pag. 120.

⁸⁰R. BARILLI, *Dieci anni dopo i Nuovi-Nuovi*, cat. della mostra a cura di R. Barilli, R. Daolio, F. Alinovi, Galleria d’Arte Moderna, Bologna, marzo 1980 pag. 7.

⁸¹Con l’aggettivo *ricco*, secondo Pasini, si vuole sottolineare *una stagione in cui si constata un rinnovato interesse verso aspetti libidici trascurati dall’eretismo mentale insito nel concettuale, eppure da esso non completamente allontanati, se è vero che proprio nel suo seno si articolano i germi della nuova situazione, cioè la tendenza a ricadere dentro la storia a ripercorrere à rebours il cammino dell’arte.*

- **Anacronisti**

Se l'azione dei *citazionisti* può sembrare di per se stessa radicale da un punto di vista implosivo, quasi un *work in regress*, il termine *anacronismo*⁸² propone le scelte di artisti le cui opere si pongono con una rigidità ed una determinazione ancora maggiori, scelte che ad un'analisi superficiale potrebbero apparire completamente svincolate da rapporti con il quotidiano o la contemporaneità.

Sotto questo termine sono identificati gli artisti che operano un tuffo più esplicito nell'iconografia di un passato meno prossimo, come se gli artisti avessero metaforicamente ricominciato a servirsi della *Nova iconologia del Cavalier Cesare Ripa Perugino*⁸³ rimasta per secoli dentro un cassetto del loro studio.

Cinque-, Sei-, Settecento sono i periodi nei quali gli artisti operano il loro *tour d'Italie a retour*. La ripetizione degli anacronisti appare meno *differente* e meno *divertita* di quella operata dai citazionisti postmoderni, ed inutile sembra affermare che *solo i geni, come voleva Goethe, hanno l'obbligo di vivere nel*

Cfr. R. Pasini, *Il falso viaggiatore...* cit., pag. 69.

⁸²Sotto questo termine, sono presentati da Maurizio Calvesi, nel 1982 alla Galleria La Tartaruga di Roma, Mariani, Barni, Bonechi, A. Abate, Di Stasio, Galliani e Piruca. Ma il movimento verrà catalogato in seguito sotto altre etichette: Pittura Colta, Ipermanierismo, Nuova Maniera Italiana.

Con il titolo, *Gli anacronismi o i pittori della memoria*, nel 1983 saranno allestite due mostre presso la Galleria Vigano di Alessandria e presso i Musei Civici di Reggio Emilia, entrambe con catalogo a cura di Maurizio Cavesi.

Una delle prime e più importanti manifestazioni di questa corrente resta comunque l'esposizione *Sei pittori* tenutasi alla Galleria La Tartaruga di Roma nel 1981 e curata da Plinio De Marita proprietario della stessa, che presentò opere di A. Abate, Di Staso, Marrone, Panassero, Pirica, Pizzi Cannella. La mostra sarà recensita da Maurizio Cavesi con l'articolo *Il pennello è annichilito*, in l'Espresso n° 12, 23 marzo 1980 pag. 142.

⁸³ Cesare Ripa, straordinario studioso di allegorie e simboli, nacque a Perugia attorno al 1560 e morì, secondo le fonti, sicuramente prima del 1625 dopo un'anonima e schiva esistenza trascorsa per lo più a Siena tra biblioteche e raccolte antiquarie al servizio di un certo Cardinal Salviati. La prima edizione della sua *Iconologia* fu pubblicata a Roma nel 1593 senza illustrazioni. L'*Iconologia* fu per secoli, ma lo è ancora oggi, uno strumento indispensabile per decifrare tele ed affreschi dei secoli passati. Ad essa attinsero per realizzare i loro capolavori i maggiori artisti.

C. RIPA, *Iconologia*, a cura di Piero Buscaroli, Neri Pozza, Milano 2000.

loro tempo,⁸⁴ poiché solo attraverso uno stretto rapporto con il quotidiano, nel quale nascono e sono calate e fruite le opere degli anacronisti, possiamo percepire la fortissima connotazione concettuale di questi ultimi.

L'origine del movimento preso in esame, e che come vedremo assumerà, nel tempo, un numero incredibile di nomi, etichette ed epiteti, va ricercata ancora una volta negli anni Settanta, quando Carlo Maria Mariani realizza i primi lavori nei quali, per utilizzare un'espressione di Maurizio Calvesi, ci propone *l'ideale classico come "ready-made"*⁸⁵.

*Il suo "ritorno alla pittura", Calvesi si riferisce a Mariani, è stato qualcosa di più di una ripresa del pennello dopo gli indirizzi extra-pittorici delle neo-avanguardie; è stato infatti una radicale riproposizione dell'arte nel senso "classico": ovvero come manifestazione della bellezza ideale.*⁸⁶

I *ready-made pittorici* di Mariani non si pongono dunque con uno spirito restaurativo, ma come la presa di coscienza a distanza di una concettualità *ricca*, che pone l'accento anche sulla piacevolezza estetica attraverso un *metodo*, se così si può definire, vicino a quello operato da Duchamp con il suo orinatoio firmato Mutt⁸⁷.

Qui sta il punto saliente: la profonda coscienza che LA PITTURA E' STATA DIPINTA TUTTA, afferma Stefano Di Stasio, *e che, al di là di ogni relativismo consolatorio, essa ha toccato il suo culmine nei secoli passati e che l'unico problema del nostro secolo è quello della fine dell'arte, tale coscienza ci mette (mi ha messo) di fronte a due sole possibilità: il silenzio, oppure il gran gioco solitario dell'individuo-artista al di sopra della storia,*

⁸⁴I. TOMASSONI, *L'azione parallela degli ipermanieristi*, Flash Art n°113, apr. 1983, pag. 28.

⁸⁵M. CALVESI, *L'ideale classico come "ready-made"*, in *Italia 1950 - 1990. Profili dialettici situazioni. Profili*, cat. della XXII Quadriennale di Roma, a cura di A.A.V.V., Carte segrete, Roma 1992, pag. 467.

⁸⁶M. CALVESI, *L'ideale classico...* cit. pag. 467.

⁸⁷In relazione a questa ascendenza concettuale da Duchamp, Mariani, nel 1990, inserirà in alcune opere (*Scolateste* e *Aria* di Roma, entrambe del 1990), accanto alle sue figure neo-neoclassiche, proprio i più celebri *ready-made* del grande artista.

*tenendo a modello il momento più alto di quella, senza più curarsi della propria utilità dentro questo mondo.*⁸⁸

Si accennava allo stretto rapporto di un'opera anacronista con il mondo contemporaneo che ne ospita l'esecuzione; il fatto che l'opera di un anacronista possa essere pienamente interpretata e compresa solo dopo che si sia verificata la logica consequenzialità rispetto alla stagione concettuale, si pensi anche all'esperienza di recupero del classico come *ready-made* operata negli anni Settanta da Giulio Paolini, ci fa immediatamente capire che la riproducibilità tecnica di atmosfere, soggetti e situazioni di un passato non propriamente prossimo, non sia fine a se stessa, ma un'operazione più complessa in quanto *concettualità ricca*, sia intellettualmente che esecutivamente, nemmeno lontanamente avvicicabile alla stagione manierista secentesca, se non come manifestazione di una crisi.

L'operazione più importante è insita nell'atto che l'artista compie, non nell'altissima piacevolezza estetica raggiunta tramite capacità tecniche d'altri tempi.

Piruca, Di Stasio, Galliani, non si negano la possibilità di inserire all'interno delle proprie tele elementi del quotidiano o di trasformare personaggi contemporanei in protagonisti del passato⁸⁹, perché le loro operazioni assumono un valore solo in relazione al tempo nel quale vengono eseguite.

L'interesse della critica e del pubblico nei confronti degli artisti citati appare immediatamente molto alto, poiché per il pubblico è istantaneamente fruibile l'immagine, non vi è la necessità di mediazioni per capire ciò che si vuole rappresentare, almeno per ciò che concerne una prima superficiale lettura; da parte della critica, d'altro canto, sembra esservi una forma di istintiva curiosità

⁸⁸S. DI STASIO, *Italia 1950-1990...* cit., pag. 487.

⁸⁹A questo proposito si vedano le opere:

L'oracolo (1984) di F. Piruca, nella quale è inserito un treno.

Il lungo cammino (1984) di S. Di Stasio nella quale è inserito un personaggio in abiti contemporanei.

nei confronti delle motivazioni che hanno spinto gli artisti ad una scelta di questo genere.

Molti i teorici che si interesseranno di questo fenomeno artistico. Oltre al già citato Calvesi, porteranno il loro contributo alla situazione artistica in oggetto, Italo Mussa definendola *Pittura Colta*⁹⁰, Italo Tomassoni con il termine *Ipermanierismo*⁹¹, Giuseppe Gatt parlando di *Nuova Maniera Italiana*.⁹²

Una precisazione va fatta invece per la denominazione *neomanierismo*, spesso erroneamente associata ai termini sopracitati. In realtà, come spiega Giuseppina Dal Canton, esso nasce dall'esigenza di Bonito Oliva di sottolineare che *come il manierismo storico fu un'arte della crisi (economica, sociale politica, religiosa, ideologica), così l'arte odierna, in particolare quella della transavanguardia, va messa in relazione con una situazione di déracinement, di mancanza di punti di riferimento*.⁹³

Il termine coniato da Bonito Oliva non si riferisce specificatamente agli anacronisti, bensì più in generale alla condizione artistica postmoderna ed in particolare, come poteva essere altrimenti, alla sua personale *scuderia*. Paradossalmente il movimento anacronista, lo chiameremo esclusivamente così

Le gole di Smirne (1985) di O. Galliani, nel quale la protagonista indossa degli affascinanti guanti neri da *grande soirée*.

⁹⁰Presso la Galleria Pio Monti di Roma si tiene tra il novembre ed il dicembre 1982, una collettiva a cura di Italo Mussa che porta il titolo *Pittura Colta*. Gli artisti che espongono sono: A. Abate, Barni, Bartolini e Mariani.

⁹¹Il termine appare per la prima volta in una recensione che Italo Tomassoni scrive in merito alla mostra *Pittura Colta* tenutasi a Roma presso la Galleria Pio Monti nel 1982 e curata da Italo Mussa.

A questo proposito si veda:

I. TOMASSONI, *Ipermanierismo*, Giancarlo Politi Editore, Trevi 1985.

⁹²A questo proposito si veda:

A.A.V.V., *La Nuova Maniera Italiana*, a cura di G. Gatt, Mario Adda Editore, Bari 1989.

G. GATT, *La Nuova Maniera Italiana*, in *Flash Art* n° 124, genn. 1985. pagg. 25-27.

Sono definiti tali:

Alberto Abate, Paolo Borghi, Antonio Brancato, Tano Brancato, Antonella Cappuccio, Mario Colonna, Jurgen Czaschka, Antonio D'Acchille, Bruno D'Arcevia, Fernando De Filippi, Walter Di Giusto, Luigi Frappi, Carlo Fusca, Francesco Giostrelli, Matteo Masiello, Leo Morelli, Graziano Pompili, Massimo Pulini, Paolo Quagliani, Massimo Rao, Dante Ricci, Rosemaria Rizzo, Alessandro Romano, Marco Rossati, Vittoria Scialoja.

Il presente elenco fa riferimento alle presenze nell'omonimo catalogo, edito da Mario Adda Editore, della mostra *La Nuova Maniera Italiana*, tenutasi a Bari nel dicembre 1989 e curata da Giuseppe Gatt.

⁹³G. DAL CANTON, *Nuovi vecchi "ismi" dell'arte*, in *Op. Cit.* n° 62, genn. 1985, pagg. 46.

per comodità, appare il più implosivo ed allo stesso tempo il più rivoluzionario delle tendenze postmoderne, poiché proprio per il suo netto stacco cronologico sembra essere il più innovativo, ed allo stesso tempo il più provocatorio, come se il rifiuto delle avanguardie, oramai accademizzate, dovesse essere operato proprio con il recupero di tutto ciò che le avanguardie avevano invece negato e rifiutato. Tra gli ipermanieristi, i pittori colti, i nuovi manieristi finiscono spesso per circolare i medesimi artisti, i quali si riconoscono nelle teorie, del resto molto simili, dei vari critici.

L'ultimo epiteto in ordine di apparizione, il termine viene coniato da Giuseppe Gatt nel 1984, *La Nuova Maniera Italiana*, costituisce forse il raggruppamento più folto. Ad esso seguirà nei primi mesi del 1987 la nascita di una rivista *Altrimagine*⁹⁴ diretta e fondata proprio da uno dei nuovi manieristi, Carlo Fusca, che, come molti di questi, proviene da una precedente esperienza concettuale. La rivista, pur prestando attenzione a tutte le tendenze e manifestazioni artistiche senza esclusione alcuna, avrà una notevole importanza nella divulgazione delle opere e degli ideali delle correnti implosive più radicali.

Importante è sottolineare come la tendenza implosiva di questi artisti, nel tempo, si conceda sempre meno un rapporto iconografico e formale con il presente, arrivando ad identificarsi sempre più con la cultura antica cui il quadro fa riferimento.

Gli anacronisti come i pittori colti ed i nuovi manieristi, sembrano dunque voler rivendicare il diritto di essere padri dell'opera fino in fondo, scegliendo il tema, i soggetti, il metodo di rappresentazione, l'epoca ecc., e se l'artista non è colui che sceglie...

⁹⁴Enrico Crispolti, Achille Bonito Oliva, Luigi Paolo Finizio, Francesca Alfano Miglietti, sono solo alcuni dei critici che intervengono all'interno delle pagine di questa rivista.

2. POSTASTRAZIONE

- **Aniconici postmoderni**

A fianco dell'ondata citazionista prettamente figurativa, proprio in seguito all'accademizzazione delle avanguardie, un gran numero di artisti si pone il problema di indagare in maniera più approfondita esperienze dell'arte più recente che possano lasciare uno spazio di un certo rilievo all'analisi di un colore invitante, seducente, stimolante, che possa restituire una sensazione di calore in contrasto con la freddezza del concettualismo uscente.

La prima apparizione degli *aniconici postmoderni*⁹⁵ avviene ufficialmente nella mostra *Dieci anni dopo i Nuovi Nuovi*, anche se una significativa performance di alcuni di essi era già avvenuta nella mostra *Pittura ambiente*, nella quale il colore e lo spazio avevano avuto uno dei loro momenti di gloria.

Gli artisti... riconoscono che, nel riesame di un passato ingombrante che sembrava averli condannati all'asfissia creativa, possono recuperarne invece aspetti formali e concettuali ancora validi come stimolo riflessivo prima di avventurarsi su nuovi percorsi. Questo atteggiamento del profondo spiegherebbe anche il senso di tutti i neo e di tutti gli ismi su cui la critica ha tanto dibattuto attribuendoli al pensiero postmoderno. Se è pur vero che la società attuale si fonda sul consumismo acritico, sull'informazione veloce e superficiale per cui anche gli eventi più importanti vivono lo spazio di uno scoop, è anche vero che questo atteggiamento, valido per i frigoriferi e per la

⁹⁵Sotto questo gruppo sono raccolte le opere di:

*guerra del golfo, non dovrebbe essere applicato al territorio dell'arte che di per sé ha caratteri elusivi, sofisticati e almeno nelle aspettative, durevoli nel tempo.*⁹⁶

Sembra quasi che gli artisti coinvolti in questo filone percepiscano ancora in piena maturazione le correnti cui fanno riferimento, come se queste ultime non fossero state del tutto esplorate. Le avanguardie del resto non sono state che una meteora e sembra che gli artisti, coscienti di questo, sentano il dovere di approfondire ed esaurire certi temi e certe ricerche. Da ciò, una presa implosiva della cultura astratta ed informale del novecento, ma essenzialmente, ed è questo il punto di forza del pensiero di questi artisti, senza alcuna preoccupazione formale. Quest'ultima riflessione può sembrare un paradosso, visto che la cultura informale del dopoguerra, ripresa in parte dagli aniconici postmoderni, cercava di porsi in netto contrasto con il formalismo degli anni Trenta e Quaranta, ma si trattava pur sempre di ricerca formale attraverso la negazione di quest'ultima.

Negli aniconici-postmoderni, al contrario, ogni ricerca formale passa in secondo piano, è la carica intrinseca al colore che interessa, l'*aura*, per dirla alla Walter Benjamin.⁹⁷

Si ricomincia a parlare di colori, di lirismo, di reminiscenze inconsce.

Il colore non scaturisce più dal gesto ma, potrà sembrare banale, dall'animo.

Non più congetture, perché, interrogativi; la pittura degli aniconici postmoderni *si riceve*, ri-parafasando Aldo Spoldi, *come una torta in faccia*⁹⁸.

Si potrebbe parlare di *pittura sparsa*, di recupero del colore dall'inconscio, di neo-informale, di ascendenze kandinskyane, di colore in movimento, ma la

Bartolini, D'Augusta, Esposito, Maraniello, Messina, Wal, Zucchini.

⁹⁶A. SANDONÀ, *Arti visive ed improbabili certezze*, Op. Cit. n° 82, 1991, pag. 28.

⁹⁷Nel suo celebre *L'opera d'arte nell'epoca...* cit., Walter Benjamin traccia una importante riflessione sul concetto di *aura*, quel *quid* presente nell'opera d'arte-capolavoro che non può essere valutato altrimenti se non con l'irrazionalità.

⁹⁸A. SPOLDI, dal cat. della mostra *Nuova immagine*, Milano 1980, cit. in A.A.V.V. , *Linee della ricerca...* cit. pag. 69.

verità è che le opere di questi artisti non vanno *lette*, bensì *guardate*, *subite*, senza cadere nello sforzo di un recupero di concetti legati a correnti del passato che finirebbero per violare l'opera intaccando in maniera irreparabile il *significante*.

Di fronte ad un'opera di Enzo Esposito, il colore sembra letteralmente provocare uno spostamento d'aria, una forza che si percepisce con la pelle e non con la mente, un'emozione che non ha bisogno di essere razionalizzata per essere provata.

Di fronte ad un'opera di D'Augusta, di Zucchini, ma anche di fronte all'apparente poverismo di Maraniello o Messina od al dinamicissimo Wal, ciò che stupisce è la genuina libertà dell'azione prodotta sulla tela, come se ogni gesto, ogni atto, ogni pennellata fosse una scoperta.

Se il filosofo è colui che come il fanciullo riesce a stupirsi di ogni evento della natura, quando ci troviamo al cospetto degli aniconici postmoderni, siamo di fronte a dei filosofi.

L'indagine si sposta dall'esterno verso l'interno, un'interiorità per nulla *selvaggia* come quella dei colleghi tedeschi, un informale per niente drammatico, tragico, distruttivo, a volte persino violento come l'informale storico (pensiamo alle trame di uno Scanavino, all'impegno storico-politico di un Vedova, alla Natura, cupa matrigna dell'uomo, di un Morlotti) bensì gioia per gli occhi che vengono invasi dai colori caldi che rimangono gli unici elementi *organici* sovrani.

La riserva cui attingono gli aniconici postmoderni è tuttavia molto vicina a quella cui attingono i colleghi iconici ed inoltre non sempre è facile erigere una barriera netta tra questi ultimi e gli artisti sempre facenti parte della schiera dei Nuovi Nuovi ma che, come vedremo nel capitolo loro dedicato, assumono una più esplicita connotazione decorativa mantenendo ovviamente la loro aniconicità.

Se il postmoderno, sottolinea Renato Barilli, deve essere il tratto unificante, tra iconici ed aniconici, ciò vuol dire che esso fa avvertire il suo peso provvidenziale tanto sugli uni quanto sugli altri. E così cosa vorrà dire essere aniconici (astratti), appunto sotto la costellazione del postmoderno? Intanto vorrà dire non accordare spazio alle figure geometriche “spezzate”, fondate sull’angolo retto e sui suoi derivati: le figure di scoperto ossequio al mondo “rigido” delle macchine (a meno che ciò non avvenga come avvertito e ironico omaggio revivalista...)⁹⁹ Si tratterà allora di compiere una scelta di segno contrario, a favore di soluzioni informali? O in altre parole, essere postmoderni e aniconici, nello stesso tempo, significherà praticare un neo-informale, che senza dubbio oggi rispunta qua e là sulla scena internazionale? Sì, in parte è così, all’ingrosso qualcuno degli artisti qui raccolti potrebbe essere caratterizzato a questo modo, anche in corrispondenza con l’indubbia resurrezione del gusto per un colore sensuale, eccitante, appoggiato a supporti vistosi, ingombranti. Ritorna cioè un informale “caldo” e non già “freddo”, come era stato quello dell’arte povera e di altre manifestazioni similari.¹⁰⁰

Elementi comuni agli iconici sono, l’assenza di un vero e proprio metodo, la non necessaria riconoscibilità dell’autore che predilige una spiccata libertà individuale, l’uso di una gamma cromatica vasta e spesso legata ai colori puri che sembrano fuoriuscire spontaneamente dai tubetti, un colore sempre presente, percepibile anche al di sotto dei bianchi e nei neri pittorici.

Ma attenzione a non cadere nella mera ripetizione, ammonisce ancora Renato Barilli, *se è l’ora di essere ricchi, in possesso di solide virtù (di mano, di memoria storica, di sapienza cromatica, di invenzione) bisogna mostrarlo in modo indubitabile, e non sotto mentite spoglie. Questo discorso vuole essere*

⁹⁹Questa precisazione, probabilmente, è stata fatta da Barilli proprio per giustificare l’opera di Wal.

¹⁰⁰R. BARILLI (a cura di), *Una generazione postmoderna. Gli aniconici*. cat. della mostra, Galleria Annunciata, Milano 1983, pag. 2.

*molto severo verso il panorama di figurette mal disegnate, affrettate, sciatte, in cui sembrano prodursi molti esponenti delle nuove ondate: come gli invitati, che per far credere di esserlo imitano le toilettes di valore, di buon gusto ed eleganza di chi invitato al banchetto lo è dalla prima ora. Oppure quanto informale, quanto espressionismo di accatto ci vengono riproposti, come minestre riscaldate, senza l'acutezza mentale di un indice che riveli la conoscenza del ritorno, del recupero, che lo trasformi in una sapiente calcolata citazione.*¹⁰¹ Il critico bolognese sembra osservare una regola classica, sottolineando come non vi possa essere una *imitatio* costruttiva senza che quest'ultima sia supportata dall'*inventio*. Solo con la compresenza di una rielaborazione, ovviamente pensata e ragionata, non certo casuale, l'artista postmoderno può garantire la *qualità* del proprio lavoro, soprattutto se l'operazione avviene attraverso il recupero di un'arte recente come l'astrattismo o recentissima come l'informale.

Gli aniconici si sono scontrati con una realtà più difficile e fondamentale diversa rispetto a quella affrontata dai fratelli iconici, poiché la presenza degli informali storici ancora operanti avrebbe potuto oscurare i loro lavori o perlomeno falsarne la lettura e dunque l'interpretazione.

¹⁰¹R. BARILLI, *Qualità e quantità*, in Flash art n° 104, Estate 1981, pagg. 24-25.

3. ICONICI O ANICONICI?

- **Nuova Scuola Romana**

Il titolo ci potrebbe far pensare ad una ripresa di alcuni stilemi di quel fenomeno artistico nato attorno al 1927 nella nostra capitale, e definito dal padre della storia dell'arte italiana, Roberto Longhi, appunto Scuola Romana di via Cavour. Tra gli esponenti dello storico movimento trovavamo in prima linea Scipione, Mario Mafai, Antonietta Raphael Mafai, Marino Mazzacurati, Fausto Pirandello, e tra coloro che vi orbitarono attorno, i giovanissimi Afro, Capogrossi, Leoncillo, protagonisti, in seguito, della stagione della pittura astratta del dopoguerra. Il desiderio di opporsi alle tendenze classiciste di Novecento, portò questi artisti a perseguire un tono romantico, delle atmosfere magiche, una certa espressività della forma intesa come modo di partecipare alla visione emotiva dell'esistenza attraverso l'indagine onirica del quotidiano, ma senza darsi regole fisse o legarsi ad un principio programmatico, manifestando più che altro un sentire, una condizione.

Alcuni di questi tratti è possibile ritrovarli tra le opere degli artisti della *Nuova Scuola Romana*, o di *Via degli Ausoni*¹⁰² come vengono altrimenti definiti, i

¹⁰²A questo gruppo appartengono:

quali si pongono come un gruppo estremamente eterogeneo. Anche tra di loro non vi è una linea formale o stilistica che faccia da guida. Molto più semplicemente, l'esigenza di trovare degli studi nei quali rifugiare la loro arte li ha portati a restaurare un edificio, l'ex pastificio Cerere nel quartiere S. Lorenzo, all'interno del quale si trovano anche alcune abitazioni.

Apparentemente, dicevo, non vi è alcun legame tra l'operare dell'uno o dell'altro artista e se la concezione postmoderna è stata portatrice di un'individualità globale, gli artisti di via degli Ausoni risultano essere i rappresentanti più efficaci di questo pensiero. Le loro opere sono assolutamente eterogenee, si servono di ogni mezzo per poter comunicare, gli artisti non si pongono il problema di dover scegliere tra scultura o pittura, tra colore o non colore, e come spiega Achille Bonito Oliva, il primo ad aprire al pubblico le porte del pastificio con la mostra *Ateliers*, sicuramente un elemento che costituisce un collante è l'assoluta libertà verso i recuperi di linguaggi appartenenti ad esperienze precedenti ed inoltre l'azzeramento di ogni differenza tra astratto e figurativo.¹⁰³

Poiché la necessità della citazione ormai non è più sentita, non vi è nemmeno più il bisogno di operare una differenza.

I passaggi da uno stile all'altro da un archetipo all'altro avvengono in maniera liquida. Sempre più difficile è percepire i *Maestri* cui si ispirano gli autori che non vengono assolutamente negati, anzi, *un rapporto non consequenziale*, spiega Nunzio; *non è una cosa che mangia o scavalca la precedente. Oggi la tendenza è quella di lavorare sui generi in un rapporto diretto con il passato.*

Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Angelo Calligaris, Luigi Campanelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Walter Gatti, Giancarlo Limoni, Sabina Mirri, Nunzio, Pizzi Cannella, Luca San Just, Marco Tirelli, Oscar Turco.

¹⁰³A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ateliers*, cat. della mostra, ed. Carte Segrete, Ex Pastificio Cerere Roma 1984, pagg. 9-10.

Proprio con questa mostra Bonito Oliva fa conoscere ad un pubblico più vasto gli artisti in questione, non più individualmente ma in gruppo. Oltre all'importanza delle operazioni artistiche effettuate dagli autori pare importante sottolineare come anche il luogo prescelto costituisca una forma di *recupero differente*.

*Credo invece che l'artista sia un esploratore solitario e per essere innovatore deve usare la realtà esteriore senza considerare problematico il rapporto con la storia.*¹⁰⁴

*Oggi, aggiunge Bianchi, troppo spesso questo rapporto è inteso in termini troppo immediati e leggibili, come riferimento diretto, come citazione costruita a tavolino. Ci sono lavori che nascono un po' come reazione. Il nostro lavoro nasce invece come una condizione, non come una risposta ad altre esperienze.*¹⁰⁵

Molto importante, negli artisti dell'ex pastificio Cerere, l'esigenza di mutare il punto di vista dell'artista. Questi ultimi, nella storia, si sono posti generalmente come figli dei loro predecessori, una condizione che nella fase *adolescenziale* porta inevitabilmente a scontri, alla negazione totale o parziale di ciò che è stato, *ma basta spostare la mira, porsi come padri di un nuovo secolo: ed ecco che la storia e la memoria assumono un ruolo molto meno importante.*¹⁰⁶

*Non mi interessa, dice Tirelli, fare differenza tra memoria di museo e di natura o di "macchine". Sono Elementi che per me hanno lo stesso valore. Inutile dunque insistere sul tema della citazione.*¹⁰⁷

Il panorama ritratto dagli esponenti della Nuova Scuola Romana sembra manifestarsi attraverso un appiattimento della percezione della storia, della memoria individuale, della realtà, del quotidiano, degli elementi naturali, dei periodi artistici, ma questa operazione risulta, nei lavori, straordinariamente vivace e dinamica ed dallo stesso tempo gli artisti *percorrono un'esperienza creativa che vuole ridare all'arte il senso di un linguaggio unitario seppure giocato sotto il segno di una frammentazione formale che conserva il*

L'Ex Pastificio infatti ha assunto prima la funzione di studio, poi quella di sede espositiva pur mantenendo in gran parte intatto l'aspetto architettonico cui era stata inizialmente legata la funzione.

¹⁰⁴NUNZIO, intervista a cura di Enrico Cocuccioni, in A.A.V.V., *Lavori in corso nell'ex fabbrica Cerere*, Flash Art n° 121, giugno 1984, pag. 29.

¹⁰⁵G. BIANCHI, intervista a cura di Enrico Cocuccioni, *ivi.* pag. 29-30.

¹⁰⁶G. GALLO, intervista a cura di Enrico Cocuccioni, *ivi.* pag. 31.

¹⁰⁷M. TIRELLI, intervista a cura di Enrico Cocuccioni, *ivi.* pag. 31.

*carattere disseminato di un'operazione alla seconda, che non crede alla creazione allo stato puro, ad una condizione romantica capace di affermare la superba sicurezza dell'originalità.*¹⁰⁸

¹⁰⁸A. BONITO OLIVA (a cura di), *Ateliers...* cit. pag.10.

4. ESPRESSIONE

- **Transavanguardia**

La fortuna internazionale della Transavanguardia, dovuta ad una catena di solidarietà culturale dentro il sistema dell'arte, è rimbalzata in Italia malgrado i limiti di un contesto provinciale fomentato nelle sue chiusure da una certa critica piatta (dovuta alla sua ubicazione in pianura padana o anacronisticamente pronta a battaglie di retroguardia e contrapposizioni di gruppo), da una certa mentalità mercantile e collezionistica più disponibile verso il mercato rionale, regionale o lombardo come dir si voglia. Insomma, la Transavanguardia ha trionfato. Ormai è divenuta cultura e back-ground indispensabile anche per gli artisti dell'ultima generazione che hanno fatto tesoro della sua mentalità disinibente e della possibilità di puntare sull'autonomia piuttosto che sull'omologazione internazionale.¹⁰⁹

La Transavanguardia sembra trovare tutti d'accordo, avvallata anche se dopo un breve tirocinio, da tutti o quasi, Argan compreso, Barilli escluso, essa è

¹⁰⁹A. BONITO OLIVA, *Introduzione* in L. BILLO, *Figure...* cit. pag. 5.

senza dubbio il fenomeno artistico degli anni Ottanta che si impone in modo più deciso nel panorama non solo italiano bensì mondiale.

Merito indiscusso di quel *deus ex machina*, di quel *burattinaio pazzo*, che è Achille Bonito Oliva, *artifex maximus* non solo del gruppo transavanguardista, ma anche di se stesso.

Le capacità intellettuali, promozionali, organizzative e perché no, l'abbiamo già visto, mercantili,¹¹⁰ del critico, portano *l'occhio di bue* sulle esposizioni della sua creatura.

Dalla prima uscita coalizzata in pubblico nella sezione *Aperto*¹¹¹ alla Biennale di Venezia del 1980 gli artisti trovano focalizzata su di loro l'attenzione dei *mass media*.

L'uscita in pubblico del gruppo è preceduta dall'ormai celeberrimo articolo, *La trans-avanguardia italiana*¹¹² apparso su *Flash Art* nel 1979, e diventato, ripescando un termine dal passato dell'arte, il vero e proprio *manifesto* del fenomeno.

Come abbiamo già potuto appurare nel capitolo dedicato ai protagonisti della teoria, i principi in comune al gruppo dei Nuovi Nuovi sono, a partire dall'abbattimento del darwinismo linguistico delle avanguardie, molteplici. Tuttavia, un elemento assolutamente differenziale è costituito dall'utilizzo del termine e del concetto di nuovo.

Se i Nuovi Nuovi cercano il *nuovo* attraverso il ripescaggio, la citazione, i transavanguardisti sembrano negare ogni tipo di ricerca in questo senso. Non necessariamente la novità costituisce un pregio, *anche la transavanguardia*

¹¹⁰Fondamentale sul nascere l'appoggio del mercante Emilio Mazzoli di Modena.

¹¹¹Alla sezione *Aperto '80*, curata per la prima volta da Achille Bonito Oliva, indipendentemente dalle scelte operate dal comitato scientifico nelle sezioni ufficiali della biennale, era affidato il compito di *aprire* alle nuove istanze dell'arte. Achille Bonito Oliva coglie immediatamente l'occasione per presentare a livello internazionale i suoi artisti e le sue teorizzazioni *ad hoc*.

¹¹²A. BONITO OLIVA, *La trans-avanguardia...* cit.

L'articolo, notevolmente ampliato e rivisto dall'autore diventerà con il medesimo titolo nel 1980 una pubblicazione:

A. BONITO OLIVA, *La transavanguardia italiana*, Politi ed., Milano 1980.

opera una ripresa di modelli (e tali rimangono), linguistici precedenti, ma non a livello della pura citazione, visto che citare significa pur sempre introdurre una differenza, bensì mediante l'attraversamento stilistico, da qui il suffisso trans-, (che non significa identificazione) verso il luogo di una immagine volta per volta mutevole. L'arte attuale assume del manierismo l'idea della crisi, ribaltandone però l'insito dramma e portando fuori l'opera da ogni competizione col mondo.¹¹³

Ecco il punto chiave della transavanguardia, la non competizione, la presa di coscienza di non doversi confrontare con niente e nessuno, una formula scomoda, traditrice, perché posta al di sopra dei giudizi.

Se l'arte degli anni Sessanta-Settanta, pur con le sue innegabili differenziazioni, era stata essenzialmente un'arte di testa, dotata di un comune denominatore razionalista e mirante ad attivare la "presa di coscienza" da parte dello spettatore, quella degli anni Ottanta si presenta invece senza testa. Infatti essa supera e annulla una mentalità in cui la concretezza sensoriale non si disgiunge mai da una componente mentale, praticando invece una dimensione particolare, legata alla sensibilità individuale, nella quale non si danno - almeno in apparenza - percorsi di senso privilegiati. Tanto che un artista come Enzo Cucchi ha potuto affermare: " Io credo che anche adesso, nella pittura ci sia troppa testa. Scordandosi che nella pittura le cose le trovi quasi raso terra. Che è un lavoro di pancia"... Presi dall'entusiasmo di un piacere tutto manuale, gli artisti della transavanguardia, a colpi di "sgambetto" e "ginocchiate sui genitali della pittura" - secondo un'efficace metafora calcistica di Giancarlo Politi - fanno di essa il catalizzatore di una coscienza che resta incondizionatamente felice, o almeno sospesa, nel suo lasciarsi rotolare verso l'ignoto.¹¹⁴

¹¹³A. BONITO OLIVA, *Manierismo e neo-manierismo*, Flash Art n° 103, maggio 1981, pag. 31.

¹¹⁴L. BILLO, *Figure...* cit. pagg. 21-22.

Il metodo con cui si confeziona l'opera d'arte comincia ad assomigliare al sesso, ai bisogni corporali, al nutrirsi. Tutto sulla tela assume un ritmo biologico, *di pancia* appunto. Ed allora temi come la morte, la prostituzione, il sesso, l'omosessualità, assumono cromie blasfeme perché vivaci, divertite, prive di un giudizio pensato da parte dell'artista che non impone la propria visione razionale di ciò che lo attornia, bensì viscerale. I sentimenti, le emozioni non si comandano, non sono assolutamente incanalabili in una struttura *geometrica*, l'arte della transavanguardia è l'arte dell'*esprit de finesse*.

*Ci si è chiesto se si tratta di deliri, di monologhi in cui si questiona della propria vita, sulla vita, prima della pittura, oltre la pittura stessa. Ci si è chiesto anche se si tratta di una rivendicazione di libertà formale contro i "rumori di fondo" delle ideologie e della cronaca. O piuttosto la transavanguardia non getta il cuore oltre l'ostacolo e si abbandona al cupo incanto del mondo.*¹¹⁵ La transavanguardia certo è tutto questo, ma è altro ed altro ancora, ed incanalarla all'interno di un percorso razionale, vorrebbe dire farle perdere il suffisso *trans-* che l'ha resa libera.

La transavanguardia rimane comunque una *struttura aperta*¹¹⁶ all'interno della quale possono trovare *ospitalità* artisti diversi in momenti diversi, il termine perde pertanto la funzione di etichetta e si avvicina maggiormente al concetto di condizione.

La condizione esiste e non è possibile razionalizzarla, è e basta.

Quando Bonito Oliva chiede a Nicola De Maria quale sia il valore dell'astrazione nella sua opera, l'artista risponde *di pancia*:

¹¹⁵L. VERGINE . *L'arte in trincea...* cit. pag. 239.

¹¹⁶Nelle numerose mostre che ospiteranno il gruppo, considerato inscindibile, o quasi, formato da Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino e Nicola De Maria, orbiteranno anche, in momenti diversi, Mimmo Germanà, Nino Longobardi, Marco Del Re, Sabina Mirri, Filippo di Sansbuy e Gianni Dessì.

- *uccellini nella stanza*
- *torre a scoppio*
- *1917 città offrono le donne*
- *tristezza dentro il pianeta*
- *casetta angelica*
- *nell'occhio del bambino*
- *onde in camera*
- *vivo qui*
- *sono Nicola - sono un pittore di casette*
- *giorni del secolo nuovo*
- *viaggio del regno dei fiori dentro il pittore*
- *fiumi*
- *paesaggio senza volpe*
- *alberi di notte si ribellano alle case*
- *la Russia sovietica*
- *Nicola: raggi dalla fronte, belve sotto la camicia*
- *angeli che proteggono il mio lavoro*
- *occhi lucidi, mani azzurre*
- *hotel giorno*
- *colpe di tutto l'anno*
- *il pensiero notturno*
- *rosa alla finestra*
- *lirici greci*
- *poesia di mare*
- *sono un corridore felice*
- *naufragi*
- *tu*
- *1981 miliardi di pittori dalla Cina*
- *toccare stelle*
- *treni per mare, navi sulla terra*
- *la mia camera in volo con me dentro*
- *Nietzsche*
- *voci*
- *canzoni d'autunno*
- *il destino*
- *sul ponte tra amore e odio*
- *pioggia di dipinti*
- *la mia storia è un miracolo di tempi*
- *troppo antichi*
- *poeti ribelli nella metropoli*
- *asiatico africano*
- *EE AA imprese spaziali a motore nei cieli e sulle colline della mia città*

- rosso è il colore della magia
- stanotte le stelle grandinano
- donne diamante
- pittori uccisi
- terremoto dell'anima
- cuore
- giorni del secolo nuovo
- profumi
- giganti del disegno (i tram)
- incidente d'inverno
- ascoltami
- sono Nicola - ho tre mani per dipingere meglio
- camera di S. Francesco
- l'estate
- oro + passioni + paradiso¹¹⁷

Quale altra risposta avrebbe potuto dare un artista della transavanguardia sul contenuto del proprio lavoro se non questa?

Nella risposta di De Maria, se si vuole porre come contenitore, viene riversato di tutto, dai riferimenti alla classicità, al *non sens*, ai colori, alla pittura, fino a riferimenti agli altri sensi, a riflessioni etniche, ad errori grammaticali ecc..

*La lettura critica della teoria dei giochi e dei suoi dintorni, la messa in rilievo dei suoi fondamenti, delle sue implicazioni, delle forme della sua messa in opera autorizzano il riconoscimento di una sorta di archetipo delle pratiche la cui configurazione centrale partecipa del registro dell'immaginario, istituito come unico registro della psicologia e condotto al primato di una simmetria che elimina una dissimmetria fondatrice e al cerchio rilancio di una relazione con lo specchio, la cui infinita ripetizione maschera sotto l'apparenza di un movimento perpetuo la propria finitezza e il proprio immobilismo.*¹¹⁸

¹¹⁷N. DE MARIA, intervista a cura di A. Bonito Oliva, Torino 1983, in *Dialoghi d'artista*, Electa, Milano 1984, pagg. 308-312.

¹¹⁸M. PLOU, *La théorie des jeux: une politique imaginaire*, in A. BONITO OLIVA, *Il sogno dell'arte - tra avanguardia e transavanguardia*, Spirali ed., Milano 1981. pag. 227.

Transavanguardia come espressione di una condizione, quella postmoderna, quella sociale, quella umana, quella interiore... una condizione che viene posta allo specchio nello studio dell'artista e ritratta.

- **Espressionisti italiani**

E se fossero transavanguardisti?

Tra di loro troviamo Fabio Cresci, Mimmo Germanà, Nino Longobardi, Marco Del Re, Piero Manai, Silvio Merlino, Andrea Nelli, Sabina Mirri. Anche degli artisti che hanno orbitato nei ranghi della transavanguardia dunque.

Gli “espressionisti italiani”, hanno optato chiaramente per una profonda rivisitazione degli strumenti linguistici, con candore destrutturalizzante e passione costruttiva. Si leggono senza velature e con un ritrovato piacere, si possono centellinare, come per dare nome ad un buon vino nuovo, i lavori di questi artisti collocati anagraficamente nella difficile stagione dei trentanni da poco passati; le loro opere, scettiche sul futuro, tornano a colloquiare con

i padri, cercano senza derubare nessuno, gli archetipi di un'immagine non più scarna e disadorna, bensì strutturata su un'idea di "bellezza".¹¹⁹

Forse non sono stati definitivamente scelti, oppure, come direbbe Enzo Cucchi, *usano troppo la testa.*

Nell'ormai nota operazione commerciale operata da Achille Bonito Oliva non si è probabilmente trovato un accordo sufficientemente vantaggioso con alcuni degli artisti *passeggeri* sopra citati. Pare che il nucleo sarebbe potuto essere più vasto rispetto allo storico quintetto.

Le opere non hanno l'abitudine di mutare idea, le persone al contrario si avvalgono spesso di questa comoda possibilità.

È sufficiente osservare attentamente le opere degli espressionisti italiani per potere ricondurre molti dei loro temi e dei loro modi di operare a quelli dei loro *fratellastri* transavanguardisti.

Sarebbe molto divertente ed oltremodo risolutivo poter fare l'esame del DNA ad Achille Bonito Oliva per stabilire la paternità degli artisti che mano a mano sono stati rifiutati dalla loro *famiglia d'origine* o di *adozione*.

¹¹⁹S. ZANGHERI, *In margine a un regesto storico elaborato su di un asse ideale anni Sessanta/anni*

5. DECORAZIONE, SPIRITO LUDICO E KITSCH

- **Protagonisti italiani**

L'uomo post-gutenberghiano e post-moderno, dunque, è anche un uomo Kitsch che, oltre a dilatare la propria intelligenza attraverso i media e la tecnologia, elettronica, oltre ad accrescere indefinitamente la propria dimensione partecipativa attraverso la moltiplicazione delle relazioni sociali coi suoi simili, espande indefinitamente la propria superficie estetica attraverso gli oggetti, creati solo per il soddisfacimento pieno dei suoi sensi, per la realizzazione completa della sua felicità. L'uomo post-moderno si espande nello spazio assieme ai suoi prodotti ed alle sue merci. La sua pelle

Ottanta: gli anni Ottanta, in Anniottanta cat. ... cit., pag. 167.

*ha preso la forma degli oggetti da lui creati e la città il grande magazzino-deposito di quegli oggetti, è diventata dunque il suo grande corpo esteso.*¹²⁰

Le righe della Alinovi, ci fanno intuire con grande immediatezza come la poetica del Kitsch sia stata fomentata dal desiderio di possedere qualcosa che appaghi la retina, qualcosa di familiare e rassicurante, un'arte alla portata di tutti, che non fa riferimento a sovrastutture, ma è semplicemente ciò che manifesta.

*“Il Kitsch appare così straordinariamente democratico”, dichiara Moles, perchè è “l'arte accettabile, ciò che non urta il nostro spirito con una trascendenza fuori della vita quotidiana, con un o sforzo che ci supera - soprattutto se deve farci superare noi stessi. Il Kitsch è a misura d'uomo, quando l'arte è fuori della misura.”*¹²¹

Di fronte al Kitsch vengono ribaltati tutti i parametri ai quali ci si ancorava per fornire il giudizio di un'opera d'arte, il bello ed il brutto, l'autentico ed il falso, si compenetrano fino a divertirci.

L'oggetto brutto, Kitsch ci appaga ugualmente perché provoca in noi una sensazione di *simpatia*, un sentimento irrazionale, non guidato, ma che ci spinge a desiderare un rapporto emotivo con l'oggetto.

Se la decorazione appaga la vista, se il ludo appaga lo spirito, il Kitsch si pone come il catalizzatore di queste due forme di espressione.

La moltiplicazione commerciale ci porta a riconoscere negli altri lo stesso sentimento verso ciò che noi stessi desideriamo, il nostro *pathos* sembra così trovare una forma di autorizzazione.

Il Kitsch è ormai entrato a far parte del nostro gusto estetico. Abraham Moles, in quella che può essere considerata la più brillante e sottile analisi del Kitsch condotta fino ad oggi, pubblicata nel '71 e tradotta in italiano nel

¹²⁰F. ALINOVI, *New York: città della conoscenza o città del “Kitsch”?*, in F. Alinovi, *L'arte mia... cit.*, pag. 30. (L'articolo omonimo era già stato pubblicato in Rivista di Estetica n° 4, 1980)

¹²¹F. ALINOVI, *New York... cit.* pag. 30.

'79 col titolo "Il Kitsch, L'arte della felicità"¹²², dopo aver analizzato le origini storiche ed etimologiche della parola, coniata nella lingua tedesca con il significato di ammucchiare, accatastare alla rinfusa, falsificare, contraffare, finisce non tanto per tessere le lodi del Kitsch, quanto per riconoscerne semplicemente la legittimità di esistenza, la pura ragione d'essere. Il Kitsch, in altre parole, non è lo spauracchio del perbenismo, la spada di Damocle sospesa sul capo degli uomini onesti e civili, bensì è il principale e forse l'unico modo possibile di sentirsi attuale all'interno della società affluente; società fondata appunto sulla quantità sull'eccesso, sullo spreco, sul consumo rapido e veloce.¹²³

Il Kitsch appare stupido, banale, brutto ma simpatico.

Del resto i Dadaisti non si sono serviti della stupidità per stimolare l'intelligenza?

Il Kitsch e la stupidità hanno in comune l'incompletezza, l'uno a causa della mancanza di esclusività, l'altra di mancanza di intelligenza.

Tuttavia, la stupidità, secondo Musil, sconfinava con la genialità, e ogni arte non nasce se non da una componente anche di stupidità.¹²⁴

Senza forzare troppo il concetto espresso dal Musil, che potrebbe farci cadere facilmente nella banalità, bisogna però sottolineare come la componente irrazionale abbia nell'arte un posto di grande rilievo, soprattutto da quando con l'avvento delle teorie *freudiane* e della psicanalisi in generale, l'attenzione degli artisti ha cominciato ad indagare il *lato oscuro* presente in noi.

Del resto, quando il Kitsch e la decorazione vengono analizzati dagli artisti, e posti pertanto in condizione di divenire oggetto di una ricerca, con un tuffo

¹²²Francesca Alinovi all'interno dell'articolo cita il celebre saggio di A. Moles, in riferimento al quale si riportano le informazioni fornite, in nota, dall'autrice:

A. MOLES, *Il Kitsch. L'arte della felicità*, Officina, Roma 1979.

¹²³F. ALINOVI, *Il ritorno alla decorazione nell'arte, nell'architettura e nel "design"*, in F. Alinovi, *L'arte mia...* cit., pag. 34. (L'articolo omonimo era già stato pubblicato in Rivista di Estetica, n° 12, 1982).

¹²⁴F. ALINOVI, *Il ritorno alla decorazione...* cit. pag. 37.

diretto nella *volgarità programmatica*¹²⁵, il brutto, il falso, il banale, assumono un valore diverso, perché scelti consapevolmente. In essi, l'occhio dello spettatore riconosce i decori dei grandi magazzini, lo sfondo dei manifesti, le vetrine della strada ecc..

La riproduzione sfrenata di grandi capolavori strappati alla sede museale che li ospita ha finito col rendere Kitsch anche la *Gioconda* di Leonardo che ritroviamo nella pubblicità, nei bicchieri, persino stampata sulla carta igienica, oppure il celebre *Per Elisa* di *Beethoven* destinato a fare da sottofondo musicale ai più orrendi oggetti commerciali, e che ci ritroviamo nelle segreterie telefoniche alla pari della *Marcia alla turca* di *Mozart* o della *Primavera* di *Vivaldi*, rese oramai inascoltabili.

Il processo, pertanto, può risultare invertito, e ciò che non lo è può essere involgarito attraverso una innovativa diffusione senza limiti.

L'opera d'arte sia essa musicale, letteraria, visuale, finirà per perdere anch'essa, almeno in parte, la propria esclusività e per indebolire la propria *aura*.

Un discorso simile può essere fatto per la decorazione, poiché essa *si accompagna ad un gusto di cultura bassa, primitiva popolare o regressiva - regressione all'infanzia, all'incolto, all'istinto e all'indistinto - e mal si conforma agli schemi di una fredda e limpida razionalità, coerente e progressiva, diretta a far piazza pulita di fronzoli, frivolezze e amenità di ogni genere. Eppure la decorazione, lo si voglia o no, la si accetti o la rifiuti, fa da manifestazione a tutte manifestazioni ordinarie della nostra esistenza, si dà comunque come dato abituale della nostra percezione quotidiana: abiti, maquillage, arredo domestico e urbano, utensili, accessori, immagini d'arte e dei mass-media, colori, tessuti, oggetti.*¹²⁶

¹²⁵La definizione è di F. Alinovi, in F. ALINOVI, *Il ritorno alla decorazione...* cit. pag. 39.

¹²⁶F. ALINOVI, *Il ritorno alla decorazione...* cit. pag. 31.

La decorazione del resto ci appaga senza il bisogno di trovare in essa la spiegazione dell'emozione suscitata, non ci sono regole da seguire, tutto è fatto col fine di far godere la vista e rendere un ambiente od un oggetto piacevoli.

Del resto una decorazione può essere definita più o meno raffinata, più o meno volgare, e queste definizioni sono dettate solamente dalla sensibilità, dalla formazione e dalla cultura dello spettatore. Sembra che la banalità insita nella frase *il bello è ciò che piace* abbia finalmente trovato una sua collocazione definitiva nel Kitsch.

In Italia di vera e propria corrente Kitsch o decorativa non si può parlare, del resto le capacità innate di un americano come Jeeff Koons rimangono e rimarranno assolutamente insuperate, tuttavia, anche nel nostro paese l'influsso di questo fenomeno sarà colto da alcuni artisti¹²⁷.

Nonostante la presenza di una forte componente decorativa, l'elemento che maggiormente traspare nelle opere di questi artisti è lo spirito ludico.

Le trappole giocattolo di Bonfà, come *Trappola per leonesse in calore*, i personaggi di Echaurren, i mondi infantili e fiabeschi di Alinari e Gasperoni, le esplosioni di elementi decorativi di Mesciulam, lasciano grande spazio al divertimento, al gioco, alla dissacrazione della sacralità dell'arte.

L'atmosfera è quella carnascialesca, dello scherzo, della beffa, dei colori, del movimento, come se tutto fosse pronto per una grande festa. Il gioco riporta anche ad un'atmosfera infantile, fatta di balocchi, luci e colori.

L'aspetto infantile sembra irrinunciabile negli artisti in oggetto, il gioco, proprio come accade nei bambini, costituisce un lavoro, un'occupazione importante ed insostituibile e l'impegno al gioco diventa allora come nel bambino, un dovere che anticipa gli impegni sociali.

¹²⁷Sono riconosciuti aspetti decorativi e ludici in:

Luca Alinari, Carlo Bonfà, Nicola Cucchiario, Pablo Echaurren, Walter Gasperoni, Giuseppe Gattuso Lo Monte, Plinio Mesciulam, Biagio Pancino, Giovanni Ragusa.

Il divertimento, divertire se stesso e gli altri, costituisce un preludio alle attività dell'adulto, al darsi agli altri, all'essere riconosciuto come un individuo che produce e diventa insostituibile nella società. Osservata da questa prospettiva, l'arte ludica e Kitsch, si cala perfettamente nella quotidianità come l'impegno del bambino.

Come l'azione del bimbo, che dopo avere espletato i propri bisogni corporali assume un'aria soddisfatta in quanto produttore di qualcosa che è oggetto della soddisfazione dei genitori, ci ricorda l'atto oggettual-comportamentista¹²⁸ di Piero Manzoni, così il gioco impegnato degli artisti ludici ci riporta alle nostre occupazioni infantili.

La regressione anagrafica verso uno spirito ludico è affiancata da una regressione cronologica verso il primitivismo della decorazione che piace ai bambini quanto il gioco.

*Il decoro è infatti una delle forme di artificio e coincide coi pallidi albori della prima civiltà perché rappresenta uno degli espedienti più sottili e sofisticati escogitati dall'uomo per correggere, trasformare e abbellire la propria accidentalità corporale ed ambientale.*¹²⁹

Il *finto-naïve* appare Kitsch nel momento in cui perde la genuinità dell'autore, l'oggetto *naïve* rappresentato si trasforma così in *gadget* riconoscibilissimo per tutti noi che lo pubblicizziamo portandolo a casa nella nostra memoria.

¹²⁸Si fa ovviamente riferimento alla *Merda d'artista* di Piero Manzoni.

- **Nuovi Futuristi**

Allora, senza pregiudizi, se l'arte è un prodotto, la critica è la sua pubblicità, ed io che scrivo, sono poco più di una pubblicità. Che fare? Indignarmi? No! In ciò c'è del vero. Le opere, le teorizzazioni del nuovo futurismo hanno

¹²⁹F. ALINOVÌ, *Il ritorno alla decorazione...* pag. 33. Basti pensare ai tatuaggi od ai graffiti rupestri.

*senz'altro il merito di riportare la critica e l'arte al loro vero problema, che è appunto quello della morte della critica e della morte dell'arte. Insofferenti per lo più all'odore della trementina, questi artisti si sentono distanti sia dalla Transavanguardia che dalla pittura colta che lavorano ancora per una moralità, per un concetto di bello in arte ormai superato dalle tecnologie postmoderne e dalle fantasie dei videogames.*¹³⁰

Si deve al gallerista Luciano Inga Pin, il nome col quale si identifica un gruppo, che a partire dal 1983 riunisce sotto l'anacronistico nome di Nuovo Futurismo Giannantonio Abate, Clara Bonfiglio, Innocente, Marco Lodola, Luciano Palmieri, Umberto Postal ed i Plumcake (al secolo Gianni Cella, Romolo Pallotta, Claudio Ragni).

L'unico elemento in comune con lo storico movimento italiano è *l'adozione di un atteggiamento duro, estroverso, confidente nei valori urbani, nel progresso, nella vita artificiale, combattiva e dinamica,*¹³¹ solo il modo di porsi nei confronti del contemporaneo è simile a quello del Futurismo.

I nuovi futuristi aborriscono l'odore della trementina, prediligono materiali tecnologici che possano denunciare il legame stretto con l'epoca nella quale vivono. Vetroresina, nitro, plexiglas, vernici sintetiche, perspex sono solo alcuni dei materiali utilizzati che finiscono col rendere gli oggetti realizzati assolutamente simili a prodotti industriali.

Il rapporto stretto con i *media* piuttosto che con la cultura ufficiale, traspare dalle parole di Giannantonio Abate:

Le mie opere non cercano il dialogo super-intellettuale, ma l'impatto spettacolare. Preferisco vederle pubblicate su "TV Sorrisi e Canzoni" che esposte in un serio museo. I miei oggetti sono inespressionisti, richiedono una lunga fase di progettazione non sono casuali, anche se nella loro

¹³⁰L. PARMESANI, *Nuovo Futurismo*, Flash Art n° 114, mar.- apr. 1984. pag. 16.

¹³¹R. BARILLI, estratto dal catalogo, *Nuovo Futurismo*, Electa, Milano 1989. Istituto Italiano Di Cultura Madrid, pag. 16.

*figurazione finale possono interessare vista e tatto. Sono clinicamente consapevole della loro non artisticità ed i materiali usati, che derivano dalla più avanzata tecnologia lo confermano.*¹³²

Gli stimoli vengono dal *rock* come per le figure di Marco Lodola, oppure dai marchi industriali come per i *Trademarks* di Giannantonio Abate o dagli *sketches* pubblicitari come per Umberto Postal, tutto riconduce alla contemporaneità senza il bisogno diretto di transavanguardire o di citare. L'unica necessità sta forse nel recupero di alcuni, e solo alcuni, principi della corrente futurista, ma senza far propri gli aspetti tecnici, stilistici o formali del movimento che ha aperto il Novecento.

L'arte dei nuovi futuristi, proprio perché legata ai materiali plastici, alle resine, agli smalti industriali, appare sovente Kitsch, perfettamente riconoscibile e facilmente assimilabile senza il bisogno di sfogliare un manuale, divertita e divertente allo stesso tempo.

E' facile capire che il desiderio di questi artisti non è tanto quello della profondità, desiderio questo dell'Umanesimo lasciato alle spalle, quanto quello di essere dei super-segni, facili come la cultura di massa, seducenti come l'immagine di una torta e coccolati, vezzeggiati come una diva.

Dopo la morte di Dio sul trono è salito il divo, e questi artisti, esplicitamente lavorano per divenire delle stars, sta qui il loro tentativo di seduzione.

Non ci si inginocchia più davanti al bello, come un tempo Ingres, ma ci si inginocchia davanti alla mondanità.

*Forse questa è l'astuzia di una qualche ragione travestita da lacchè.*¹³³

Le opere dei nuovi futuristi sembrano uscire dalle camere dei *paninari*¹³⁴ milanesi, sembrano assumere i colori delle discoteche e delle scenografie teatrali degli anni Ottanta.

¹³²G. ABATE, in L. PARMESANI, *Nuovo Futurismo...* cit. pag. 18.

¹³³L. PARMESANI, *Nuovo Futurismo..* cit. pag. 17.

Allontanandosi ulteriormente, rispetto ai loro colleghi, dalla cultura degli anni Settanta, come se la spinta implosiva dei citazionisti avesse innescato un procedimento di segno contrario, i nuovi futuristi sembrano aprire almeno per l'Italia, una nuova fase, smorzando quel carattere implosivo che apparteneva ai gruppi che li hanno immediatamente preceduti e ristabilendo nei confronti del progresso tecnologico una fiducia totale che era venuta a mancare nel periodo antecedente e che sembrava ri-innescare un movimento esplosivo come del resto annunciato dal nome del gruppo.

I nuovi futuristi sono affascinati dai mezzi di comunicazione elettronici, dalla velocità con la quale viaggiano le notizie. *E' il tempo dei Telefilms che mi interessa.* Dichiarò Clara Bonfiglio. *Un flash di situazioni concatenate. Così gli oggetti che penso sono flash ambientali.*¹³⁵

L'arte sembra avere ritrovato la condizione fisica ottimale per respirare a pieni polmoni l'aria della contemporaneità.

¹³⁴Tendenza giovanile, diffusa negli anni Ottanta e nata a Milano, che privilegiava, con lo scopo di formare un gruppo, l'adozione di particolari firme della moda (*Timberland, Naj Oleari, Beast Company...*), e di un vocabolario personalissimo e ricco di neologismi. Tutta la vita sociale dei giovani appartenenti a tale tendenza, ruotava attorno all'ambiente dei *fast-food* che proprio negli anni Ottanta cominciarono ad apparire nelle maggiori città europee. La forte importanza data all'immagine che doveva comunicare con immediatezza l'appartenenza al gruppo e l'aspetto prettamente commerciale della tendenza risultano essere perfettamente in sintonia con alcuni aspetti del Nuovo Futurismo.

6. ARCHITETTURA, DESIGN, ILLUSTRAZIONE

¹³⁵C. BONFIGLIO; in L. PARMESANI, *Nuovo Futurismo...* cit. pag. 18.

Charles Jenks, autorevole esponente del postmodernismo, ha affermato:

“Un edificio postmoderno, presenta un duplice codice, in parte moderno ed in parte qualcosa d’altro: vernacolare, revivalistico, locale, commerciale, metaforico o contestuale. In casi particolarmente importanti ha un duplice codice, nel senso che cerca di comunicare contemporaneamente su due livelli: a una minoranza consapevole di architetti, un’élite in grado di individuare le sottili distinzioni di un linguaggio in continua evoluzione, e agli abitanti, agli utenti e ai passanti che desiderano solo capirlo e goderlo.”¹³⁶

La duplice lettura possibile dell’architettura postmodernista fa intuire con immediatezza delle affinità con il mondo delle arti visive alle quali è possibile applicare, come per il mondo della progettazione architettonica, una lettura stratificata.

L’architettura geometrizzante e minimalista che proponeva negli edifici un’assenza totale di riferimenti storici come nella chiesa di *Vuoksenniska* in Finlandia progettata negli anni ‘50 da Alvar Aalto o la concettualità-funzionalista altrettanto a-storica del *Centre Pompidou* (1972-75) di Parigi di Renzo Piano e Richard Rogers, hanno portato il pubblico a percepire un inquietante abbandono della tradizione, una forma di *a-coscienza*, di privazione delle origini. Senza alcun tipo di riferimento al quale appigliarsi mnemonicamente o geneticamente, il pubblico è meno coinvolto e di fronte alle nuove formule ha bisogno di digerire il linguaggio che non conosce e di accademizzare, proprio come nelle arti visive, i nuovi canoni d’espressione.

Dopo il quasi totale abbandono del mattone, l’exasperazione del concetto modulare, la funzionalizzazione dell’estetica, negli anni Settanta, gli architetti cominciano a ragionare su un possibile recupero del classico che nelle prime apparizioni sarà giudicato stravagante e Kitsch, proprio come nelle arti visive.

¹³⁶D. WALKIN, *Storia dell’architettura occidentale*, Zanichelli, Milano 1990, pag. 678.

In questo periodo, i materiali del passato, mattoni, stucchi, marmi, saranno associati in maniera eterogenea ad acciaio, vetro, cemento. Una volta ricevuto il *la*, l'architettura, soprattutto nel continente americano comincia ad attingere ovunque, come nel caso del discusso *Portland Public Service Building* a Portland (1979-1982) in Oregon, nel quale Michael Graves spazia con riferimenti attinti dall'architettura egiziana fino all'*Art Déco*, o nell'altrettanto eclettica *Piazza d'Italia* di New Orleans (1975-1980) progettata da Charles Moore, nella quale è riversata una selezione di particolari estrapolati da gran parte dell'architettura romana e rinascimentale italiana reinventata grazie, appunto, all'ausilio di nuovi materiali.

Tralasciando l'ambito americano, anche l'Italia ha avuto i propri architetti *nostalgici*, basti citare fra tutti Paolo Portoghesi ed Aldo Rossi del quale ricordiamo il noto progetto per il Cimitero di Modena al quale è spesso associata la monumentalità spettrale e metafisica dei dipinti di De Chirico.

Una delle prime espressioni popolari di questo mutato atteggiamento fu un'esposizione significativamente intitolata "La presenza del passato", tenutasi nel 1980 quale prima mostra internazionale di architettura organizzata dalla Biennale di Venezia, in seguito portata a Parigi e a San Francisco. Il principale allestimento fu la " Strada Novissima", su cui si affacciavano facciate progettate da svariati architetti tra cui Robert Venturi, Charles Moore, Ricardo Bofill, Hans Hollein e Leon Krier, la maggior parte dei quali usava gli ordini classici in modo scenografico, manierato o giocoso.¹³⁷

Focalizzando l'attenzione su questi tre ultimi termini è impossibile non trovare una diretta corrispondenza con il linguaggio utilizzato dalla critica dell'arte per i colleghi artisti. L'importanza dell'estetica a prescindere da un forte

¹³⁷D. WALKIN, *Storia dell'architettura...* cit. pag. 678.

contenuto, il ludo e la maniera quali connotazioni di crisi e rivisitazione sono infatti presenti anche nell'ambito architettonico.

Il tentativo dell'architettura postmoderna italiana, ma anche internazionale è quello di annientare ogni diversità, ma non, come si potrebbe pensare attraverso l'estensione di un modulo, bensì attraverso l'azzeramento stilistico-epocale. L'operazione è molto simile al transavanguardia, all'attraversamento degli stili senza pregiudizio alcuno.

La presenza di materiali contemporanei come i calchi per decorare capitelli e cornicioni in vetroresina, poliuretano espanso o P.V.C., in luogo di quelli in gesso, marmo o stucco, ci dimostra come anche l'architetto postmoderno, così come l'artista, non si neghi alcun mezzo ed ancor più alcun rapporto con la quotidianità che continua a rappresentare in prima persona.

Sempre più, come ha dimostrato sul finire degli anni Settanta la mostra bolognese *Assenza-Presenza* della quale Fulvio Irace ha curato la sezione dedicata all'architettura, il disegno architettonico acquista sempre più, ma per certi versi questo era già evidente, una propria autonomia che ci porta a prendere atto di come il nuovo classicismo architettonico sia in perfetta linea con le operazioni eseguite in ambito artistico visivo, e come nelle esposizioni legate alle arti visive siano sempre più spesso dedicate sezioni di architettura.

In Italia, precursori in questo ambito, anche se con recuperi molto più velati, quali l'utilizzo di materiali d'altri tempi, come gli stucchi ed i marmorini alla veneziana, da parte di Carlo Scarpa, sono evidenti nelle opere di Samonà, Ridolfi, Muratori e Albini, ma anche nel lavoro di Gardella e di Quaroni.

Il legame con la migliore tradizione coniugato con le esperienze tecnologicamente più innovative della cultura moderna, operato dai suddetti architetti, costituisce una base molto importante per la riflessione operata dagli architetti degli anni Settanta.

Proprio in questo periodo sembrano riaffiorare dal passato come imprescindibili punti di riferimento i principi albertiani di *firmitas*, *concinntas* e *venustas*.

I Progetti degli architetti postmodernisti¹³⁸ una volta valutati il piano urbanistico, e la cultura architettonica del luogo nel quale deve essere ambientato l'edificio, prendono spunto dalla letteratura architettonica del passato per realizzare i loro lavori.

Un altro ambito nel quale il postmoderno attua la propria influenza è senza dubbio il *design*¹³⁹, anche se in questo caso, rispetto all'operazione di recupero degli stili del passato, che interessa meno, è privilegiato l'aspetto ludico, anche perché il concetto di *design* è relativamente giovane.

L'inutilità dell'oggetto sembra essere quantomeno accettata, *il prodotto di design, che di fatto si riferisce all'immane produzione merceologica, sembra diventare il luogo di un'arte totale, distribuita quotidianamente dagli oggetti intelligenti e interattivi; una varietà segnica tutta artificiale in cui le categorie storiche del design, quali "utile-bello", "funzionale-antifunzionale", sembrano sguagliarsi... questa mostra¹⁴⁰, come "La neomerce" (Triennale di Milano), tende ad arricchire questa nuova realtà merceologica con delle proposte che vanno oltre le categorie polari, toccando quello spirito ludico che le nuove tecnologie sembrano possedere... Dopo l'articolo sull'"Espresso", mentre altri giornalisti si accingevano a riflettere sull'"inutilità", il "gadget divertito" ecc., arrivavano telefonate di cittadini,*

¹³⁸Per fornire un elenco di nomi che possano servire da punto di riferimento, si riporta la selezione operata dai curatori della mostra Anniottanta:

Carlo Aymonino, Paolo Portoghesi, Marco Dezzi Bardeschi, Aldo Rossi, Adolfo Natalini, Massimo Scolari, GRAU (Alessandro Anselmi, Pierluigi Erolì, Roberto Mariotti, Massimo Martini, Giuseppe Milani, Franco Pierluisi, Corrado Placidi), Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino, Franco Purini, Dario Passi, Giangiacomo D'Ardia, Arduino Cantafora, Bruno Minardi.

R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, *Anniottanta...*, cit..

¹³⁹Esponenti della corrente postmoderna del design in Italia si possono considerare:

Nick Di Maggio, Nautilus Associati-Tecnologia Creativa (Ivano Boscardini, Vincenzo Di Dato, Moreno Manzini, Giacomo Schieppati, Marina Vanzulli), Giannattasio-Tomacelli, Alessandro Mendini, Patrizia Scalzella, Franco Raggi, Luigi Serafini, Santachiara,

¹⁴⁰Denis Santachiara si riferisce alla più volte citata mostra *Anniottanta*.

evidentemente diabetici, che chiedevano se era in vendita il “minifrigo per insulina” di Meda, dirigenti di grosse aziende distributrici si interessavano al “segnagente” di Trabucco e Vecchi, al guanto termico della Puppa, e al “sole music” di Di Maggio... Con l’affermarsi di una economia consumistica diventa utile ciò che produce “utili” economici.¹⁴¹

L’aspetto decorativo assume un’importanza fondamentale e superiore all’utilità dell’oggetto il quale spesso tocca livelli che coincidono con la vetta del Kitsch. Gli oggetti assumono sempre più spesso l’aspetto di giocattoli, di soprammobili, come le biciclette di Santachiara o lo *Stud Mate* (si tratta di un mangianastri) di Di Maggio.

Ciò che si vede sembra a volte, miracolosamente, vecchio e nuovo, contemporaneamente, destinato ad un consumo estetico distratto, superficiale e nuovo come si conviene a una cultura che sembra privilegiare l’apparire rispetto all’essere o dove l’apparire è già essere.¹⁴²

Non diverso è l’ambito fumettistico, mondo dal quale gran parte degli artisti postmoderni, soprattutto americani ha attinto.

Il fumetto, da sempre è stato caratterizzato da una forte componente narrativa che ha sempre costituito il punto di partenza da cui i fumettisti hanno cominciato ad operare.

Nella seconda metà degli anni Settanta, il fumetto comincia ad attuare una sorta di flessione verso un ideale estetico legato alla quotidianità. Il mondo fumettistico, fiabesco, fantastico, non è più un mondo chiuso, metafisico e metastorico nel quale sono inserite delle azioni, infatti, *le novità non sono solo sul piano della sperimentazione grafica, ma coinvolgono anche la struttura narrativa e il linguaggio tratto da uno slang quotidiano o reinventato in un glossario personalissimo e individuale. Lo stile che si impone nelle immagini*

¹⁴¹D. SANTACHIARA, *Personal design*, in R. BARILLI, F. ALINOVI, R. DAOLIO, *Anniottanta...*, cit. pag. 386.

a tutta pagina, o costrette nella griglia finestrata, è un condensato di invenzione e citazione, di luoghi comuni e di “omaggi”, di riferimenti raffinati e di sovrapposizioni arbitrarie... Il nuovo fumetto italiano si può collocare come nascita attorno al 1977, data della pubblicazione di una rivista (“Cannibale”) che ospita disegnatori come Paziienza, Mattioli, Scozzari, Liberatore e Tamburini, (gli stessi che daranno vita a “Frigidaire” nel 1980”). Quasi contemporaneamente alcuni di loro pubblicano su “Alter-Alter” e “Linus” assieme ad autori più classici e tradizionali.¹⁴³

Come si è visto da questi brevi accenni al mondo dell’architettura, del *design* e del fumetto, la condizione postmoderna porta la propria influenza anche all’interno di queste discipline che, come il mondo dell’arte, cercano di raggiungere, attraverso un’assoluta libertà di campo, una formula globalizzante, una sorta di elemento unificatore che, inevitabilmente, al termine del percorso finisce col coincidere, appunto, con la condizione postmoderna.

Il mondo dell’architettura del *design*, del fumetto, come del resto quello dell’arte, appare come un mondo contaminato nel quale si realizza *un’opera a-totale* in quanto priva di vincoli e confini.

¹⁴²F. RAGGI, *Design anni Ottanta*, in R. BARILLI, F. ALINOVİ, R. DAOLIO, *Anniottanta...*, cit. pag. 384.

VIII. LA SCENA INTERNAZIONALE

L'arte non è mai stata più popolare, né fonte di scandalo e di inganno e quindi, mai più pericolosa. (T. Sokolowski)¹⁴⁴

... forse Platone sapeva meglio di noi cos'era l'arte, e giustamente la temeva perché i poteri dell'immaginazione sono quanto di più vicino, nell'uomo, ad un fuoco trasformatore e distruttivo. L'estrema tranquillità con cui oggi si guarda alle opere d'arte sarebbe piuttosto una conferma di quella morte dell'arte annunciata da Hegel. (E. Wind)¹⁴⁵

Qualcosa è cambiato! Non si tratta di scuola, di forma, o di stile, la mutazione è avvenuta dall'interno, si tratta di un fenomeno che ha intaccato alle radici il concetto stesso di arte. Il cambiamento non interessa un solo luogo, una regione, una nazione, si tratta di un *virus* che ha ammorbato due continenti, America ed Europa,¹⁴⁶ con una molteplicità di nomi, correnti, artisti, critici, tutti d'accordo nell'attribuire la scintilla che ha innescato il cambiamento, alla condizione in atto, la condizione postmoderna.

Tutto è influenzato dallo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo, al quale si può cedere o reagire, ma che comunque impone la sua influenza.

¹⁴³R. DAOLIO, "L'immagine "strisciante": il nuovo fumetto italiano, in R. BARILLI, F. ALINOVİ, R. DAOLIO, *Anniottanta...*, cit. pag. 398.

¹⁴⁴T. SOKOLOWSKI, *L'arte americana degli anni Ottanta*, in R. BARILLI, F. ALINOVİ, R. DAOLIO, *Anniottanta...*, cit. pag. 61.

¹⁴⁵E. WIND, *Arte e anarchia*, Arnoldo Mondadori, Milano 1963, pag. retrocopertina.

¹⁴⁶Per una visione generale degli artisti operanti nel panorama internazionale si rimanda alla nota n°57, pag.49.

Le reazioni sono ovviamente diverse, legate alla cultura che ospita la condizione stessa. Solo il ritorno alla pittura sembra essere un comune denominatore nel mondo degli artisti.

In realtà non muta solamente il modo di operare nell'arte, bensì cambia soprattutto il modo in cui essa viene fruita. La corsa all'acquisto di Van Gogh, di Picasso, di Fontana, di Warhol, comincia proprio sul finire degli anni Settanta, per raggiungere l'apice a metà degli anni Ottanta creando un mercato di disseminata corsa al rialzo basata più sul nome dell'artista che sulla qualità dell'opera, ed immettendo nel contempo un notevole numero di falsi velocemente assorbiti da un pubblico impreparato.

La comunicazione di massa, la velocità con la quale viaggiano le notizie, un benessere diffuso, portano all'assalto dei musei, di fronte ai quali si è disposti a fare ore di fila pur di entrare. L'arte entra nelle case non più come gratificazione intellettuale od *orgasmo visivo*, bensì come investimento o *status symbol*.

Anche sotto questo aspetto, l'Europa assomiglia sempre più all'America, paese in cui bisogna intendersi d'arte per far parte dell'élite sociale - o per lo meno di quella che si ritiene tale. Anche il mondo politico occidentale ha un atteggiamento positivo nei confronti dell'arte contemporanea. In Francia un ministro della cultura socialista che come nessun altro dei suoi predecessori aveva sostenuto l'arte contemporanea divenne uno dei membri più popolari del suo gabinetto... In Germania un cancelliere conservatore ha dimostrato una grande apertura nei confronti dell'arte contemporanea e non ha esitato a patrocinarla con dispendiosi vernissages. Ed anche i Länder e i comuni nella Repubblica Federale Tedesca, le città, le province e le regioni in Francia, in Italia, e nei Paesi Bassi, così come mecenati privati in Inghilterra, cercano di

*superarsi l'uno con l'altro nella fondazione di nuovi musei e gallerie d'arte.*¹⁴⁷

Tutto ciò, in un momento particolarmente critico dell'arte o perlomeno della sua evoluzione, porta ad una febbrile ricerca del nuovo.

*Se si getta uno sguardo sulle diverse correnti artistiche degli anni Ottanta, quello che di primo acchito salta all'occhio è la frequente utilizzazione dell'aggettivo "nuovo": si parla di "nuovi" pittori selvaggi, di una "nuova" arte figurativa, di una "nuova" pittura tedesca e austriaca. Alla luce del nuovo appare tutto quello che merita di essere preso in considerazione. In un lasso di tempo assai breve ai "nuovi" selvaggi è seguita una corrente artistica con un programma neogeometrico, abbreviato "neogeo". Ma non è tutto, i neofigurativi e i neogeometrici non avevano ancora terminato le loro esposizioni a New York, a Colonia, a Parigi, a Vienna, a Londra, e a Milano per recarsi in tournée nelle diverse gallerie e musei di fama internazionale, che già i neoconcettualisti attiravano l'attenzione del mondo artistico. Quanto viene lanciato in primavera, si rivela spesso già in autunno, sorpassato. Strano a dirsi sono i già citati critici d'arte i primi a lamentarsi se non c'è subito qualcosa di "nuovo".*¹⁴⁸

L'opera d'arte assume il valore dell'oggetto firmato, del capo di moda. Ma le mode passano. Il fascino intrinseco in un oggetto d'arte non dovrebbe consumarsi. Anzi!

Le gallerie d'arte negli anni Ottanta aumentano a vista d'occhio, sembra che riescano a riprodursi come un'entità autonoma. Autonoma rispetto all'arte.

Il critico scopre, l'artista produce, il mercato esaudisce i desideri di tutti.

Il potere del mercato, che sempre più spesso riesce a condizionare il pubblico, aumenta. Ciò che maggiormente è quotato, maggiormente lo sarà, e pertanto va

¹⁴⁷K. HONNEF, *L'arte contemporanea*, Taschen, Köln 1990, pag. 11.

¹⁴⁸K. HONNEF, *L'arte contemporanea...* cit. pag 14.

acquistato. Ciò che viene maggiormente acquistato diventerà esclusivo ed aumenterà maggiormente il suo valore. Ed intanto la *creatura* cresce!

Negli Stati Uniti, le agevolazioni fiscali per chi acquista un'opera d'arte sono molteplici, ed è infatti negli USA che negli anni Ottanta assistiamo ad una vera e propria esplosione del mercato. Al *fenomeno* Warhol, che deve anch'esso molto a questo favoloso e ricchissimo, sul piano economico, decennio, conferma definitivamente la sua corsa verso cifre fino ad allora impensabili.

Ad esso seguono fenomeni come Julian Schnabel, Jeff Koons, e non ultimi Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. L'artista incarna, spesso, il ruolo dell'*objet trouvé*, della scoperta, del ragazzo di strada *portatore sano di genialità* al quale critica e mercato riservano, *finalmente*, il trattamento che gli si doveva. I mercanti, i galleristi fanno forza, talvolta, proprio sull'aspetto più poetico della *genialità incompresa* per affermare le loro *scoperte*.

Basquiat incarna la figura *bohémienne* dell'artista maledetto di fine millennio, inizialmente sottovalutato e non capito come Vincent Van Gogh, poi acclamato ragazzo prodigio come Michael Jackson o come Mozart.

L'artista non sembra proporre solo le proprie opere, bensì anche e soprattutto il proprio *ambiente*. Ed è proprio il termine *ambiente* un'altra parola chiave di questo periodo.¹⁴⁹ La pittura si mette in relazione con il mondo esterno, non è

¹⁴⁹A questo proposito si riporta parte di un articolo di Francesca Alinovi.

...Recentemente però accanto a queste due linee "interne" si è affiancata una terza tendenza la quale, data l'estrema consapevolezza che ha nei confronti dei propri mezzi, presuppone certo un momento analitico, ma nello stesso tempo spinge decisamente verso "il fuori", intendendo quest'ultimo termine sia nel senso analogico e metaforico di contaminazione di altre modalità di esperienza, sia in quello propriamente letterale di espansione materiale, appunto verso lo spazio fisico esterno dell'ambiente. La pittura insomma, dopo tanti anni di rigore analitico, cerca di instaurare nuovamente un rapporto con l'"altro" da sé, intendendo per "altro" lo spazio esterno considerato nelle sue proprietà eminentemente fisiche di luce, forza di gravità, energia allo stato puro (onde sonore, elettromagnetiche). Ecco allora che dire Pittura d'ambiente, con una definizione certo larga ed approssimativa, come capita sempre in questi casi, significa già enunciare quelle che sembrano essere le due proprietà qualificanti di queste operazioni: la pittura, ovvero la dimensione pragmatica del "fare" legata agli strumenti artistici tradizionali (colore, pennello, tela, supporto), con particolare insistenza sulle proprietà fisiche dei materiali usati; e lo spazio-ambiente col quale i nuovi prodotti artistici entrano in stretto rapporto, pur tenendo presente che quest'ultimo elemento è però meno specifico e caratterizzante, essendo legato a molti altri settori di ricerca sviluppatasi in vario modo nel corso del Novecento, e a partire dalle avanguardie storiche (come si è potuto ben vedere, nella sezione "Ambiente/Arte" curata da Celant)...

più chiusa in se stessa, si pone come *medium* tra due mondi, quello pittorico e quello extra-pittorico. Muta anche l'*ambiente* nel quale si trovano ad orbitare gli artisti. L'arte diventa mondana e salottiera. Le vernici sono l'occasione per incontrare i divi più famosi del panorama artistico. Critici, galleristi ed artisti conquistano le copertine dei rotocalchi, fanno parlare di sé più che delle loro opere. Durante le cene ufficiali diventa buona abitudine essere aggiornati sulle ultime tendenze.

L'artista diventa divo riconosciuto ed acclamato da un giorno all'altro.

I casi di Jean-Michel Basquiat e Keith Haring sono i più eclatanti in questo senso, ma non rimangono certo fenomeni isolati. New York è la città dalle mille possibilità e su di essa si concentra l'attenzione degli operatori d'arte di tutto il mondo.

Anche artisti italiani si trasferiscono in America. E' il caso di Sandro Chia e Francesco Clemente, la carriera internazionale dei quali è seguita dallo stesso Achille Bonito Oliva.

Con una vena molto preziosa, ma ugualmente personale, la nascita della graffiti art spinge al limite i confini che separano l'arte colta dall'arte popolare. Se la maniera intenzionalmente decorativa usata dagli artisti di cui prima si è parlato potrebbe essere etichettata spregiativamente come preziosismo, Kitsch o roba di cattivo gusto, la graffiti art, nel suo autentico fondamento, mette in questione le implicazioni di una bellezza controllata di fronte alla nota, forse anche assurda, deturpazione perpetrata dai "bad-boys".¹⁵⁰ L'arte dei graffitisti sembra urlare, l'espressione è di Sokolowski, il diavolo mi ha costretto a farlo.¹⁵¹

Accanto alla *graffiti art*, si sviluppano, sempre negli USA, altre *etichette* come *pattern painting*, *bad painting*, *decorative art*, *narrative art*, *east village*, *new*

F. ALINOVI, *Le operazioni di pittura-ambiente negli USA e in Europa*, in F. ALINOVI, *L'arte mia...* cit. pag. 81.

¹⁵⁰T. SOKOLOWSKI, *L'arte americana degli anni Ottanta...* cit. pag. 64.

image tutti modi di esprimersi che sono accomunati dall'intento generale di abbattere il concetto di avanguardia.

La produzione artistica diventa così ricca ed eterogenea che si potrebbe paragonare allo spaccio di un supermercato, o meglio, di un grande centro commerciale.

Durante la passeggiata ideale che ci porta al centro commerciale ci inebriamo dei graffiti stesi alla rinfusa sui muri della città come una seconda pelle, della pubblicità fotografica di raffinata e stridente eleganza, degli effetti ottenuti al *computer* utilizzati nei manifesti, delle varie immagini di riproduzioni di opere d'arte più o meno note ecc..

Una volta arrivati al centro commerciale l'atmosfera non cambia. Tra gli scaffali troviamo immagini di reminiscenza pop, oggetti Kitsch, confezioni decorate con ogni tipo di soluzione. Allo stesso tempo l'immagine globale dell'interno del supermercato appare come una grande opera nella quale imperano colori e materiali. Tuttavia, all'interno delle confezioni del supermercato si conserva pur sempre il cibo, un bene irrinunciabile come il contenuto ignoto che rende l'arte così importante.

Gli oggetti da supermercato li ritroviamo nelle opere degli artisti, come se lo scambio arte - *market* avvenisse vicendevolmente.

L'arte americana degli anni Ottanta è un'arte multiforme, multicolore, multietnica e multirazziale anche perché, finalmente, gli artisti di colore sono considerati alla pari dei loro colleghi.

Rimangono dei punti nodali come la decorazione, lo pseudofumetto che sempre più spesso affronta temi reali scottanti e l'espressione, una sorta di recupero dell'istinto metropolitano privo di briglie.

Anche l'arte tedesca degli anni Ottanta si avvale della ludicità e dell'espressione per portare l'attenzione verso i temi trattati. Tuttavia

¹⁵¹Ibidem.

l'interesse rivolto nei confronti della realtà sembra rifarsi a due tendenze, entrambe riconducibili alla *Neuen Wilden*. La prima tenta di proporre temi storici, spesso legati anche al nazionalsocialismo ed alle terribili atrocità che lo hanno reso noto, con una formula estremamente individuale e spesso con un'ironia graffiante e decisamente *hard*. La seconda inserisce temi infantili in atmosfere cupe e claustrofobiche, la tela *Guerra Cattiva* (1983), di Martin Kippenberger nella quale si crea un netto e stridente contrasto tra un Babbo Natale ed una nave da guerra è particolarmente rappresentativa.

La definizione "nuovi selvaggi" per esempio, era stata coniata dal direttore del museo di Aquisgrana, Wolfgang Becker, in un saggio riguardante artisti quali Robert Kushner e Kim Mac Connel e l'aveva anche applicata ad artisti quali George Baseliz, Markus Lüperz, A. R. Penck e Anselm Kiefer. Becker intendeva sollevare la questione se fosse plausibile stabilire delle relazioni tra i drappeggi sontuosi degli americani, i quadri espressivi degli artisti tedeschi e la cerchia dei fauvisti attorno a Henri Matisse. Si riproponeva quindi il vecchio problema dei rapporti tra il fauvismo francese e l'espressionismo tedesco intorno al 1910. Effettivamente Becket avrebbe dato inizio ad una discussione interessante, anche perché nel suo saggio aveva tentato di spiegare non solo l'aumento di tendenze espressive e figurative nell'arte contemporanea, ma aveva anche messo in rilievo la connessione tra gli sviluppi neofigurativi dell'arte americana e tedesca, stabilendo il loro punto di riferimento comune all'interno della tradizione europea. Purtroppo la discussione non ebbe mai luogo. Si utilizzò invece la definizione di Becket, che si prestava sicuramente a delle contestazioni, per artisti che all'inizio degli anni Ottanta fecero improvvisamente irruzione nel mondo dell'arte contemporanea con un'esuberante attività, cambiandone improvvisamente la configurazione. La causa di questo malinteso può essere ricercata nel fatto che questi artisti effettivamente si servivano di un linguaggio figurativo. Meno

*comprensibile è il fatto che Baseliz, Lüperz, Penck e Kiefer siano stati definiti i “padri dei nuovi selvaggi”.*¹⁵²

La situazione nella Repubblica Federale Tedesca negli anni Ottanta risulta particolarmente difficile e tutta la tensione dei *nuovi selvaggi* sembra preludere a quell’atto liberatorio, la caduta del muro di Berlino, cui tutto il mondo assisterà nel 1989.

È curioso vedere come alcuni artisti della Repubblica Federale Tedesca, come Markus Lüperz e George Baseliz, abbiano scelto un *look* particolarmente *rétro* (anni Trenta-Quaranta), molto evidente dalle foto di gruppo fatte alle inaugurazioni delle mostre.

La situazione si fa ancora più complessa se rivolgiamo l’attenzione anche al territorio francese, dove si comincia a parlare di *figuration libre* e *neoclassicismo francese*, con effetti molto simili a quelli ottenuti dalla Transavanguardia, dagli espressionisti tedeschi, dagli anacronisti e dai citazionisti italiani.

Tutto, a questo punto, dovrebbe, almeno ad un livello generale, cominciare ad essere chiaro. In realtà ogni tipo di analisi applicata a questo periodo corre il rischio di essere messa in discussione per una caratteristica comune, come abbiamo visto non è l’unica, a tutte le tendenze prese in considerazione all’interno di questo lavoro, il *nomadismo* e la *trasversalità*, tema chiave che sarà preso in considerazione nel prossimo ed ultimo capitolo.

¹⁵²K. HONNEF, *L’arte contemporanea...* cit. pag. 22.

VIII. CONCLUSIONI: I TRASVERSALI

Gli artisti postmoderni portano in sé lo spirito del nomadismo. Sembrano essere posseduti da un antico istinto gitano. Questa forma di nomadismo non interessa esclusivamente la storia dell'arte che viene esplorata ed attraversata, e nella quale gli artisti si tuffano assumendo contemporaneamente il ruolo di padri e di figli. Il gene del nomade sembra influire anche sulla loro storia presente.

Le etichette sono delle scarpe strette, e piuttosto che indossarle gli artisti preferiscono correre a piedi nudi, liberi di soggiornare su di esse come fossero dei temporanei rifugi.

Il traguardo della gloria sembra, per qualche anno, coincidere con la non identificazione.

Perché dover sottostare alle teorie dell'uno o dell'altro critico?

Perché non ci si può invece permettere di riconoscersi partecipi ugualmente dall'una e dell'altra tendenza?

Il problema non è dettato esclusivamente dalla *geniale volubilità* degli artisti, bensì anche dallo sfrenato desiderio di possesso dei critici. Sembra che il critico d'arte miri a tutti i costi all'esclusiva, all'essere unico *manager-garante* della schiera di artisti che propone.

Sta di fatto che in realtà ci troviamo di fronte ad artisti che militano in più correnti, e che accettano di affiancare ai propri lavori più etichette.

Basquiat si può considerare un esponente della *Graffiti art*, ma nel catalogo della mostra *Anniottanta*¹⁵³ è inserito tra gli *Espressionisti americani*, a fianco di Julian Schnabel.

Mimmo Germanà, Nino Longobardi, Marco Del Re, Sabina Mirri hanno spesso militato tra le fila della *Transavanguardia* eppure sempre nel catalogo della mostra *Anniottanta* sono inseriti tra gli *Espressionisti italiani*.

Bianchi, Ceccobelli, Dessì e Gallo, fanno parte della *Nuova Scuola Romana*, eppure sono catalogati spesso anche come *Presenze singolari a Roma* o *Artisti di via degli Ausoni*, Dessì è anche apparso sotto l'etichetta di transavanguardista.

Alberto Abate subisce l'etichetta di anacronista, pittore colto, nuovo manierista, ipermanierista.

Sabina Mirri, oltre che ad essere, un'espressionista italiana ed una transavanguardista fa parte anche degli artisti di via degli Ausoni.

Non vi è più differenza tra arte alta e bassa, tra arte nuova e vecchia, fra tecniche tradizionali e sperimentali. E tra un'etichetta e l'altra?

Secondo lo spirito postmoderno dovremmo essere tutti figli della stessa condizione. Ecco la necessità per molti artisti di essere trasversali applicando questo *modus vivendi et operandi* non solo alla storia dell'arte bensì anche al tempo in cui vivono. Sotto questo profilo tutto diventa discutibile, tutto può essere messo in discussione, eppure si ha comunque la necessità di operare una

¹⁵³ R.BARILLI, F. ALINOVİ, R. DAOLIO, *Anniottanta...* cit..

gerarchia attraverso dei parametri, ed allora il parametro più influente, anche se non certo il più affidabile ed accreditato, diventa quello economico.

Più un oggetto costa e più lo si guarda ed apprezza.

Le migliori discussioni sull'arte le ho avute con i collezionisti che sono oggi i veri critici nel senso più profondo. Il collezionista è uno che quando afferma "mi piace" fa seguire un'azione, cioè è pronto a pagare il prezzo del suo giudizio. È come giocare a poker e quando dici "vedo" devi mettere sul tavolo i soldi. Il collezionista fa seguire alla parola il linguaggio dell'azione. I soldi sono molto importanti per gli artisti non perché l'artista sia particolarmente avaro, ma perché il denaro ha un significato interno, alchemico. Se si leggono le lettere degli artisti, da Michelangelo a Raffaello a Tiziano a De Chirico parlano sempre di soldi.¹⁵⁴

Questo è il frutto di un panorama artistico che ha cominciato a seguire leggi primordiali se non addirittura barbare. Se segui un capo forte, determinato e capace, diventi un artista, altrimenti sarai costretto a diventare un nomade dell'arte. Il nomade però possiede la libertà!

Alcuni critici, sembrano operare una scelta trasversale attraverso raggruppamenti già formati, come fa Flavio Caroli con *Nuova Immagine-New Image* da lui stesso curata al Palazzo della Triennale di Milano nell'estate del 1980 e nella quale il critico operò una selezione da altri gruppi come nel caso di Zucchini, Mainolfi, Bartolini, Spoldi presi in prestito dai Nuovi Nuovi o Omar Galliani tratto dagli anacronisti, o Nino Longobardi che contemporaneamente stava per essere coinvolto, anche se per poco, nell'esperienza transavanguardista.

Essere dei trasversali, e questo potrebbe valere per tutti gli artisti citati finora in questo lavoro, significa non solo esplorare il passato attraverso un viaggio ideale nelle culture, nei temi e nel modo di operare di coloro che ci hanno

preceduti, ma incanalare e sfogare questa sorta di instabilità e di irrequietezza anche nel presente.

L'artista postmoderno è un *senza tetto* che cerca rifugi occasionali, e che manifesta la propria difficoltà di identificarsi in un gruppo proprio con il desiderio di non appartenenza.

Questa difficoltà di identificazione sembra però essere ambigualmente superata e trovare una propria soluzione grazie al mercato.

*La discontinuità originariamente, non era un atteggiamento intenzionale, era piuttosto il disagio provocato dal nostro stesso lavoro nato da instabilità, insoddisfazione, desiderio di libertà. Con il tempo purtroppo, si è tornati allo "stile", ad un linguaggio identificabile. Il mercato, le gallerie sono state delle vere e proprie interferenze, in parte hanno smorzato la vitalità iniziale fatta di continua fabbrica di misteri e di corti circuiti.*¹⁵⁵

Il mistero e l'alchimia presenti in origine negli artisti postmoderni si sono velocemente esauriti, perché essi non avevano calcolato di essere pur sempre creature *senza pelle* esposte a qualsiasi stimolo ed in balia della realtà oggettiva.

Anche i galleristi assumono posizioni diverse, vi è chi si impegna in prima persona nei confronti del sistema come il mercante Emilio Mazzoli di Modena, chi invece cerca di staccarsi da ogni sorta di struttura dettata dal mercato come il gallerista Tucci Russo di Torino il quale in una recente intervista dichiara che *gli anni '80 sono stati anche per le gallerie private il periodo più ricco e intenso dell'arte contemporanea. Negli anni '80 ho cominciato a fare mostre di artisti stranieri e a fare delle scelte che non fossero quelle condizionate dal mercato. Nel '79 ho fatto al prima mostra ad Enzo cucchi... e l'unica peraltro perché mi sono reso conto che quel tipo di percorso mi interessava*

¹⁵⁴S.CHIA, intervista a cura di Giancarlo Politi, in Flash Art n°121, Giugno 1984, cit. in L. VERGINE, *L'arte in trincea...* cit. pag. 247.

relativamente proprio perché metteva le basi per un tipo di mercato che cominciava a diventare un po' troppo violento secondo il mio punto di vista... La grande sovrapproduzione di opere d'arte e di artisti, non permette, neppure agli addetti i lavori, di seguire con attenzione quello che succede, è quasi come se il mercato fosse preponderante rispetto alla vera esigenza del fare arte. In questo modo vengono fuori delle false proiezioni imposte dal mercato per poter vendere a prezzi non "reali"... l'immediata riconoscibilità e lettura attraverso la figurazione proposta da certi artisti, ha fatto rapidamente crescere i prezzi in maniera non reale.¹⁵⁶

A questo punto mi sia concesso pensare che l'irrefrenabile nascita di etichette sia stata funzionale al mercato capace di influenzare gli artisti a tal punto da limitarne la libertà.

Si potrebbe dire, paradossalmente, che la civiltà di massa costituisce per l'arte moderna, al tempo stesso la garanzia di un incremento infinito delle proprie possibilità espressive e comunicative e la negazione ben definita, oppressiva e perfino demoniaca, del concetto stesso di fare arte come operazione individuale, libera, formale ed autentica. L'arte trova il "suo" mercato proprio in quanto rifiuta certe leggi dominanti della produzione capitalistica... però nella misura in cui si crea un "suo" mercato, accetta le regole del mercato capitalistico ed è perciò costretta... ad accostarsi sempre di più agli umori, ai gusti, alle abitudini, alle tendenze e alle richieste delle masse che chiedono visioni di libertà e di riscatto, ma impongono poi lo spessore delle proprie mediazioni intellettuali e morali per accettarle (e "comprarle").¹⁵⁷

¹⁵⁵M. PALADINO, intervista con Michele Bonuomo, in *Terrae motus*, cat. , Electa, Napoli 1984, cit. in L. VERGINE, *L'arte in trincea...* cit. pag. 250.

¹⁵⁶TUCCI RUSSO, intervista a cura di Cecilia Casorati, in *Italia 2000. - Arte e sistema dell'arte*, a cura di Achille Bonito Oliva, Giampaolo Prearo Editore, Milano 2000, pagg. 157-158.

¹⁵⁷A. ASOR ROSA, alla voce *Avanguardia* Enciclopedia Einaudi, vol. II, Torino 1977, cit. in M. A. PICONE PETRUSA, *La post-avanguardia*, Op. Cit. n° 43, sett. 1978, pag. 7.

Cosa sarebbe accaduto se il mercato non avesse richiesto una riconoscibilità alla quale la maggior parte degli artisti ha finito col cedere? Avremmo assistito ad una rivoluzione vera e propria o sarebbe stata comunque castrata a metà percorso come mi pare di poter affermare sia successo? È esistito realmente il postmoderno o è esistita solo la condizione per la quale il postmoderno sarebbe potuto esistere?

Con un ironico accenno al celebre articolo di Francesca Alinovi, *quel che piace a me*¹⁵⁸ è dovuto diventare inevitabilmente *quel che piace a loro*.

La lotta operata nei confronti del concetto di avanguardia si è dimostrata una lotta contro i mulini a vento, *il postmoderno contesta alle avanguardie il loro utopismo, ma considera utopia quello ch'era progetto e, represso, è fallito. Sostiene che il fatto di essere (o esserci) esime l'opera da ogni ricerca sulla sua ragione dei essere, che riporterebbe ad una progettualità e finalità sia pure soprannaturali. Ponendo l'attualità come un carattere del moderno, per il qui-ora del postmoderno dirò presenzialità. Consiste nell'identificazione del valore col prezzo, della realtà del fatto artistico con la sua realtà economica. Se il valore muta col prezzo, non ha più la stabilità concettuale che gli si attribuiva quando si pensava che mutasse bensì, ma come processo evolutivo o rivoluzionario della storia. La mutabilità del valore-prezzo è in rapporto con la frequenza ed il volume del consumo: tanto maggiore, naturalmente, quanto più il prezzo, che aumenta il consumo, prevale sul valore, che lo rallenta.*¹⁵⁹

Non è stato sufficiente nemmeno diventare dei trasversali, dei nomadi per conservare la propria libertà.

La *civiltà dell'arte*, se ironicamente vogliamo chiamarla così, alla fine ha prevalso, l'operazione si è verificata a metà, il mercato ha avuto il sopravvento

¹⁵⁸F. ALINOVI, *Quel che piace a me*, in F. ALINOVI, *L'arte Mia...* cit. pag. 175.

¹⁵⁹G. C. ARGAN, *Utopia o regressione*, in L. VERGINE (a cura di), *Arte: utopia o regressione?*, Mazzotta, Milano 1992, pag. 17.

ed ha incanalato gli artisti in molteplici scatolette ed ha cominciato a collezionarli uno ad uno come tanti bei soldatini quotati e riconoscibili.

Malgrado le teorizzazioni che parlano di superamento delle avanguardie storiche, la postavanguardia ripropone solo una restaurazione del concetto stesso di avanguardia. Sostiene di applicare una rimozione, ma produce una riforma, tanto che nel suo procedere fa dell'inattuale rivisitazione della storia una definizione di attualità. Ma non è tanto il richiamo al passato a disturbare, quanto l'efficacia simbolica, una "rettificazione" della storia, che sembra auspicare un ri-cominciamento e una rinascita del sere-autorità.

Oggi però l'avanguardia è pienamente accettata e ufficializzata tanto da diventare una pratica comune e banale. Non se ne può più parlare, poiché la violazione delle regole è retorica e il discorso intellettuale non si svolge più all'interno della dialettica tra avanguardia e avanguardia, come dire tra tradizione e tradizione. La permutabilità dei termini comporta una sfida alla progressione delle tendenze e dei movimenti, quanto un interscambio tra progresso e regresso, rivoluzione e reazione, sviluppo e involuzione, qualità e quantità. A questo stadio ogni segno si sottrae a critica e si assicura un rango storico, senza farlo perdere all'altro... L'effetto omogeneizzazione di cui le attuali ricerche soffrono è conseguenza di un conformismo generalizzato secondo cui si è ridotto lo spazio riservato alle scelte personali e ampliato il territorio del mediocre e del servile, quanto di un indottrinamento caratteristico di una società che, nell'associazione paritetica dei prodotti, tende ad abolire dissociazione e discussione. Anche il decoro e il redesign della storia, così da disintegrare qualsiasi segno di alterazione e di effervescenza. Anzi, per non correre il rischio di dissociarsi, si dirige verso un'imitazione passiva del passato che, riciclato mediante la citazione, si fa "contemporaneo", così da soddisfare la richiesta del consumatore. In questo senso, il nuovo si intuisce a copia del moderno e soddisfa il doppio ruolo di

un oggetto che è “sperimentale” poiché si basa sulla sicurezza del modello storico. Il soggetto di vendita è quindi sicuro, si muove tra la tradizione dell’avanguardia e l’avanguardia della tradizione.¹⁶⁰

Arte senza rischio, quella postmoderna, soprattutto per il mercato, secondo Germano Celant, già accademizzata grazie ai riferimenti storici dei quali si fa scudo, ma allo stesso tempo *debole* come il pensiero che la sostiene.

Ed allora, dopo aver visto migliaia di opere riprodotte, dopo avere letto decine di saggi, di articoli, di cataloghi, mi viene da dire, parafrasando una canzone nata proprio nel periodo che segue quello cui si fa riferimento, ...cosa resterà di quegli anni Ottanta? Sicuramente le opere!

¹⁶⁰G. CELANT. *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, pagg. 9-10.

BIBLIOGRAFIA

Testi di carattere generale:

A.A.V.V.

1974 *Il revival*, a cura di G. C. Argan, Mazzotta, Milano.

1977 *Estetica moderna*, a cura di G. Vattimo, Il Mulino, Bologna.

1982 *Incontro con il postmoderno*, Mazzotta, Milano.

1983 *Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti, Feltrinelli
Milano.

1991 *Arte: utopia o regressione?*, a cura di L. Vergine, Mazzotta, Milano.

ALINOVI, Francesca

1984 *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna.

ARGAN, Giulio Carlo

1982 *Avanguardia Transavanguardia*, Electa, Milano.

1984 *Arte e critica d'arte*, Laterza, Bari.

BARILLI, Renato

- 1981 *Tra presenza e assenza - due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano. (I ed, Bompiani, Milano 1974)
1984 *Arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano.
1988 *Informale oggetto comportamento*, Feltrinelli, Milano. (voll. I e II, I ed. 1979, Feltrinelli Milano)

**BEATRICE, Luca
e PERRELLA, Cristiana**

- 1998 *Nuova arte italiana*, Castelvevchi, Roma.

BENJAMIN, Walter

- 1955 *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main (t. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).

BERNABEI, Franco

- 1996, *Le trame della storia*, Guerini studio, Milano.

BILLO, Livio

- 1989 *Le figure della transavanguardia*, Carte segrete, Roma.

BONITO OLIVA, Achille

- 1976 *L'ideologia del traditore*, Feltrinelli, Milano.
1980 *La transavanguardia italiana*, Politi ed., Milano.
1981 *Il sogno dell'arte - tra avanguardie e transavanguardia*, Spirali ed., Milano.
1984 *Dialoghi d'artista*, Electa, Milano.
2000 *Italia 2000 - Arte e sistema dell'arte*, Giampaolo Prearo Editore, Milano.

CALVESI, Maurizio

- 1978 *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano

CAROLI, Flavio

1979 *Parola Immagine*, Fabbri editori, Milano.

CELANT, Germano

1988 *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano.

DE FUSCO, Renato

1983 *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari.

DELEUZE, Gilles

1968 *Différence et répétition*, Paris (t. it. *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971)

DELEUZE, Gilles

e GUATTARI, Felix

1976 *Rhizome*, Paris (t. it. *Rizoma*, Pratiche ed., Parma-Lucca 1977)

DEL GUERCIO, Antonio

1989 *Storia dell'arte presente*, Editori Riuniti, Roma.

DERRIDA, Jacques

1967 *L'écriture et la différence*, Paris (t. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971).

1978 *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris (t. it. *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981).

DORFLES, Gillo

1961 *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli, Milano (XIV ed. 1997)

1968 *Il Kitsch, antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano.

1996 *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano.

FRANCALANCI, Ernesto

1982 *Del ludico. - Dopo il sorriso delle avanguardie*, Mazzotta, Milano.

GIANSIRACUSA, Paolo

1985 *La condizione postmoderna*, Treves Editrice, Siracusa.

HONNEF, Klaus

1990 *L'arte contemporanea*, Benedikt Taschen, Köln (Germania).

KOSLOWSCHI, Peter

1987 *Die postmoderne kultur. Gesellschaftlich-kulturelle konsequenzen der technischen Entwicklung*, C. H. Beck, München (t. it. *La Cultura postmoderna. Conseguenze socio-culturali dello sviluppo tecnico*, Vita e Pensiero, Milano 1991)

LYOTARD, Jean-François

1974 *Economie libidinale*, Paris (t. it. *Economia libidinale*, Colportage, Firenze 1978)

1979 *La condition postmoderne*, Paris (t. It. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981)

MARCUSE, Herbert

1978 *The Aesthetic Dimension, München-Wien* (t. It. *La dimensione estetica*, Mondadori, Milano 1978).

MODICA, Massimo

1987 *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma.

MUSSA, Italo

1983 *La pittura colta*, De Luca Editore, Roma.

RELLA, Franco

1981 *Miti e figure del moderno*, Pratiche Edizioni, Parma.

SEGA SERRA ZANETTI, Paola

1984 *Anniottanta. Estetica e arte del postmodernismo*, Longo Editore, Ravenna.

TOMASSONI, Italo

1985 *Ipermanierismo*, Giancarlo Politi Editore, Trevi.

VERGINE, Lea

1996 *L'arte in trincea*, Skira, Milano.

WATKIN, David

1986, *A History of Western Architecture*, Barrie & Jenkins, London, (t. it. *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Milano 1990).

WIND, Edgard

1972, *Arte e anarchia*, Arnoldo Mondadori, Milano, (t. or. *Art and anarchy* 1963).

Cataloghi di mostre:

A.A.V.V.

1980 *Catalogo della XXXIX Biennale di Venezia*, a cura di Harold Szeemann e Achille Bonito Oliva, Electa, Milano, pag. 10, 44-45.

1981 *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, a cura di Maurizio Calvesi, De Luca Editore, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

1982 *L'opera dipinta 1960-1980*, mostra autogestita dagli artisti, Editore dall'Università di Parma, Quaderni 55, Salone delle scuderie in Pilotta, Parma, Rotonda di via Besana, Milano

1982 *Registrazione di Frequenze*, a cura di Francesca Alinovi, Claudio Cerritelli, Flaminio Gualdoni, Loredana Parmesani, Barbara Tosi, Edizioni d'arte, Bologna.

1982 *Catalogo della XL Biennale di Venezia*, a cura di L. Carluccio e Luciano Caramel, Electa, Milano, pagg. 130, 218.

- 1984 *Catalogo della XLI Biennale di Venezia*, a cura di Paolo Portoghesi, Electa, Milano, pagg. 1-42.
- 1986 *XI Quadriennale di Roma*, a cura di Giuseppe Gatt, Palazzo delle Esposizioni Roma, Fabbri Editore, Milano.
- 1989 *Arte Italiana- Presenze 1900-1945*, a cura di G. Celant e P. Hulten, Bompiani, Milano, Palazzo Grassi Venezia.
- 1992 *XII Quadriennale di Roma*, a cura di Giuseppe Gatt., Carte Segrete ed., Palazzo delle esposizioni, Roma.

BARGIACCHI, Enzo

- 1982 *Forma senza forma*, edito dal Comune di Modena e dal Comune di Pisa, Galleria Civica del Comune di Modena, Palazzo Lanfranchi, Pisa.

BARILLI, Renato

- 1966 *RAI, aspetti del "ritorno alle cose stesse"*, edito dal Centro Culturale Colautti di Salerno e dall'Azienda Autonoma di Soggiorno di Amalfi.
- 1983 *Una generazione postmoderna. Gli aniconici*, Centro Annunciata ed., Galleria Annunciata Milano
- 1995 *I nuovi nuovi, Nascita e sviluppo di una situazione postmoderna*, Fabbri editori, Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino.

BARILLI, Renato,

ALINOVİ, Fancesca

e DAOLIO, Roberto

- 1980 *Dieci anni dopo: i nuovi-nuovi*, edito dal Comune di Bologna, Galleria d'arte Moderna di Bologna.
- 1981 *La qualità (sviluppo dei nuovi-nuovi)*, edito dal Comune di Ferrara, Ferrara.

BARILLI, Renato

ALINOVİ, Francesca

e IRACE, Fulvio

- 1982 *Una generazione postmoderna*, Mazzotta, Milano, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, Teatro del Falcone, Genova.

**BERTI, Giuseppe,
BONINI, Giuseppe
e NOBILI, Umberto**

1982 *RESTATE '82*, Edito dal Comune di Reggio Emilia, Campo Cervi,
Reggio Emilia.

BONITO OLIVA, Achille

1979 *Opere fatte ad arte*, Centro Di ed., Palazzo di Città, Arcireale.

1983 *Officine & Ateliers*, Edito dal Comune di Mantova, Casa del Mantegna,
Mantova.

1984 *Ateliers*, Carte Segrete ed, Roma., Ex Pastificio Cerere di S. Lorenzo,
Roma.

1985 *1985 nuove trame dell'arte*, Electa, Milano, Castello Colonna di
Genazzano (Roma).

**CALABRESE, Omar
e CORRAIN, Lucia**

1985 *L'Italie aujourd'hui/Italia oggi*, La casa USCER ed., Paris, Centre
National d' Art Contemporain Villa Arson, Nizza (France).

CALVESI, Maurizio

1991, *Un'alternativa Europea*, Vangelista ed., Milano, Palazzo dei Diamanti
Ferrara, Palazzo Bandera Busto Arsizio.

**CALVESI, Maurizio
e VESCOVO, Marisa**

1984 *Attraversamenti*, Cataloghi Marsilio, Venezia, Rocca Paolina, Perugia.

CARAMEL, Luciano

1986 *Dopo il concettuale, arte delle nuove generazioni in Lombardia*,
Mazzotta Milano, Palazzo delle Albere, Trento.

CAROLI, Flavio

1980 *Il nuovo Contesto*, edito dalla Galleria De Foscherari, Bologna.

DI GENOVA, Giorgio

1984 *Narciso Arte - I riflessivi*, Copedit, Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, Macerata.

SICOLI, Tonino

1983 *Dai margini... l'arte. Ipotesi per una cultura post-meridionale*, Pellegrini ed. Luzziarte 83, Luzzi.

VESCOVO, Marisa

1983 *L'occhio del cielo*, Paolini Editore, Mantova, Casa del Mantegna, Mantova.

Articoli da riviste:

A.A.V.V.

1977 *Romanticismo post-concettuale*, a cura di Helena Kontova e Giancarlo Politi, in *Flash Art* n° 78-79 novembre-dicembre, pagg. 23-25.

1980 *Dove va l'arte: inchiesta sugli anni Ottanta (La mamma mi ha regalato una scatola di colori)*, a cura di R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, in *Bolaffiarte* n° 96 marzo, pagg. 22-23.

1980 *Il primo catalogo degli artisti nuovi-nuovi*, a cura R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, ivi, pagg. 24-29, 80.

1980 *Anni'70 come sono stati, anni '80 come saranno*, *Bolaffiarte* n° 100 estate, pagg. 9-12.

- 1980 *Rinasce a Venezia l'asse Roma-Berlino*, a cura di L. Caramel, ivi, pagg. 16-17.
- 1980 *Biennale: le opinioni dei giornali*, ivi, pag. 19.
- 1980 *Biennale: le interviste a caldo*, a cura di P. Levi, ivi, pagg. 17-18.
- 1982 *Post-modernismo*, Flash Art n° 106 gennaio, pagg. 39-42.

ALINOVİ, Francesca

- 1980 *8 giovani artisti italiani*, Flash Art n° 98-99 estate, pag.31.
- 1981 *Quel che piace a me. Dedicato al postmoderno*, Flash Art n° 104 estate, pagg. 33-35.
- 1983 *Lo slang del 2000. Arte di frontiera*, Flash Art n° 114 giugno, pagg. 20-25.

ARGAN, Giulio Carlo

- 1984, *Dal progetto al rigetto*, L'Espresso, n° 30, 29 luglio pag. 53

BALMAS, Paolo

- 1983 *Gli anacron"ismi" dell'arte*, Flash Art n° 113 aprile, pagg. 27-28.

BARILLI, Renato

- 1980 *Dieci anni dopo i nuovi nuovi*, Flash Art n° 96-97 aprile-maggio, pagg. 40-41.
- 1981 *Qualità e quantità*, Flash art n° 104 estate pagg. 24-26.
- 1983 *Nuovi nuovi e postmoderno*, Flash Art n° 114 giugno, pagg. 44-46.
- 1984 *Per una teoria delle variazioni stilistiche*, Op. Cit. n° 61, pagg. 9-15.
- 1984 *La Biennale al "giorno del giudizio"*, Avanti!, 17 giugno, pag. 9.

BARILLI, Renato

e CALVESI, Maurizio

- 1984 *Cara Biennale così non va*, L'Espresso n° 30, 29 luglio, pagg. 54-55.

BONITO OLIVA, Achille

- 1979 *La trans-avanguardia italiana*, Flash Art n° 92-93 ottobre-novembre pagg. 17-20.
- 1980 *Gli anni '80 ci portano l'arte "casual"*, Bolaffiarte n° 97 aprile, pagg. 25-29.

- 1980 *La mappa degli artisti degli anni '80*, ivi, pagg. 30-33.
1980 *La critica militare*, Flash Art n° 96-97 aprile-maggio, pagg. 58-59.
1981 *Intrecci*, Flash Art n° 104 estate, pagg. 27-30.
1981 *Manierismo e neo-manierismo*, Flash Art n° 103 maggio, pag. 31.

CAROLI, Flavio

- 1980 *Dove va l'arte: inchiesta sugli anni Ottanta (Monumento al giovane ignoto)*, in Bolaffiarte n° 98 maggio, pagg. 41-45.

CALVESI, Maurizio

- 1977 *Essendo dati: 1) La fame, 2) Il sesso*, La città di Riga n° 2 primavera, pagg 135-155.
1980 *Il pennello è annichilito*, L'Espresso n° 12, 23 marzo, pag. 147.
1982 *Il pennello in visita*, L'Espresso n° 47, 28 novembre, pag. 195.
1983 *Il tempo dell'immagine*, Flash Art n° 114 giugno, pagg. 8-13.

CHERUBINI, Laura

- 1980 *Opere fatte ad arte*, Flash Art n° 94-95 gennaio-febbraio, pag. 56.

COCUCCIONI, Enrico

- 1984 *Lavori in corso all'ex fabbrica Cerere*, Flash Art n° 121 giugno, pagg. 28-32.

CORTENOVA, Giorgio

- 1981 *Una situazione "soft"*, Flash Art n° 103 maggio, pag. 31.

DAL CANTON, Giuseppina

- 1985 *Nuovi vecchi "ismi" dell'arte*, Op. Cit. n° 62, pagg. 37-53.

**D'AMATO, Gabriella
e PROZZILLO, Italo**

- 1981 *L'espressione movimento moderno*, Op. Cit. n° 52, pagg. 5-15.

D'AVOSSA, Antonio

1981 *Note sulla transavanguardia*, Op. Cit. n° 52, pagg. 31-47.

FAGONE, Vittorio

1980 *Il padiglione italiano alla Biennale di Venezia*, Flash Art n° 98-99 estate, pag. 13.

GATT, Giuseppe

1985 *La nuova maniera italiana*, Flash Art n° 124 gennaio, pagg. 25-27.

GRAZIOLI, Elio

1985 *Giovani artisti a Milano*, Flash Art n° 124 gennaio, pagg. 68-73.

**KONTOVA, Helena
e POLITI, Giancarlo**

1980 *Intervista con Achille Bonito Oliva*, Flash Art n° 98-99 estate, pagg. 8-12.

MANGO, Lorenzo

1984 *Al limite l'arte*, Flash Art n°121 giugno, pagg. 33-35.

MENNA, Filiberto

1980 *Il soggetto della critica*, Flash Art n° 96-97 aprile maggio, pagg. 59-62.

MUSSA, Italo

1980 *Italiana: Nuova Immagine*, Flash Art n° 96-97 aprile-maggio, pagg. 41-43.

1981 *Le avventure della pittura nella Nuova scuola romana*, Flash Art n° 103 maggio, pagg. 43-45.

1984 *Alberto Abate*, Flash Art n° 121 giugno, pagg. 25-27.

PARMESANI, Loredana

1980 *Immagine: un'arte felice*, Flash Art n° 96-97 aprile-maggio, pagg. 20-22.

1981 *L'estetica e la sua scena postmoderna*, Flash Art n° 103 maggio,

pagg. 41-42.

1984 *Nuovo Futurismo*, Flash Art n° 119 marzo, pagg. 16-19.

1984 *Io sono tutti i nomi della storia*, Flash Art n° 121 giugno, pagg. 21-24.

PICONE PETRUSA, Mariantonietta

1978 *La post-avanguardia*, Op. Cit. n° 43, pagg. 5-28.

SANDONÀ, Annamaria

1991, *Arti visive ed improbabili certezze*, Op. Cit. n° 82, pagg. 19-29.

SCALVINI, Maria Luisa

1980 *Prima e dopo il post-modernism*, Op. Cit. n° 48, pagg. 5-28.

SOMAINI, Luisa

1980 *Intervista con Flavio Caroli*, Flash Art n° 96-97 aprile-maggio,
pagg. 43-44.

1980 *Nuova Immagine*, Flash Art n° 98-99 estate, pag. 18.

TOMASSONI, Italo

1982 *Oggetti Costruiti con i reperti del museo*, Avanti!, 17 dic., pag. 9.

1982 *Senso del tempo e crisi d'identità*, Avanti!, 18 mar. pag. 9.

1983 *L'azione parallela degli ipermanieristi*, Flash Art n° 113 aprile,
pagg.27-28.

VIVALDI, Cesare

1981 *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, Flash Art n° 106
gennaio, pagg. 39-42.