



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle
Arti e delle Attività culturali

Tesi di Laurea Magistrale

**La Transavanguardia di Achille
Bonito Oliva**

Relatore

Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Prof.ssa Stefania De Vincentis

Laureanda

Allegra Minò

Matricola

974803

Anno Accademico

2020 / 2021

INDICE

INTRODUZIONE p.6

CAPITOLO I

La creazione del gruppo della Transavanguardia p.9

1. Contesto storico italiano, europeo e statunitense della fine degli anni Settanta e primi anni Ottanta p.9
2. Tendenze e pratiche artistiche in essere negli anni Settanta: nuova operatività, arte non progressista ma progressiva p.16
3. Achille Bonito Oliva e la nascita della Transavanguardia p.25

CAPITOLO II

Le prime mostre della Transavanguardia p.38

1. “Opere fatte ad arte”. Palazzo di città, Acireale (1979) p.44
2. La rassegna “Aperto 80”. Biennale arti visive di Venezia (1980) p.49
3. Transavanguardia Italia-America”. Galleria Civica di Modena (1982) e “Avanguardia-Transavanguardia”. Mura Aureliane (1982) p.58

CAPITOLO III

Le critiche iniziali mosse alla Transavanguardia e il confronto con i contemporanei
p.69

1. Gillo Dorfles: “Transavanguardia - Nеоespressionismo” p.71
2. Giulio Carlo Argan: “Transavanguardia: periodo della morte dell’arte” p.78
3. Rivalità tra l’Arte Povera di Germano Celant e la Transavanguardia di ABO p.85
4. La Transavanguardia e i gruppi coevi: punti di contatto e differenze p.97
 - 4.1. Nuovi-nuovi di Renato Barilli p.101
 - 4.2. La Nuova Scuola Romana dell'ex Pastificio Cerere di Via degli Ausoni

in San Lorenzo, a Roma	p.106
4.3. L'Anacronismo di Maurizio Calvesi	p.115

CAPITOLO IV

<i>Cenni delle carriere degli artisti transavanguardisti a seguito del successo della Transavanguardia degli anni Ottanta: evoluzione della Transavanguardia e considerazioni a posteriori</i>	p.125
--	-------

1. Transavanguardisti: evoluzione artistica dopo gli anni Ottanta. Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Sandro Chia, Nicola De Maria e Mimmo Paladino p.127
2. Mostre retrospettive della Transavanguardia 2003/2012/2022 p.139
3. “Qualche commento della critica contemporanea” p.146
4. Intervista ad Achille Bonito Oliva p.149

CONCLUSIONE	p.157
--------------------	-------

BIBLIOGRAFIA	p.161
---------------------	-------

APPENDICE ICONOGRAFICA	P.172
-------------------------------	-------

INTRODUZIONE

Questa tesi si pone lo scopo di sondare le vicende susseguitesesi nel decennio compreso tra la fine degli anni Settanta fino alla fine degli anni Ottanta in modo da poter contestualizzare al meglio la nascita della Transavanguardia italiana. Periodo questo che ha visto nascere ed affermarsi non solo la corrente appena citata ma anche il momento durante il quale, gli artisti iniziano ad allontanarsi dalle espressioni concettuali delle neoavanguardie per approdare a un ritorno ai gesti e alle materie elementari, al fine di estraniarsi anche dal clima altamente politicizzato largamente diffuso nei decenni precedenti. L'obiettivo dell'elaborato consiste in una analisi delle vicende storiche e politiche che hanno scaturito il bisogno degli artisti postmoderni di allontanarsi dalla sperimentazione artistica spinta all'eccesso dall'arte concettuale, per prediligere un ritorno a fare ricorso a medium e tecniche appartenenti alla tradizione artistica e scegliendo la figurazione come mezzo espressivo preferito, dunque di analizzare il contesto e il modo in cui si è sviluppato il gruppo dei transavanguardisti.

Nel corso del presente lavoro verranno analizzate così le spinte artistiche che hanno portato alla nascita della Transavanguardia, partendo dagli esordi del movimento arrivando poi alla storicizzazione della stessa con le mostre realizzate dopo il Duemila.

A partire dagli anni Settanta emerge un clima di nomadismo che accomuna gli artisti e i movimenti del tempo, mossi dalla volontà di ridare potere alla pittura intesa nel senso più primigenio del termine. In questi anni vengono riconsiderati i valori e la complessità dell'arte, ponendo in secondo piano il contesto socioeconomico della produzione artistica; gli artisti non si interessano alla novità artistica, al desiderio di proiettarsi nel futuro com'era stato per le neoavanguardie, ma privilegiano la specificità della propria disciplina, prendono le distanze dalla precedente ricerca sperimentale delle avanguardie cercando quindi un'indagine più intima e personale, slegata dal contesto politico e culturale del tempo.

Nel primo capitolo verrà analizzata la creazione del gruppo della Transavanguardia, partendo dalla sua contestualizzazione nel panorama storico italiano, europeo e statunitense della fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Per fare ciò verranno

successivamente analizzate le tendenze e le pratiche artistiche degli stessi anni che influenzarono la nascita del gruppo. Infine ci si concentrerà sull'intenso e fondamentale lavoro attuato dal critico mentore del gruppo, Achille Bonito Oliva, che ha permesso la promozione e la conoscenza dei transavanguardisti a livello internazionale.

Nel secondo capitolo la ricerca si è poi concentrata nell'affrontare quelle che sono state le prime mostre della Transavanguardia. Non avendo potuto analizzare la moltitudine di mostre che hanno visto protagonista la Transavanguardia, con la trattazione si è cercato di mettere a fuoco alcune delle esposizioni più importanti del movimento, che ne hanno caratterizzato la fama, come "Opere fatte ad arte" o la rassegna "Aperto 80" alla Biennale di Venezia del 1980 o le mostre dei primi degli anni Ottanta come "Transavanguardia Italia-America" organizzata nel 1982 nella la Galleria Civica di Modena e "Avanguardia Transavanguardia" del 1982 allestita presso le Mura Aureliane a Roma. Le mostre qui evidenziate esplicheranno i punti chiave del movimento, analizzando così l'importante lavoro attuato dal critico militante della Transavanguardia Achille Bonito Oliva.

Successivamente nel terzo capitolo, cercando di contestualizzare al meglio la Transavanguardia, è stato svolto un accurato studio sulle figure storiche e critiche che hanno formulato giudizi di valore in riferimento al movimento, partendo dalle personalità che si sono espresse in riferimento alla Transavanguardia contemporaneamente alla sua nascita e al periodo di massima attività del movimento, come il critico d'arte Gillo Dorfles e il critico d'arte Giulio Carlo Argan. Si è quindi cercato di investigare il lavoro di Dorfles e Argan tenendo conto del loro percorso di critici d'arte e come quest'ultimo ha potuto influenzare i loro giudizi riguardanti la Transavanguardia italiana di Achille Bonito Oliva. Il lavoro poi prosegue definendo la Transavanguardia, confrontandola con i più importanti movimenti che si sono sviluppati in quegli anni, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, a partire dai Nuovi-nuovi di Renato Barilli e considerando poi la Nuova Scuola Romana dell'ex Pastificio Cerere di Via degli Ausoni in San Lorenzo, a Roma e l'Anacronismo di Maurizio Calvesi. Movimenti che hanno condiviso con la Transavanguardia diverse tematiche. Ciò che li accumulava era il nuovo modo di fare arte, legato ad una soggettività ritrovata e in particolar modo il recupero e la rielaborazione degli stili. Non si mancherà di effettuare un valido confronto con l'Arte Povera di Germano Celant, movimento cardine della seconda metà degli anni Sessanta che a livello metodologico si pone in netta contrapposizione con la Transavanguardia.

La trattazione continua nel quarto capitolo, con l'analisi a grandi linee di quella che è stata l'evoluzione successiva delle singole carriere artistiche dei trans-avanguardisti, considerando i percorsi intrapresi da ognuno una volta scemato l'entusiasmo iniziale. Si è cercato dunque di mettere a fuoco il modo in cui ogni artista transavanguardista è riuscito a continuare il proprio lavoro in autonomia. È importante però sottolineare che ciò non significava che le carriere degli artisti della Transavanguardia fossero strettamente collegate tra loro, poiché, come verrà più volte sottolineato all'interno della trattazione, gli artisti, pur lavorando in stretta collaborazione, e pur avendo partecipato a diverse mostre collettive, fin dagli esordi avevano mirato ad una ricerca artistica indipendente e personale, senza sottostare alle dinamiche del gruppo. Infine si è giunti alla presa in esame di due delle ultime mostre della Transavanguardia, organizzate negli anni Duemila che vedono protagonisti gli artisti del movimento, come "Transavanguardia" - organizzata al Castello di Rivoli nel 2003 e - "La Transavanguardia italiana" - allestita a Palazzo Reale nel 2011, mostre retrospettive che hanno voluto richiamare alla memoria il passato successo della Transavanguardia.

Come coronamento della mia tesi, ho potuto intervistare personalmente il critico d'arte che ha dato inizio al movimento, Achille Bonito Oliva, che ha accettato di buon grado di condividere le sue considerazioni sulla Transavanguardia a distanza di quarant'anni dalla formazione del gruppo.

CAPITOLO I

La creazione del gruppo della Transavanguardia

1. Contesto storico italiano, europeo e statunitense della fine degli anni Settanta e primi anni Ottanta

In Europa e negli Stati Uniti gli anni che seguirono la fine della Seconda Guerra Mondiale furono caratterizzati da una forte ripresa economica e da un vivace fermento culturale; il periodo di prosperità fu reso possibile da una fortuita congiunzione di fattori. In primis, un ruolo di rilievo ebbe l'affermarsi di un nuovo genere di capitalismo, insieme al quale la democrazia e le aspirazioni popolari riuscirono a convivere pacificamente portando ad un vero e proprio boom economico nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta. Come affermato dallo storico Marcello Flores all'interno del testo *Il secolo mondo. Storia del Novecento*, a partire dai quindici anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale e fino agli anni Settanta si assistette, poi, alla cosiddetta "transizione demografica", ovvero una spettacolare crescita della popolazione che poté compiersi grazie a un nuovo clima produttivo: motore di questo incremento delle nascite fu, infatti, soprattutto il miglioramento delle condizioni economico-sociali, dovute dapprima all'attuazione di piani di sostegno internazionali negli anni Cinquanta – come il cosiddetto Piano Marshall – , e poi allo sviluppo di tecnologie avanzate e alla produzione di beni di consumo durevoli che ebbero una straordinaria diffusione in tutto il versante occidentale¹. In molti paesi si registrò uno sviluppo continuo che si declinò in tutti i settori della società e delle scienze; tra gli altri, vennero potenziati il settore terziario a quello dell'industria chimica, che inserì nel mercato in maniera massiccia materie plastiche, fibre sintetiche e nuovi farmaci (tra cui la pillola anticoncezionale e alcuni psicofarmaci). Gli anni Sessanta furono anche il decennio in cui vennero realizzati i primi trapianti chirurgici e della

¹ M. Flores, *Il secolo-mondo. Storia del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 392-393.

conquista dello spazio, traguardo di cui massima espressione fu lo sbarco sul suolo lunare della navicella statunitense Apollo 11, avvenuto nel 1969².

Il miracolo economico che aveva investito le nazioni uscite sconfitte dalla Seconda Guerra Mondiale subì una grave battuta d'arresto nel corso degli anni Settanta, a causa del clima politico tutt'altro che disteso che si era venuto a delineare, che vedeva contrapposti il blocco dell'Unione Sovietica e quello fortemente capitalistico degli Stati Uniti. L'episodio che più di tutti segnò la fine del periodo florido dei decenni precedenti fu la crisi petrolifera del 1973. Come viene asserito dal critico d'arte Achille Bonito Oliva all'interno del volume *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, proprio nel 1973 il conflitto, già incandescente, tra Paesi Arabi e Israele deflagrò nella guerra del Kippur, e indebolì inevitabilmente sia l'economia mondiale, sia il clima culturale che si era sviluppato in precedenza, caratterizzato da una grande fiducia nel progresso e una visione positiva e ottimistica dello sviluppo economico³. La chiusura del Canale di Suez e il blocco petrolifero decretato dagli Stati Arabi contro i paesi occidentali alleati di Israele diedero alla crisi una dimensione globale, con conseguenze di vasta portata sull'economia e sugli equilibri internazionali. La crisi energetica, infatti, danneggiò irrimediabilmente non solo le economie, ma anche i sistemi culturali e politici, causando il crollo della prospettiva di progresso vissuta nei vent'anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale⁴.

Contrariamente alla rapida crescita registrata negli anni Cinquanta e alle spinte rivoluzionarie – nello specifico quelle della rivoluzione studentesca del 1968 – degli anni Sessanta, gli anni Settanta e Ottanta furono invece scanditi da un'instabilità politica ed economica, dal terrorismo e dalla violenza, come viene affermato da Alessandra Cuzzucoli nell'articolo *La Transavanguardia, il Postmoderno ed Enzo Cucchi*⁵. La crisi petrolifera del '73, infatti, causò sia danni diretti alle economie, provocando dapprima una stagnazione e poi una violenta inflazione, ma anche danni indiretti, come la crescita esponenziale del tasso di disoccupazione che si mantenne molto alto per tutto il decennio

² *Ivi*, pp. 405-407.

³ A. Bonito Oliva, *L'arte oltre il Duemila*, in G.C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2002, pp. 311-359.

⁴ *Avanguardia Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma, Mura Aureliane, aprile – luglio 1982), Electa, Milano, 1982. p.13.

⁵ A. Cuzzucoli, *La Transavanguardia, il Postmoderno ed Enzo Cucchi*, 2019, p.1.

successivo; a rendere meno drammatica questa situazione – specialmente in Europa occidentale – fu la presenza di numerosi ammortizzatori sociali, quali i sussidi di disoccupazione e le sovvenzioni statali elargiti alle industrie in difficoltà.

Gli storici Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto, nel volume *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, sostengono, tuttavia, che, nonostante quanto appena descritto, lo stesso modello del *Welfare State*, affermatosi nei decenni precedenti come strumento di stabilizzazione economica, oltre che di perequazione sociale, si dimostrò insufficiente a contrastare le difficoltà dal momento che la crescita del debito pubblico obbligò al contempo i governi ad aumentare la pressione fiscale⁶.

Questo portò al ritorno in auge delle teorie liberiste e a critiche crescenti contro lo Stato assistenziale, che sfociarono, per esempio, nell'elezione di governi conservatori in Gran Bretagna – come quello guidato da Margaret Thatcher dal 1979 – e repubblicani negli Stati Uniti – sotto la presidenza di Ronald Reagan dal 1980 –. Si assistette, dunque, in maniera generalizzata a una rimessa in discussione della capacità dei grandi sistemi ideologici – soprattutto di quelli che propendevano per una trasformazione rivoluzionaria della società – di fornire delle concrete soluzioni ai problemi del popolo, e ciò condusse alla nascita e alla radicalizzazione di frange estremiste e violente; Tutto ciò portò, in particolare nel contesto dell' Europa occidentale, alla tragica esplosione del terrorismo politico attuato da piccoli gruppi fortemente militarizzati, tra cui le Brigate Rosse in Italia, la Frazione dell' Armata Rossa in Germania, il gruppo di *Action directe* in Francia.

Gli anni Settanta rappresentarono, tuttavia, anche il decennio in cui iniziò a diffondersi una consapevolezza ecologica sviluppatasi in seguito alla crisi petrolifera, che aveva generato la paura del possibile esaurimento delle risorse naturali del pianeta. La risposta a questa crisi si concretizzò in una protesta “ideologica” contro la società consumistica che si era affermata nel corso dei decenni precedenti, in favore di politiche di sensibilizzazione ecologica e ambientalista: intorno alla metà degli anni Settanta si iniziò a parlare della necessità di utilizzare fonti energetiche alternative ai combustibili fossili. Nel campo sociale, poi, soprattutto in quello dei diritti civili, questo decennio in Italia fu particolarmente ricco di conquiste, tra le quali la legge sul divorzio, entrata in vigore nel 1970 e poi oggetto di referendum abrogativo, fallito, nel 1974; e la legge sull'aborto, confermata nel 1981.

⁶ G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Laterza, Bari, 2010, p.558.

Questo clima socio-politico-economico estremamente complesso non fermò il progresso tecnologico; infatti, il principio degli anni Settanta vide lo sviluppo della cosiddetta “rivoluzione elettronica”, evoluzione dei progressi scientifici compiuti negli anni Cinquanta e Sessanta, che portò all’unificazione dei linguaggi e a una notevole circolazione delle informazioni.

Tutto questo impattò ovviamente anche sull’industria culturale, influenzata in particolar modo da tale rivoluzione. Nel campo dell’arte, inoltre, gli artisti iniziarono a porre le loro ricerche in relazione con i nuovi mezzi di comunicazione. In generale, si assistette alla moltiplicazione delle imprese multimediali e crebbe, quindi, anche la tendenza alla standardizzazione dei prodotti culturali, pensati ora per un pubblico più ampio⁷.

Nonostante questa “rivoluzione tecnologica”, gli anni Settanta e Ottanta vengono spesso definiti con il termine Postmoderno, considerato in questa sede come categoria storica, ad indicare un periodo in cui si assiste al superamento del culto della novità e del progresso sviluppatosi nei decenni precedenti, che, come si è detto, furono caratterizzati da rivoluzioni culturali e tecnologiche. Con il postmoderno cambiò l’approccio nei confronti della modernità.

Come riportato dallo storico e critico britannico Mark Mazower nel proprio testo *Dark continent: Europe's twentieth century*, il periodo tra gli anni Settanta e Ottanta diede prova di una vera e propria crisi della modernità, e a sottolinearlo era il forte contrasto con il boom economico degli anni Cinquanta e Sessanta⁸; il testo dello storico e critico analizza proprio il concetto di postmodernità da molti punti di vista considerando diversi ambiti di riferimento e rileggendo le teorie di alcuni intellettuali. A tal proposito, secondo il filosofo Jean-Francois Lyotard, che trattò a lungo il concetto di postmoderno cercando di definirne i principi cardine, gli anni Settanta segnarono propriamente la fine della modernità soprattutto dal punto di vista artistico e culturale. Lo storico britannico chiarisce come per Lyotard il termine postmoderno designasse il modo in cui si era evoluta la cultura a seguito delle trasformazioni avvenute in letteratura, nelle scienze e nelle arti dalla fine degli anni Cinquanta; trasformazioni dovute all’avvento

⁷ G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Storia contemporanea. Il Novecento*, Laterza, Bari 2018, pp. 357-358.

⁸ M. Mazower, *Dark continent: Europe's twentieth century*, Vintage books, New York 2000, ed. it. *Le ombre dell’ Europa*, trad. it. a cura di S. Minucci, Garzanti, Milano 2019, p.321.

della tecnologia, e conseguenti alle modalità di influenza della stessa sulle varie branche della scienza e della cultura⁹.

Nel testo di Mazower ritroviamo anche il pensiero del sociologo Göran Therborn, il quale si esprime a proposito del postmoderno affermando come gli anni della postmodernità fossero contraddetti dall'avanzare di una nuova coscienza ambientalista, che portò all'abbandono dell'ottimismo scientifico degli anni Cinquanta per la nostalgia di un passato in maggiore simbiosi con la natura¹⁰.

I politici d'altro canto, riporta lo storico britannico, affermavano come il "lamentoso pessimismo culturale" fosse scaturito dalla "paura della vita, della tecnologia e paura del futuro"¹¹. Infatti, la postmodernità, sostiene Mazower, aveva diffuso ovunque, in modo omogeneo, un sentimento di sfiducia personale e una sensazione di insicurezza che portarono le persone a sviluppare uno spropositato attaccamento nei confronti delle radici e delle tradizioni¹². Tuttavia, secondo lo scrittore Robert Musil, citato all'interno del volume dello storico non vi è una comprensione immediata di cosa distingua la crisi postmoderna da perturbazioni analoghe avvenute in tempi precedenti. Ciò che sicuramente in questa occasione differiva dalle crisi antecedenti era la considerazione della politica, che, come si è visto, negli anni Settanta non venne più ritenuta come il principale campo di realizzazione e di azione personale perché oggetto di profonda sfiducia. Si diffuse un sentimento di apatia e astensionismo dal punto di vista della mobilitazione politica, che si unì al clima di pessimismo e di incertezza, influenzando la sfera sociale ed economica e accrescendo l'individualismo. Mazower sostiene come, a suo avviso, l'unica reazione a questo individualismo dilagante fu un "comunitarismo" volto a resuscitare una moralità civile della comunità locale, ricercando ottimisticamente passate armonie sociali¹³.

Altre riflessioni interessanti in merito al postmoderno possono essere individuate all'interno del testo del filosofo, accademico e politico italiano Giovanni Vattimo *La fine della modernità*. Lo studioso riporta come, - i filosofi Friedrich Wilhelm Nietzsche e

⁹ J.F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979, ed. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. a cura di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 5-7.

¹⁰ M. Mazower, *Dark continent...*, op. cit., p.344.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p.348.

¹³ M. Mazower, *Dark continent...*, op. cit., pp. 348-349.

Martin Heidegger avessero parlato di “postmodernismo” – sebbene per ciò che concerne Nietzsche si tratti di una teoria molto precoce, essendo egli vissuto nella seconda metà dell’Ottocento – definendone il prefisso “post” come un comune atteggiamento di oblio della società nei confronti dell’eredità del pensiero europeo. Nietzsche e Heidegger misero dunque in discussione tale pensiero, non cercando di mettere in atto un “superamento” critico di quest’ultimo poiché ciò avrebbe significato rimanere ancora ancorati a questo stesso flusso di idee.

Nietzsche e Heidegger, come affermava Giovanni Vattimo, asseveravano che

“[...] la modernità si può caratterizzare infatti come dominata dall’idea della storia del pensiero come progressiva ‘illuminazione’, che si sviluppa in base alla sempre più piena appropriazione e riappropriazione dei ‘fondamenti’ - i quali sono pensati anche come le ‘origini’, di modo che le rivoluzioni, teoriche e pratiche, della storia occidentale si presentano e si legittimano per lo più come ‘ricuperi’, rinascite, ritorni”¹⁴

Secondo loro il concetto di “superamento”, dà per scontato che il corso del pensiero sia uno sviluppo progressivo in cui il nuovo coincide con la mediazione del recupero e dell’appropriazione del fondamento-origine. Nietzsche e Heidegger possono essere considerati come i filosofi antesignani della post-modernità. Infatti, il “post” della postmodernità corrisponde per loro a un allontanamento, un congedo dalle logiche di sviluppo della modernità, asserisce il filosofo Gianni Vattimo ne *La fine della modernità*¹⁵. Tuttavia, spesso si possono muovere delle critiche al discorso sulla postmodernità, come ad esempio il suo essere intrinsecamente contraddittorio. Di fatti affermare di trovarsi in un momento successivo alla modernità potrebbe significare ciò che viene affermato dalla stessa modernità, ovvero l’idea di storia, di superamento e di progresso. È dunque difficile capire e spiegare in cosa consiste la differenza filosofica della postmodernità nei confronti della modernità. Se la postmodernità significasse, infatti, solo qualcosa di nuovo rispetto al moderno, consisterebbe nella modernità stessa. Ciò che, quindi, secondo Nietzsche e Heidegger caratterizza il postmoderno è la “dissoluzione della categoria del nuovo”, l’arresto della storia. Perciò i filosofi incitano

¹⁴ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, pp. 10-11.

¹⁵ *Ibidem*.

ad un ritorno alle origini del pensiero europeo, ovvero a una visione dell'essere che non accetta più il divenire in modo apatico, ma l'illusione di una possibilità di ritorno alle origini. Tuttavia, secondo Vattimo ciò significherebbe "ricominciare da capo". È proprio in queste nuove condizioni di non-storicità, ovvero di post-storicità che Nietzsche e Heidegger hanno posto le basi per realizzare un'immagine dell'esistenza¹⁶.

Interessante considerare anche il pensiero del sociologo Arnold Gehlen, riportato da Vattimo, che trattando la postmodernità le conferì la definizione di *post-histoire*. Secondo Gehlen, infatti, la postmodernità andrebbe ad indicare la condizione in cui "il processo diventa routine". Secondo il filosofo, la modernità non è portatrice di valori rivoluzionari, non è impressionante, ma "permette che le cose vadano avanti nello stesso modo". Gehlen sostiene che:

"la storia [...], è diventata dapprima la ricerca di una condizione di perfezione intramondana e poi, via via, la storia del progresso: ma l'ideale del progresso è vuoto, il suo valore finale è quello di realizzare condizioni in cui sempre nuovo progresso sia possibile. Tolto però il 'verso dove', la secolarizzazione diventa anche la dissoluzione della stessa nozione di progresso"¹⁷.

Come si è visto, gli anni Settanta del Novecento furono decisamente anni di particolare rilevanza per la storia internazionale, caratterizzati da importanti implicazioni politico-sociali nell'Occidente del mondo. Questi anni furono contraddistinti da un duplice sentimento; da una parte si sperava in una possibilità di rinascita, dall'altra si vedeva questo periodo come l'inizio di una crisi e disfacimento¹⁸.

¹⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁷ G. Vattimo, *La fine...*, op. cit., p.15.

¹⁸ Cfr. L. Billo, *Figure della Transavanguardia, Carte Segrete*, Roma 1989, p.17.

2. Tendenze e pratiche artistiche in essere negli anni Settanta: nuova operatività, arte non progressista ma progressiva

Gli artisti operanti negli anni Settanta e Ottanta si trovano a doversi confrontare con i molteplici cambiamenti avvenuti a livello globale che interessarono i diversi aspetti della società e che contribuirono a modificare in maniera pregnante quello che era stato il contesto culturale antecedente.

Come viene affermato da Achille Bonito Oliva all'interno del catalogo della mostra "Avanguardia Transavanguardia" a seguito delle crisi che colpirono gli assetti politico, economico e culturale di cui si è trattato in precedenza, anche il sistema dell'arte e la produzione artistica furono investiti da sconvolgimenti che inevitabilmente portarono molti cambiamenti all'interno della pratica artistica.

A seguito della sperimentazione messa in atto dalle neoavanguardie del secondo dopoguerra, negli anni Settanta e Ottanta:

“la rappresentazione diventa lo strumento attraverso cui l'arte attuale, con felice umiltà, prende atto dall'esaurimento storico di ogni pretesa, quella di darsi quale progetto ed unità di misura, volutamente astratta, di ogni possibile operare”.

così afferma Achille Bonito Oliva, e aggiunge come “la tradizione pura e semplice delle avanguardie nascondeva ancora questa speranza”¹⁹.

Un quadro artistico disilluso e sprezzante costituisce un momento di cesura netta con il modo di fare arte del passato, contraddistinto da un approccio speranzoso e ottimistico derivato dal momento di pace e prosperità che aveva contraddistinto il periodo successivo alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

¹⁹A. Bonito Oliva, *Il nichilista compiuto*, in *Transavanguardia Italia-America*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Modena, Galleria Civica, 21 marzo – 02 maggio 1982), Cooptip, Modena 1982, p.2.

Il panorama artistico degli anni Settanta è dominato infatti dalle poetiche extra-pittoriche, come la Body Art **fig. 1**, la Land Art **fig. 2**, l'Arte Povera **fig. 3** e l'Arte Concettuale **fig. 4** sebbene molte di queste pratiche si siano sviluppate già a partire dagli anni Sessanta.

La produzione artistica svolta nell'ambito di queste correnti e tendenze rivela la scelta di privilegiare il processo creativo rispetto al risultato, il progetto rispetto all'opera. L'attitudine dell'artista, il suo comportamento, l'azione, prevaricano l'opera d'arte nella sua concretezza.

Tra le varie declinazioni di "comportamento" dell'artista, una delle più incisive è quella che coinvolge il corpo come soggetto e oggetto dell'azione artistica: la Body Art, che trova il suo massimo sviluppo proprio in questi anni. L'artista usa il corpo come oggetto di conoscenza, sia personale che politica, ponendolo in rapporto con la propria interiorità ma anche con il mondo, le convenzioni e i condizionamenti sociali: proprio di questo rapporto parlano le opere di artisti come Gina Pane (1939-1990), Marina Abramovic (1946) e il compagno Ulay (1943-2020), Rebecca Horn (1944), Luigi Ontani (1943), il duo Gilbert e George attivo dal 1968 (1943, 1942).

La scoperta del corpo viene supportata dall'uso del video, medium che inizia ad essere impiegato frequentemente tra gli anni Sessanta e Settanta. Uno strumento fin troppo "oggettivo", che è ancora difficilissimo manipolare ma, come afferma lo storico dell'arte Marco Meneguzzo nel volume *L'arte globalizzata tra i due millenni*, sembra realizzare l'utopia della realtà sovrapposta all'arte²⁰. Un altro medium molto utilizzato negli anni Settanta è la fotografia, dapprima come strumento adatto a indagare le basi della comunicazione per immagini, poi come mezzo di catalogazione del reale, infine per narrare eventi personali o pubblici, pratica, questa, che va sotto il nome di Narrative Art. Strettamente collegato al successo della fotografia è l'Iperrealismo, tendenza che gioca sull'illusionismo delle tecniche pittoriche e delle inquadrature per creare dipinti estremamente simili alle fotografie.

Un'altra accezione di comportamento dell'artista è quella che sta alla base del movimento che va sotto il nome di Land Art. Nata negli Stati Uniti intorno al 1967, la Land Art è una pratica che prevede il totale abbandono di tutti gli strumenti del fare artistico, a favore di

²⁰ M. Meneguzzo, *L'arte globalizzata tra i due millenni*, Skirà, Milano 2015, p.9.

azioni dirette sulla natura e nella natura: ne consegue che le opere abbiano un carattere intrinsecamente provvisorio, se non effimero, e rimangano documentate soltanto attraverso fotografie e video. Tra gli artisti più attivi in questo campo si individuano Walter De Maria (1935-2013), Robert Smithson (193-1973) e Richard Long (1945).

In Italia molte delle opere di Land Art sono legate strettamente all'esperienza dell'Arte Povera, corrente codificata dal critico d'arte Germano Celant già nel 1967 per designare il gruppo di artisti inizialmente formato da Alighiero Boetti (1940-1994), Luciano Fabro (1936-2007), Pino Pascali (1935-1968), Jannis Kounellis (1936-2017), Emilio Prini (1943-2016) e Giulio Paolini (1940), per la prima volta in mostra alla galleria *La Bertesca* di Genova proprio in quell'anno. Altri artisti imprescindibili per il movimento sono Michelangelo Pistoletto (1933) e Mario Merz (1925-2003). Come scrive lo stesso Celant nel contributo *Appunti per una guerriglia*, l'Arte Povera si pone in antitesi rispetto all' "arte complessa"²¹ della contemporaneità, proponendo soluzioni che rifiutano il sistema del mercato dell'arte e le aspettative codificate di ogni genere²². Questa corrente artistica ha avuto un grande seguito e ha continuato ad apportare il proprio contributo al dibattito critico nazionale e internazionale fino agli anni Ottanta inoltrati.

Sempre tenendo in considerazione il contesto italiano, nei primi anni Settanta ci furono, inoltre, gruppi di artisti o artisti indipendenti che intendevano arrivare al pubblico attraverso messaggi diversi: tra questi si ricordano Piero Manzoni (1933-1963 – si pensi ad esempio alla ricerca infinita della serie delle *Linee*); il gruppo T (attivo tra il 1959 e il 1968); il gruppo N (attivo tra il 1960 e il 1966)²³.

Parallelamente sul finire degli anni Sessanta, in un momento quasi esclusivamente rivolto all'analisi degli strumenti del comunicare in cui l'impiego del mezzo pittorico sembra lasciato in disparte, la corrente di Pittura Analitica rivendica per la pratica della pittura uno statuto concettuale. L'artista non solo non rinuncia alla pittura, ma ne analizza scrupolosamente i procedimenti e le componenti materiali (la tela, la cornice, il segno, il

²¹ G. Celant, *Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n.5, 1967, pp. 1-2.

²² *Ibidem*.

²³ F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2003, pp. 190-192.

colore, la materia pittorica), per arrivare a scoprire anche i propri procedimenti attuativi, le motivazioni personali e sociali del "fare pittura"²⁴.

Gli anni Settanta, considerati ad ampio spettro sono il decennio della cosiddetta "arte ambientale" che rende lo spazio il "luogo" dell'arte: gli artisti allargano non solo concettualmente, ma anche fisicamente, i limiti dell'opera, coinvolgendo spesso lo spettatore entro i propri confini, spingendolo a mettere in campo tutti i sensi e non solo la vista. La pratica dell'arte ambientale è poi entrata nell'atteggiamento comune degli artisti, nelle varie accezioni di vera e propria trasformazione di uno spazio, di installazione e persino di allestimento²⁵.

L'esuberanza dell'arte processuale e le novità introdotte con l'arte concettuale erano probabilmente dovute anche alla situazione politica che si viveva in quegli anni, il contesto in cui si svilupparono era infatti caratterizzato da un "ottimismo produttivistico, da un'euforia espansionistica dell'economia che consente all'arte di conservare la speranza di un riscatto, di un futuro migliore"²⁶. Tutto questo era dovuto a una tradizionale credenza di concepire la storia come un percorso progressivo legato alla ricerca di un equilibrio economico e sociale. L'arte di questi anni stava ancora conservando il proprio valore funzionale, moralista in relazioni alle ideologie politiche.

Naturalmente, in questa sede non si intende stabilire equivalenze tra tendenze nate più o meno contemporaneamente, e apparentemente molto diverse tra di loro, quanto considerare come le idee sull'arte venute a maturazione attorno alla seconda metà degli anni sessanta (includendo tra queste anche la Minimal Art, l'Arte Povera, l'Antiform, la Process Art, la Body Art, con i significativi precedenti degli happening e del movimento Fluxus) posseggano un sostrato ideale comune attraverso il quale debbono essere lette, e che l'atteggiamento con cui gli artisti affrontano la questione "arte" sia da allora totalmente mutato.

Nella seconda metà degli anni Settanta si verificò un vero e proprio cambiamento artistico, quando "al pensiero 'espansivo'- quello, per intendersi, dell'arte povera e di

²⁴ M. Meneguzzo, *L'arte globalizzata...*, op. cit., p.10.

²⁵ *Ivi*, p.9.

²⁶ *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, p.22.

quella concettual-comportamentista – subentra una concezione dell'arte "recessiva" ed "eccessiva" come viene riportato da Livio Billo nel volume *Figure della Transavanguardia*²⁷. L'arte in questi anni ripose sempre meno importanza nell'utilizzo del medium artistico, prediligendo un "ri-azzeramento" dei tradizionali mezzi di espressione e le tradizionali categorie formali. Gli artisti degli anni Settanta, dunque, tentarono di ridefinire lo statuto dell'arte, seguendo quindi una ricerca personale. Con la ridefinizione dello statuto artistico, continua Livio Billo ci fu un "restringimento di campo sia sul versante formale che su quello mediale ed operativo"²⁸. A tal proposito lo storico dell'Arte Filiberto Menna afferma come alcuni dei movimenti attivi negli anni Settanta, tra cui Support/Surfaces, la Minimal Art e l'Art&Language avessero contribuito a spostare l'arte "[...] dal piano di una pratica ermeneutica a quello di una pratica semiotica: il significato non è più cercato nella relazione tra i segni e le cose ma nella correlazione dei segni tra loro"²⁹. Allo stesso modo l'arte concettuale aveva privilegiato un'arte performativa con comportamenti predefiniti ad un'arte fondata sulla sensibilità corporea. Dunque, l'arte di questi anni subì una modificazione del suo paradigma da "l'arte è l'arte" in "l'arte per l'arte". L'arte aveva quindi perso il suo connotato "sociale" e "naturale"³⁰.

Billo continua affermando quanto segue:

“Mentre per le neoavanguardie i termini di ‘azzeramento’ e ‘oltre-passamento’ erano termini dialettici di una ‘morte dell’arte’ che doveva riattivare la vita nella sua pienezza, per i nuovi movimenti della fine degli anni Settanta come ad esempio per la Transavanguardia, qui disegna, in termini allegorici, una iconografia dell’estinzione (reale)”.

È proprio questa duplice visione dell' "azzeramento" e dell' "oltre-passamento" che crea una vera e propria rottura tra le avanguardie e tra i nuovi movimenti degli anni Settanta; le prime vedevano nella morte dell'arte un modo per creare del nuovo, mentre i secondi

²⁷ L. Billo, *Figure della Transavanguardia...*, op. cit., p.31.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, p.86.

³⁰ L. Billo, *Figure della Transavanguardia...* op. cit., p.32.

interpretavano questa “fine della storia” come emblema della postmodernità, come un tentativo di “scavalco all’indietro, una vera e propria volontà di rinnegare lo storicismo, quasi come affermare di non essere mai nati”³¹.

È sul finire degli anni Settanta che si ha ormai la sensazione per gli artisti di poter agire in qualunque modo preferiscano, operare sul corpo, lavorare con l’ambiente, utilizzare i nuovi strumenti tecnologici come la fotografia ed il video, lavorare con il solo esercizio concettuale ed anche tornare all’elementarità della manualità pittorica³², afferma lo storico dell’arte Francesco Poli in riferimento alla situazione artistica in essere alla fine del decennio. Poli continua sostenendo come alla fine degli anni Settanta si poté assistere a un indebolimento delle precedenti ideologie e delle grandi utopie rivoluzionarie. Stava prendendo piede una crisi che coinvolse le “istanze emancipatorie e libertarie dell’arte concettuale, dell’astrazione e del mezzo fotografico”. Al contempo cominciò a vacillare la convinzione della sussistenza di una relazione tra sperimentazione e progresso.

Tra gli anni Settanta e Ottanta, inoltre, nonostante le evidenti specificità nazionali, si assiste alla diffusione di una tendenza comune che si palesa come espressione di un’estetica disorganica e mutevole. Questa tendenza rinnega le dottrine artistiche contraddistinte da una preminente rigidità e le teorie estetiche eccessivamente concettuali. Questo nuovo approccio si concretizza nella rinascita della figurazione che venne declinata in modo eterogeneo e diversificato.

Spesso protagonista di questa nuova figurazione è un passato ripreso e interpretato con grande libertà impiegando mezzi appartenenti proprio alla tradizione della produzione artistica, per dar luogo a opere in cui la componente soggettiva e l’aspetto dell’individualità degli artisti riveste una posizione di assoluto rilievo. La tendenza in questione vede una larghissima diffusione e viene appellata con il nome di neoespressionismo.

Mentre gli artisti statunitensi si stanno confrontando con un passato più recente, ovvero quello della tradizione delle neoavanguardie, e solo alcuni rimandi alla storia europea, gli artisti europei si confrontano con il racconto familiare di un tessuto storico-culturale

³¹ *Ivi*, p.90.

³² F. Poli, *Arte contemporanea...*, op. cit., p.266.

lontano³³, generando una ripresa del figurativo da parte di alcuni gruppi artistici, come appunto l'Ipermanierismo, il Citazionismo ed infine, quello che ha riscosso maggiore successo, teorizzato dal critico d'arte Achille Bonito Oliva, la Transavanguardia italiana. La Transavanguardia riprese alcuni stili delle avanguardie storiche, utilizzando una modalità aggressiva, alleggerita dalle precedenti gerarchie artistiche, impiegando uno stile pittorico contraddistinto da impasti cromatici ricchi di materia come viene riportato da Chelli nel volume già citato³⁴.

Questa nuova espressione artistica venne contestata da alcuni teorici dell'arte statunitensi. Tra i critici che contrastarono maggiormente la "nuova pittura europea" ci fu Benjamin H.D. Buchloch, che si pronunciò in modo piuttosto ostile nel suo intervento *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting* pubblicato sulla rivista *October* nel 1981³⁵. Per lui come per tanti altri critici questa nuova espressione artistica, questo nuovo modo di intendere la pittura, veniva percepito come manifestazione della decadenza sociale, piuttosto che come un cambiamento dell'approccio nei confronti della produzione artistica. Buchloch riteneva la nuova creatività degli anni Ottanta come "corrente disponibilità storica, non indirizzata verso alcuna reale innovazione della pratica artistica"³⁶. È con la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva che alla fine degli anni Settanta si è passati, come afferma lo stesso critico, "a un'arte della rappresentazione in quanto l'opera denuncia volontariamente e con grande naturalezza l'impossibilità di darsi come misura di sé e del mondo"³⁷.

In questi anni la rappresentazione assunse dunque un ruolo fondamentale nella produzione pittorica degli artisti. Gli artisti attivi sul finire degli anni, così come i transavanguardisti, erano spinti dal desiderio di rivendicare la libertà eclettica di lavorare in autonomia, attingendo alla tradizione figurativa e pittorica senza essere accusati di anacronismo o regressione. Gli artisti di questi anni cercarono di allontanarsi dallo

³³ *Transavanguardia Italia-America...* op. cit., p.4.

³⁴ M. Chelli, *Storia dell'arte...* op. cit., p.316.

³⁵ *Ivi*, p.223.

³⁶ *Ivi*, p.224.

³⁷ A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana. Preistoria, storia e post-storia*, in *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Buenos Aires, Santiago del Cile, Museo de arte contemporaneo, 6 ottobre- 9 novembre 2003), Drago Arts & Communications, Roma 2003, p.20.

storicismo e dalla politicizzazione di ogni pratica artistica, concentrandosi sulla loro sfera personale. Svilupparono le loro opere intorno agli aspetti del particolare, del frammentario del *genius loci*, in opposizione con gli ideali delle neoavanguardie di seguire un percorso lineare della storia dell'arte. Dunque, gli artisti, de-ideologizzando l'arte non tentavano di dimenticare la storia, ma vollero anzi rapportarsi con essa in modo diverso dal passato, recuperandone alcuni modelli, come affermato anche da Chelli nel volume *Storia dell'arte. Dall'Impressionismo alla Transavanguardia*³⁸.

Come già accennato, in questi anni in Italia si assistette alla formazione e allo sviluppo di nuovi gruppi artistici come appunto la Transavanguardia Italiana, i bolognesi Nuovi-nuovi, gli Anacronisti di Maurizio Calvesi, ciascuno con caratteristiche proprie e distinte dagli altri. Le città di Roma e Milano diventarono poi i centri focali in cui questi gruppi con la loro opera si misero in netta contrapposizione rispetto alle neoavanguardie.

I vari membri dei gruppi realizzavano opere personali, c'era una vera e propria eterogeneità tra le loro opere e tra le loro forme di espressione. La nuova operatività con il ritorno alla figurazione e alle forme tradizionali coincise con una volontà da parte degli artisti di recuperare il vecchio rapporto con il pubblico, ormai abbandonato dalle precedenti pratiche artistiche³⁹.

Secondo Pierluigi Severi, Prosindaco di Roma negli anni Ottanta, le nuove personalità artistiche di questi anni espressero “non una ma mille culture, diverse tra loro, non necessariamente antagoniste, ma non sicuramente omologhe o assimilabili”⁴⁰.

Lo stesso critico teorico della Transavanguardia, Achille Bonito Oliva dichiarò, all'interno del catalogo della mostra da lui organizzata nel 1982 *Avanguardia Transavanguardia*, che a seguito della sperimentazione messa in atto dalle precedenti neoavanguardie cambiò la mentalità artistica, “più legata alle emozioni intense dell'individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all'interno dei propri procedimenti”⁴¹. E continuò affermando come:

³⁸ *Ivi*, pp. 226-227.

³⁹ O. Calabrese, *L'età Neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987, p.45.

⁴⁰ *Avanguardia Transavanguardia...*, op. cit., p.8.

⁴¹ *Ivi*, p.10.

“La riduzione della fisicità materiale dell’opera, il suo orientarsi verso strumenti più legati alla tradizione dell’arte, nascono dalla considerazione di un’emergenza storica che non permette di farsi illusioni circa la capacità espansiva fuori dalla cornice, dalla sua specifica condizione, della creatività artistica”⁴².

In questo clima di de-ideologizzazione gli artisti superarono il problema e la paura dell’inattualità degli strumenti d’espressione, così come avevano fatto per la precedente esigenza di sperimentazione, ritenuta ormai non più prioritaria. L’opera dell’artista di questi anni venne realizzata attraverso una continua relazione di riprese e rimandi, la pittura riacquistava in questo modo una forma di sperimentazione più personale e concreta anziché astratta e impersonale come quella degli artisti delle neoavanguardie ⁴³.

Gli artisti della fine degli anni Settanta e inizio degli anni Ottanta vivono sotto il segno di un’arte formata da una moltitudine di mezzi espressivi, specialmente l’uso della pittura, l’uso di strumenti del linguaggio e del colore⁴⁴.

L’affermazione “arte non più progressista ma progressiva” venne esclamata da Bonito Oliva, che sosteneva che a far perdere l’atteggiamento progressista all’arte era stato il clima storico e politico in cui lavoravano i nuovi artisti, un clima caratterizzato dalla smaterializzazione delle ideologie che aveva portato conseguentemente ad una nuova visione dell’arte. Bonito Oliva affermò a tal proposito “l’artista ha compreso come progressismo significhi alla fine progressione, evoluzione interna del linguaggio, lungo linee di fuga speculari alla fuga utopica dell’ideologia”⁴⁵.

Le correnti artistiche degli anni Sessanta come la Body Art, la Pittura Analitica, la Narrative Art, erano di colpo scomparse per la critica degli anni Settanta. Ciò avvenne per mettere in mostra solo due delle correnti che avevano invaso il campo artistico

⁴² *Ivi*, p.16.

⁴³ *Transavanguardia Italia-America...* op. cit., p.4.

⁴⁴ A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia internazionale*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982, p.10.

⁴⁵ *Avanguardia Transavanguardia...* op. cit., p.14.

italiano, l'Arte Povera di Germano Celant e la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva⁴⁶.

⁴⁶ *Ibidem.*

3. Achille Bonito Oliva e la nascita della Transavanguardia

La nascita convenzionale della Transavanguardia italiana può essere rintracciata tra l'ottobre e il novembre del 1979, anno in cui Achille Bonito Oliva pubblicò sulle pagine della rivista d'arte contemporanea *Flash Art* un articolo in cui comparve per la prima volta il termine "Transavanguardia"⁴⁷ **fig. 5, fig. 6**. Prima di essere citati congiuntamente all'interno dell'intervento di Bonito Oliva i cinque artisti protagonisti del movimento Sandro Chia, Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, non avevano mai avuto occasione di lavorare insieme come gruppo. L'articolo in questione ebbe la funzione di legittimarne l'unione, giacché tutti e cinque provenivano da percorsi artistici differenti, anche se affini. Tuttavia, prima della pubblicazione dell'articolo sulla rivista *Flash Art*, alcuni di loro avevano partecipato a delle mostre all'interno delle medesime gallerie, come per esempio la galleria Emilio Mazzoli di Modena, dove tra la fine del 1978 ed il 1979 si era formato il duo Chia-Cucchi con l'apporto dello stesso Achille Bonito Oliva, e dove in seguito esposero anche Clemente e Paladino.

Il critico fu di fondamentale importanza per l'istituzione del gruppo, e la prassi seguita da Bonito Oliva può essere identificata come uno dei primi interventi di propaganda e orientamento di un movimento, tant'è che all'articolo pubblicato su "Flash Art", che dato il grande successo riscontrato venne tradotto in diverse lingue, viene conferito il valore di manifesto⁴⁸.

L'articolo, che venne intitolato *La Transavanguardia Italiana*, aveva un layout particolare, differente dagli altri contributi pubblicati sulla medesima rivista: il font impiegato era eccentrico, l'impaginazione era confusionale **fig. 7, fig. 8**. Le venti immagini selezionate da Achille Bonito Oliva, poi, erano disposte in modo disordinato e asimmetrico, tanto che trovare un filo conduttore tra esse apparve un'impresa ardua. Quindi, le caratteristiche dell'articolo, la cui impaginazione era stata studiata dall'artista neoespressionista polacco Januz Haka – personaggio eclettico e artisticamente apolide -

⁴⁷ A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia*, in «Flash Art», 7 settembre 2015, <https://flash---art.it/article/la-trans-avanguardia/> (consultato il 20 aprile 2021).

⁴⁸ L. Billo, *Figure della Transavanguardia...*, op. cit., pp. 61-62.

erano tutt'altro che sobrie e spiccava un carattere "lirico-decorativo"⁴⁹ come sottolineato da Billo nel volume *Figure della Transavanguardia*.

È curioso constatare come in realtà l'articolo-manifesto redatto da Achille Bonito Oliva fosse il risultato di una moltitudine di interventi dello stesso, già pubblicati in altre occasioni, semplicemente riassemblati: di fatto molti testi erano già apparsi nel periodo in cui si stava affermando l'arte concettuale e performativa, proprio quando ancora nessuno aveva sentito parlare dei trans-avanguardisti. Dunque, alla luce di ciò risulta molto complicato definire una datazione precisa per la nascita del movimento. A riprova di questo complesso inquadramento temporale è necessario considerare le due mostre tenute in contemporanea alla pubblicazione dell'articolo su *Flash Art*. In questa congiunzione di eventi vi fu una probabile premeditazione del critico, intento a rendere identificabile il gruppo in modo da poterlo posizionare anche all'interno dei meccanismi del mercato artistico. Le due mostre appena citate sono *Opere fatte ad arte* inaugurata il 4 novembre 1979 ad Acireale e allestita presso il Palazzo di Città, e la mostra *Le Stanze* a Genazzano, inaugurata il 30 novembre dello stesso anno presso il Castello Colonna, realizzata per mettere a confronto gli artisti della Transavanguardia con gli artisti dell'Arte Povera di Germano Celant.

Un ulteriore aspetto che tradisce la prassi strategica di Bonito Oliva è la citazione nella prima pubblicazione dell'articolo di ulteriori due artisti oltre ai cinque precedentemente nominati, Remo Salvadori e Marco Bagnoli, nomi che scomparvero subito dopo da ogni iniziativa del gruppo. Ciò tradisce, secondo Livio Billo, anche, un particolare meccanismo di selezione adoperato dal critico⁵⁰.

Achille Bonito Oliva tramite il suo articolo, contrapponendo l'Arte Povera di Germano Celant alla sua Transavanguardia, aveva cercato di mettere in mostra le caratteristiche del movimento, che prendeva le distanze dall'arte degli anni Sessanta e Settanta. Con la Transavanguardia il critico promosse il "ritorno alla pittura" legittimando una libertà espressiva che può essere letta come un "ritorno del rimosso", ovvero la ripresa di una "irriverente nostalgia" che si esplicitava in una "pittura sgargiante" dai "tratti perturbanti,

⁴⁹ *Ivi*, pp. 39-40.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 72-73.

che riaffioravano da un passato premoderno, anti-teorico e de-politicizzato”⁵¹ – afferma lo stesso critico d’arte Livio Billo nel suo testo *Figure della Transavanguardia*.

“L’arte finalmente ritorna ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come ‘lavoro dentro’, come escavo continuo dentro la sostanza della pittura”. Così aveva affermato il critico nella prima pagina dell’articolo sulla rivista “Flash Art”, proprio a sottolineare l’idea di ritorno al figurativo, al gesto primo del fare arte. Infatti, continuò affermando come l’arte di quel momento aveva come linfa vitale la volontà di “ritrovare dentro di sé il piacere ed il pericolo di tenere le mani in pasta, rigorosamente, nella materia dell’immaginario, fatta di derive e sgomentate, di approssimazioni e mai di approdi definitivi”⁵².

Probabilmente la notorietà dell’articolo redatto da Bonito Oliva su *Flash Art* portò alla considerazione della Transavanguardia in un’inconciliabile dialettica con l’Arte Povera, incarnazione, secondo il critico d’arte, di “un passato repressivo e moralista”⁵³.

Bonito Oliva, infatti, riporta Denis Viva, pose subito i “suoi” cinque artisti in opposizione generazionale con gli artisti dell’Arte Povera. All’interno dell’articolo su *Flash Art* si notava già l’effetto dirompente della Transavanguardia ed il suo distacco dall’arte fino ad allora in auge⁵⁴.

Le iniziative e le mostre del gruppo furono quasi tutte sotto la curatela del critico Achille Bonito Oliva; infatti, quest’ultimo non mancò mai a nessuna rassegna del movimento. Inizialmente, come affermato in precedenza, il gruppo venne esposto in contrapposizione all’Arte Povera e al contempo come contro-altare delle neoavanguardie. Il lavoro del critico fu fondamentale, a lui si deve anche la promozione del movimento all’estero, dove grazie alla diffusione delle traduzioni dei testi riguardanti il gruppo redatti dal critico, la Transavanguardia acquistò una notorietà diffusa. A supporto del lavoro militante del critico vi era il consenso per le opere degli artisti, che ben presto riuscirono a conquistare fama internazionale nei mercati esteri, come viene riportato da Denis Viva all’interno del

⁵¹ *Ivi*, pp. 24-25.

⁵² A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana*, in «Flash Art» n.92-93, novembre 1979, p.17.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ D. Viva, *La critica a effetto...*, op. cit., pp. 28-29.

volume *La critica a effetto: rileggendo la trans-avanguardia (1979)*⁵⁵. La Transavanguardia, invero, ebbe eco in diverse nazioni del mondo, soprattutto in paesi come l'Argentina e la Germania. Tuttavia, non ebbe successo negli Stati Uniti, dove a garantirsi affermazione furono le singole personalità e non il gruppo in quanto tale. Qui la Transavanguardia provocò non poche critiche, provenienti soprattutto dalle figure che orbitavano intorno alla rivista americana *October*. Oltreoceano, infatti, il progetto di Bonito Oliva, fu protagonista di diversi dibattiti. I critici della rivista *October* assimilavano la Transavanguardia a un "ventaglio di proposte filo-pittoriche che giungevano, copiose, dalle varie scene artistiche nazionali"⁵⁶.

Come già anticipato precedentemente, il lavoro degli artisti della Transavanguardia si focalizzava sul recupero della libertà d'espressione, dando forma a un'arte personale, in cui tornava ad essere centrale la manualità della creazione artistica declinata nell'impiego della pittura, della scultura e del disegno. Con la Transavanguardia si assistette a una ripresa degli stili del passato letti in chiave individuale e soggettiva. Inizialmente, il movimento si pose in netta contrapposizione con le neoavanguardie, ritenute dai transavanguardisti inadeguate nel contesto della "presente situazione storica", adottando un "nichilismo attivo" che va a riprendere quello di Nietzsche ("Nichilismo significa [...] la situazione nella quale l'uomo rotola via dal centro verso la X", così Giovanni Vattimo lo definiva all'interno del suo volume *La fine della modernità*), riporta all'interno del testo *L'arte oltre il Duemila* Achille Bonito Oliva. Questa posizione consisteva nel distaccarsi da qualsiasi ancoraggio, cercando di investigare ogni aspetto possibile della cultura. Il passato al quale attinge l'artista della Transavanguardia corrisponde a un passato vicino, al passato delle neoavanguardie, e della storia dell'arte europea. La caratteristica del movimento è quella di riprendere gli stili del passato pur non creando con essi alcun legame e identificazione. Anche il concetto di "figurativo", centrale nell'ideologia transavanguardista, va a significare non una ripresa frontale dei modelli del passato, piuttosto, la ricerca del "figurabile" nell'immagine.

I trans-avanguardisti lavorano nella consapevolezza di agire all'interno di una società di massa, cercando di rapportarsi equamente con la tradizione alta delle avanguardie e con

⁵⁵*Ivi*, pp. 16-19.

⁵⁶*Ibidem*.

l'arte dell'industria culturale. Il fulcro del loro lavoro non è più, come accennato precedentemente, la sperimentazione artistica con l'uso dei materiali e delle tecniche compositive più disparate, bensì l'elaborazione formale e la pratica creativa. Gli artisti realizzano intrecci stilistici e la loro arte è così caratterizzata da “un'ottica frammentaria e felicemente precaria”. Ciò che tentano di fare, non è effettuare un recupero delle tendenze stilistiche in chiave nostalgica, ma riprendere gli stili del passato macinandoli tra loro, cercando di attingere al maggior numero di possibilità espressive, riporta sempre Achille Bonito Oliva all'interno del volume *L'arte oltre il Duemila*⁵⁷. Tornarono così ad essere nuovamente utilizzati quei termini che prima erano stati oscurati, come “manualità”, “pittura” e “opulenza” e al contempo il gesto artistico divenne un segno di liberazione per l'artista, afferma invece Denis Viva⁵⁸.

I trans-avanguardisti, quindi, afferma Bonito Oliva all'interno del catalogo della mostra *Avanguardia Transavanguardia* privilegiavano una ricerca personale, non di gruppo, ponendosi fuori da qualsiasi tipo di omologazione internazionale. Il lavoro di questi artisti, dunque, con prorompente orientamento verso il recupero del gesto pittorico, era supportato da una nuova e diversa mentalità, legata alle emozioni dello stesso artista, che trovava valore all'interno dei suoi procedimenti artistici⁵⁹.

Gli artisti della Transavanguardia cercarono di investigare tutti i campi della cultura. Secondo quanto affermato da Achille Bonito Oliva, nel catalogo della mostra del 1982 *Transavanguardia Italia America*, “l'artista della Transavanguardia opera nel ritrovamento di una salutare incertezza, fuori dalla superstizione di riferimenti ancorati ad una sicura tradizione”. Nell'ottica del critico, l'artista trans-avanguardista è propriamente un nichilista.

“svincolato da ogni centralità quanto a riferimenti, perché tutti i riferimenti sono possibili, liberato com'è dal bagaglio di disperazione che accompagna l'uomo quando perde la

⁵⁷A. Bonito Oliva, *L'arte oltre il Duemila*, in *L'arte moderna...*, op. cit., pp. 326-328.

⁵⁸D. Viva, *La critica a effetto...*, op. cit., pp. 24-25.

⁵⁹A. Bonito Oliva in *Avanguardia Transavanguardia...*, op. cit., p.12.

certezza della ragione, pronta a spiegare ogni contraddizione ed a riportarlo nell'alveo sicuro della motivazione"⁶⁰.

L'arte dei trans-avanguardisti viene svincolata anche dal fine sociale e morale, e non più considerata neanche come un bene materiale. Il fulcro dell'atto artistico diviene la "trasgressione" dell'artista nel fare arte, il quale si affida semplicemente alla propria energia mentale. Dunque, sostiene Bonito Oliva "il recupero di una totalità esistenziale diventa il principio motore dell'attività estetica"⁶¹. La produttività dell'artista rimase esclusivamente legata alla volontà interiore dello stesso, svincolato da legami esterni e il suo lavoro artistico si espresse quindi su un piano orizzontale, in cui l'artista andava ad investigare la propria fantasia⁶². La Transavanguardia considerava il linguaggio "come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro"⁶³, continua il critico fondatore del gruppo. La Transavanguardia si caratterizzò, infatti, per il suo essere nomade linguisticamente; gli artisti operavano utilizzando linguaggi diversi del passato, allontanandosi dunque dal *darwinismo linguistico*⁶⁴ che aveva caratterizzato le avanguardie storiche. La ricerca artistica dei trans-avanguardisti differiva totalmente anche da quelle pratiche artistiche che avevano il proprio fulcro nella ricerca concettuale e sull'idea di progresso. La Transavanguardia, come affermato precedentemente, cercò di ridare importanza e autorevolezza alla pittura, ripristinando quindi la manualità del gesto artistico. Il recupero degli stili del passato, poi, si concretizzava in una sorta di nomadismo ricercato e transitorio. L'atto creativo operava trasversalmente andando ad indagare ogni contraddizione ed ogni luogo comune, tentando di mettere un punto alle incessanti sperimentazioni fino ad allora diffuse.

Da sottolineare, inoltre, come nonostante gli artisti fossero stati ricompresi all'interno di un gruppo ufficialmente legittimato, essi agivano in totale autonomia, la loro ricerca era

⁶⁰ *Transavanguardia Italia-America...*, op. cit., p.2.

⁶¹ *Avanguardia Transavanguardia...*, op. cit., pp. 10-11.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p.13.

⁶⁴ Principalmente attribuito alle avanguardie storiche. Consiste nella visione di una linearità storica, "come progresso e superamento delle antinomie". *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale 24 novembre 2011- 04 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, p.24.

personale e non influenzata dagli altri membri. Tuttavia, ciò che li accumulava era l'atteggiamento e la filosofia artistica in cui credevano, non le loro personali ricerche linguistiche, piuttosto eterogenee. Achille Bonito Oliva, all'interno del catalogo della mostra "Avanguardia Transavanguardia" afferma quanto segue in riferimento alla produzione dei "suoi" artisti:

“persistenza ed emergenza sono i caratteri della nuova immagine, intesi come possibilità da una parte di riprendere i procedimenti tradizionali dell'arte, la felicità costante che la sorregge, e dall'altra di effettuare scarti e differenze rispetto agli esiti precedenti. L'arte dell'ultima generazione riscopre il piacere di una aperta inattualità, fatta anche dal recupero dei linguaggi, posizioni e metodologie appartenenti al passato”⁶⁵.

L'artista con la sua visione progressiva dell'arte e non più progressista, si allontana dalla partecipazione sociale con l'utilizzo di nuovi materiali, non ricerca il contatto con l'esterno, ma ciò che gli sta più a cuore è “tornare sui propri passi”⁶⁶. Per Bonito Oliva, l'artista trans-avanguardista ha un modo di lavorare che va alla ricerca di una “liberazione vitale e mentale dell'apparato individuale. [...] Un nuovo fare arte che trasgredisce la mentalità di considerare l'arte come bene materiale, e nello stesso tempo supera la morale pubblica che vuole un'arte per la società: l'arte come comunicazione.”⁶⁷. Gli artisti trans-avanguardisti avevano quindi ribaltato la concezione dell'arte dei decenni precedenti, l'idea di un'arte il cui processo era indirizzato verso un percorso astratto concettuale⁶⁸. La pratica degli artisti di Bonito Oliva non era mai ripetitiva, i soggetti delle loro opere, le loro immagini erano sempre diversi. L'opera creata dai membri di questo gruppo derivava da una relazione irripetibile dell'artista con i suoi mezzi espressivi.

Secondo Bonito Oliva sono due le caratteristiche preminenti delle opere realizzate dai trans-avanguardisti e sono la “descrizione” e la “decorazione”:

⁶⁵ *Avanguardia Transavanguardia...*, op. cit., p.13.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *La Transavanguardia italiana...*, op. cit., p.21.

⁶⁸ *Ivi*, p.24.

“Descrizione è il portato di una tensione che tende a presentarsi nel tono dell’affabulazione, di una cordiale esplicitezza che vuole catturare l’attenzione esterna a sé. La decorazione è il segno di uno stile che trova nell’astrazione e nella ripetizione di motivi leggeri il modo di creare un campo di fascinazione e di indeterminazione che non vuole imporre il proprio senso”⁶⁹.

Il lavoro dei trans-avanguardisti si compose di immagini strettamente legate alla sensibilità dell’artista. L’opera d’arte si concretizzò come risultato di giochi di colore, aperta alla materia, all’astratto e al contempo al figurativo. Ciò che interessa all’artista non è più la perfezione esecutiva, “l’opera diventa il luogo di una rappresentazione opulenta che non gioca più al risparmio ma allo spreco, che non riconosce più una riserva privilegiata a cui attingere”⁷⁰ afferma Bonito Oliva e continua sostenendo come l’invenzione non sia “esplicita, eclatante e platealmente linguistica, ma trova il suo momento di originalità nell’evidenziamento di latenze sentimentali, culturali, concettuali condensate sotto tali accostamenti e contiguità”⁷¹.

L’opera trans-avanguardista si compose di un’organicità di elementi, anche frammentari e contrastanti come “caldo e freddo, metrico e astratto, diurno e notturno, in un attraversamento simultaneo e compenetrato”⁷². Le opere si privarono della loro tradizionale compostezza, diventando il connubio di forze di origine diversa. L’attenzione dell’artista trans-avanguardista verso la sua opera consisteva proprio nella “disattenzione” verso quest’ultima e veniva ideata svolgendo un lavoro di affrancamento dai tradizionali fini artistici e dalle ricerche di compostezza formale. La ricerca artistica ebbe come risultato una progressione del linguaggio e la nascita di assonanze e associazioni visive. Dunque, la comprensione dell’opera divenne quasi impossibile, prendendo così diverse direzioni, “dove astratto e figurativo, avanguardia e tradizione vivono l’intreccio di molti incontri.”⁷³ Gli stili ripresi dagli artisti della Transavanguardia

⁶⁹ *Ivi*, p.26.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p.28.

apparivano come degli *objet trouve*⁷⁴, svincolati da qualsiasi rimando storico e metaforico.

La sfrontatezza con la quale si impose nel mercato la Transavanguardia le fornì la supremazia nel corso degli anni Ottanta, al contrario di altri gruppi che avevano bisogno di relazionarsi al passato per legittimarsi, essa non aveva timore di essere etichettata come reazionaria⁷⁵. In questi anni la Transavanguardia fu l'unico movimento ad ottenere un grande successo, tale notorietà non la avevano infatti avuta gli altri gruppi nati negli stessi anni, come il gruppo dei Nuovi-nuovi di Renato Barilli o l'Anacronismo di Maurizio Calvesi. Probabilmente ciò avvenne a causa della minore aggressività da parte delle personalità fondatrici di creare un punto di rottura con il passato, che invece aveva avuto Bonito Oliva. Di fatti al contrario degli artisti del gruppo dei Nuovi-nuovi come Luigi Ontani e Salvo, i quali erano già attivi precedentemente alla nascita del movimento, il passato degli artisti trans-avanguardisti viene come cancellato dal critico e la Transavanguardia si mostra in modo eclatante come un nuovo movimento⁷⁶.

In un'intervista rilasciata da Achille Bonito Oliva a Giancarlo Politi, il critico affermava come la Transavanguardia fosse composta da un gruppo di artisti, "ognuno portatore di una propria poetica, di una linea linguistica e personale, tutta giocata sulle differenze". Secondo il critico la Transavanguardia italiana è riuscita ad "aprire una breccia creando una disinibizione, una libertà di operare a ventaglio"⁷⁷.

Risulta interessante per avere una visione maggiormente completa del movimento e dei suoi protagonisti fare un focus riguardo ai diversi componenti del gruppo. Tra le figure della Transavanguardia italiana ricordiamo in primis Sandro Chia **fig. 9**, **fig. 10**, uno degli

⁷⁴ Il termine *objet trouve* venne introdotto dall'artista dadaista Marcel Duchamp. L'*objet trouve* anche definito dall'artista stesso *ready-made*, corrispondeva ad un oggetto di uso comune, un oggetto qualsiasi che veniva investito da un'aura artistica. L'oggetto viene separato dal suo contesto abituale per portarlo in un nuovo contesto dove l'oggetto non ha più un'accezione utilitaristica, dove nulla può essere estetico. Ciò che fa diventare l'oggetto ordinario opera d'arte è l'atto mentale dell'artista. (*L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, a cura di Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, Sansoni, Milano 2002, p.183). Duchamp, all'interno del *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) definiva il *ready-made* come: "oggetto usuale promosso alla dignità di opera d'arte attraverso la semplice scelta dell'artista". (C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Lecce 2012, p.72).

⁷⁵ D. Viva, *La critica a effetto...*, op. cit., pp. 26-27.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 30-32.

⁷⁷ G. Politi, *Achille Bonito Oliva. Una lunga intervista sulla transavanguardia e il suo "dopo": novità e persistenze nella situazione internazionale dell'arte*, in «Flash Art», n.139, maggio/giugno 1987, p.36.

artisti rappresentativi del gruppo, che ha cercato di operare impiegando un vasto ventaglio di stili, servendosi sempre di una tecnica impeccabile. A metà degli anni Settanta, come ricorda Renato Barilli nel testo *Prima e dopo il duemila*, “coltiva la cauta uscita dal concettuale affidata alla poetica del ‘disegnino’; poi rompe gli indugi, dilata le immagini, e le spinge verso un provocante infantilismo-brutalismo, forse raccogliendo per primo, tra gli italiani, qualche influsso dell’ormai scatenato clima dei Nuovi Selvaggi Tedeschi⁷⁸”⁷⁹. La sua idea di arte che ricerca dentro di sé i dettami della propria esistenza è rappresentativa della Transavanguardia. Il suo scopo era infatti quello di realizzare un’opera che non puntasse più alla novità, come accadeva in passato, bensì alle diverse capacità e maniere per arrivare alla costituzione dell’immagine. Le personalità da cui prende spunto per il suo lavoro sono diverse, ricordiamo personalità come Picasso, De Chirico, Chagall, Cezanne e tra gli altri. Per l’artista “l’immagine è sempre sostenuta dalla necessità del titolo”, così lo ricordò Achille Bonito Oliva nell’articolo “Transavanguardia” su “Art e Dossier”. L’opera di Chia si offre, quindi, allo sguardo sia come “sostanza pittorica che come forma mentale”⁸⁰.

Un’altra delle principali figure del gruppo che ricordiamo è Francesco Clemente **FIG. 11**. Quest’ultimo ha operato con una moltitudine di tecniche, effettuando uno spostamento progressivo dello stile, utilizzando pittura, fotografia, affresco, mosaico e disegno. Egli riprende l’idea di un’arte nomade, anch’essa rappresentativa del gruppo, giocando allo stesso tempo con la ripetizione e differenza dell’immagine. Egli era un elegante cultore di immagini, come ricordava Barilli:

“le sue immagini [...] si incarnano preziose, con sicuro possesso della superficie, attente per un verso ad occuparla in modo fermo, ma anche a tracciare la partizione tra un dentro

⁷⁸ Alla fine degli anni Settanta, i “Neue Wilden” sono un gruppo di artisti che diedero nuova forma ed energia al linguaggio pittorico neoespressionista. Corrispondevano all’equivalente della Transavanguardia italiana. <https://www.tribune.com/dal-mondo/2020/11/neue-wilden-muro-berlino-artisti/> (consultato il 5 maggio 2021).

⁷⁹ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., p.48.

⁸⁰ A. Bonito Oliva, *Art e Dossier. Transavanguardia*, inserto redazionale allegato al n.183, Giunti, Milano novembre 2002. pp. 15-18.

e un fuori, un una ben scandita dialettica tra i corpi e lo sfondo, affidato questo a stesure compatte, vibranti”⁸¹.

L’immagine di Clemente non punta a creare associazioni con la realtà anzi, egli utilizza l’opulenza che nasce proprio da questo allontanamento delle sue immagini dalla verosimiglianza. La sua immagine non si rapporta volutamente con il mondo ma nasce da sé e si confronta solo con sé stessa creando un gioco tra figurazione e decorazione. Spesso, Infatti, l’artista si è confrontato con la rappresentazione di catastrofi, “che comportano un cortocircuito nella normalità, una produzione di movimento dentro il silenzio imparziale del linguaggio” afferma Renato Barilli ne suo testo *Prima e dopo il 2000*. Tra i temi stilistici più utilizzati da Francesco Clemente all’interno delle sue opere, troviamo il buffo, il comico, il grottesco che portano alla caratterizzazione delle sue forme. Ricordiamo anche la presenza del tenero, dell’eros e del barbaro che non mancano mai nei suoi lavori⁸².

Altro componente del gruppo è Enzo Cucchi **fig. 12**. Achille Bonito Oliva descrive come segue l’operato dell’artista sulle pagine del periodico *Art e Dossier*:

“Nell’opera di Enzo Cucchi l’immagine è il fuoco che determina la temperatura dell’opera, che porta a combustione molti materiali e tecniche diverse per approdare alla fine all’abbaglio di un’apparizione lampante e lacerante, che fonda il suo particolare erotismo, conseguenza di un desiderio retto da un’altra economia rispetto a quella del quotidiano”.

Nella sua opera l’immaginario esprime tutta la sua carica di totalità, egli rappresenta tutto ciò che supera la fenomenologia del vivente. Le sue tele sono caratterizzate da giochi di colori in cui viene allargato il campo dell’iconografia del quotidiano. Secondo lui l’arte ha bisogno:

⁸¹ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., p.49.

⁸² *Ivi*, pp. 23-27.

“di una catastrofe che azzerava l’esistente e lo riduce nella cordialità di reperti rovinosi da manipolare successivamente con gli attrezzi di un’opera che ormai si muove liberamente tra pittura e scultura. Nelle sue opere attua una combustione dell’immagine che diventa così priva di qualsiasi regola, la sua arte non conosce neanche le leggi di gravità”⁸³.

La sua opera è narrativa, spesso si possono trovare infatti accanto ai disegni piccole scritte e piccoli grafismi. Le sue opere trasmettono immagini fantastiche che sono strettamente legate ai principali interessi dell’artista come lo spazio, la storia, il tempo, ripresi da fonti mitologiche, di storia dell’arte, di letteratura e di filosofia⁸⁴.

Nicola De Maria **fig. 13**, invece, utilizzando un linguaggio astratto esce dalla cornice del quadro per invadere l’architettura del vissuto. La caratteristica del suo operare è la concavità, una curvatura che coinvolge lo sguardo e anche l’esperienza sensoriale dello spettatore. Il colore è uno degli elementi fondamentali delle sue opere che si concretizzano come interventi cromatici multipli. Il colore, tuttavia non è mai dirompente, aggressivo, ma rimanda a una nostalgia della totalità. L’artista come ricorda Bonito Oliva all’interno dell’articolo “Transavanguardia”, “[...] è artefice di una costruzione di moralità, un’architettura dipinta coinvolgente”⁸⁵. Il mezzo principale con il quale l’artista si esprime è la pittura e, la sua primigenia produzione era infatti contraddistinta dall’impiego della matita, del pastello, dei colori a olio e degli acquarelli. Oltre alle opere su tela ha realizzato, inoltre, dipinti murali che svelano tutta la spiritualità e il lirismo dell’artista⁸⁶.

Per quanto riguarda invece Mimmo Paladino **fig. 14**, quest’ultimo riprende dai dettami della Transavanguardia il nomadismo culturale e l’ecclettismo stilistico. Il mezzo preferito dell’artista era il disegno, le sue opere erano invece realizzate con la tecnica tradizionale dell’olio su tela hanno il potere di riuscire a suggestionare gli spettatori. La scelta dei soggetti delle sue tele è il risultato di un’ampia conoscenza delle fonti archeologiche e mitologiche così come dell’arte egizia, etrusca, greco-romana e

⁸³ *Ivi*, pp. 31-33.

⁸⁴ S. Tonti, *Riflessi nell’arte. Percorsi italiani tra arte pop...*, op. cit., p.140.

⁸⁵ A. Bonito Oliva, *Art e Dossier. Transavanguardia...*, op. cit., pp. 39-41.

⁸⁶ S. Tonti, *Riflessi nell’arte. Percorsi italiani tra arte pop...*, op. cit., p.142.

romanica. L'artista sceglieva infatti per le sue opere oggetti scolpiti, con crani di animali, attribuendo così alle sue tele significati metaforici⁸⁷.

⁸⁷ *Ivi*, p.144.

Capitolo II

Le prime mostre della Transavanguardia

“Il termine adeguato di Transavanguardia, non anti-avanguardia, non di postavanguardia, ma di un'avanguardia che attraverso gli atteggiamenti di nomadismo culturale e di eclettismo stilistico, tutto sommato, era l'unica che permetteva in quegli anni la persistenza di un concetto che ancora una volta era intervenuto e che è quello del movimento eccellente dell'arte, un movimento inarrestabile, un movimento che io non ho mai messo in discussione e che semmai ho rintracciato anche nelle leggi dure, aggressive, del sistema dell'arte confrontandomi con la dovuta delicatezza [...]”⁸⁸.

Principale curatore del movimento della Transavanguardia italiana fu, come si è detto, il critico Achille Bonito Oliva. Questi aveva iniziato a seguire alcuni degli artisti transavanguardisti già dal 1978, quando realizzò a sei mani un libretto intitolato *Tre o quattro artisti secchi*⁸⁹ di accompagnamento per una mostra di disegni degli artisti Sandro Chia e Enzo Cucchi, in collaborazione con gli stessi artisti.

In seguito alla codificazione del gruppo, molte mostre della Transavanguardia, come si può leggere all'interno del catalogo *Transavanguardia. La collezione Grassi* vennero realizzate nell'ambito di gallerie d'arte italiane, alcune delle quali fecero da mediatrici con il contesto internazionale. Ad esempio, la Galleria di Gian Enzo Sperone diventò per i transavanguardisti una via di comunicazione con gli Stati Uniti; mentre la Galleria di Lucio Amelio, che aveva esposto opere dei transavanguardisti Clemente, De Maria e Paladino, diventò per il movimento un ponte con l'Europa, e in modo particolare con la Germania⁹⁰.

⁸⁸ P. Balmas, *ABO. Achille Bonito Oliva '70*, in *Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte*, Edizioni Kappa, Roma 1995, p.20.

⁸⁹ *Transavanguardia. La collezione Grassi*, catalogo della mostra a cura di Nicoletta Boschiero, Laura Cherubini (Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 maggio – 5 settembre 2004), Skira, Milano 2004, p.26.

⁹⁰ *Ibidem*.

Bonito Oliva aveva impostato attraverso le mostre organizzate con i transavanguardisti un lavoro che ponesse l'attenzione sui giovani artisti, realizzando al contempo esposizioni e articoli che ribadissero il proprio metodo di indagine e la propria ideologia alla base della Transavanguardia. In pochi anni si contano moltissime mostre che videro protagonisti gli artisti della Transavanguardia, in contesti anche molto diversificati. A questo si aggiunse la capacità e la competenza di Achille Bonito Oliva di redigere una moltitudine di scritti critici sul movimento che ebbero diffusione su tutto il territorio artistico mondiale, non solo nazionale. Egli riconobbe fin da subito la necessità di portare la Transavanguardia sul mercato internazionale e non confinarla a mero movimento nazionale.

Definire quale sia stata la prima mostra della Transavanguardia è lavoro assai arduo, che hanno intrapreso già molti critici quali Thomas Crow, Stefano Chiodi, Mario Padovan, e tanti altri – senza giungere ancora ad una conclusione inoppugnabile.

Come si è detto profusamente nel capitolo precedente, si sa con certezza che la prima volta che la critica italiana poté confrontarsi con la Transavanguardia fu nel novembre del 1979, quando apparve per la prima volta sulla rivista di Giancarlo Politi "Flash Art" l'articolo, che sembrava da tempo essere esso stesso la ripresa di un centinaio di testi già pubblicati, *La Transavanguardia Italiana*. Nel novembre di quello stesso anno il critico mecenate del gruppo, Achille Bonito Oliva, organizzò tre iniziative che dovevano svolgere la funzione di lancio del movimento, portandolo alla luce dopo la proposta della rivista. All'interno di questo progetto si ricordano le due mostre "Opere fatte ad arte" – allestita presso Acireale, in corso dal 4 novembre al – 15 dicembre 1979 e "Le Stanze" – inaugurata il 30 novembre a Castello Colonna di Genazzano e che durò fino al 29 febbraio 1980. Quest'ultima, a differenza di "Opere fatte ad arte", incentrata sul nucleo principale degli artisti transavanguardisti Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino, aveva ospitato artisti di diverse generazioni. Infatti, oltre agli artisti transavanguardisti, erano esposte le opere di altri artisti tra cui Mario (1925-2003) e Marisa Merz (1926-2017), Giulio Paolini (1940), Alighiero Boetti (1940-1994), Vettor Pisani (1934-2011), Salvo (1947-2015)⁹¹. Le mostre in questione furono pubblicizzate contemporaneamente alla pubblicazione su "Flash Art" dell'articolo

⁹¹ *Ivi*, p.27.

“manifesto” del gruppo per espressa volontà di Bonito Oliva. La progettazione delle mostre era avvenuta mesi prima, in modo tale da poterle realizzare in concomitanza tra loro.

Tuttavia, anche se ancora non legittimati come gruppo, è possibile ravvisare la presenza dei componenti del movimento ideato da Bonito Oliva già nel giugno del 1979 all'interno della mostra “Arte Cifra”, organizzata da Wolfgang Max Faust e definita come momento di massima espressione di “un’arte del soggettivismo estremo”⁹². L’esposizione fu allestita il 21 giugno del 1979 nella galleria di Paul Maenz a Colonia, e aveva ospitato artisti italiani che erano tornati ad utilizzare mezzi artistici tradizionali come il disegno e la pittura, tra cui Nino Longobardi (1925-1996), Francesco Clemente (1952), Sandro Chia (1946), Nicola De Maria (1954), Domenico Paladino (1948) ed Ernesto Tatafiore (1943). La mostra “Arte Cifra” venne poi riconosciuta da Bonito Oliva come un precedente del gruppo dei transavanguardisti. “Arte Cifra” andava a simboleggiare secondo Wolfgang Max, come viene riportato da Viva, un atteggiamento non programmatico ed individuale, che sgorgava dalla doppia crisi del tardo Capitalismo e dei modelli ad esso antagonistici”⁹³. Pensiero affine a quello dei transavanguardisti, i quali operavano lontani dalle limitazioni e gli schemi capitalisti.

Per quanto riguarda i dubbi sulla datazione della costituzione del gruppo, a rimarcare la difficile cronologia, ammette Viva, furono i tempi delle mostre, di fatti all'interno della mostra di Genazzano si possono ritrovare le rivalità tra Arte Povera e Transavanguardia che erano presenti all'interno dell'articolo su “Flash Art”. Ciò che è certo è che la mostra tenutasi ad Acireale a Palazzo di Città “Opere fatte ad arte” può essere considerata la prima mostra in cui espose il vero nucleo dei transavanguardisti, ovvero le cinque figure rappresentative del gruppo – Enzo Cucchi, Francesco Clemenze, Sandro Chia e Mimmo Paladino e Nicola De Maria. Quest’ultima mostra, inoltre, fu la prima a manifestare in maniera inequivocabile il “ritorno alla pittura” rivendicato dal movimento, e la volontà di ritorno alla “figurazione”⁹⁴.

⁹² P. Maenz, *Arte Cifra : Chia, Clemente, De Maria, Longobardi, Paladino, Tatafiore*, Koeln, Düsseldorf 1979, s.p.

⁹³ D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020, p.114.

⁹⁴ *Ivi*, p.75.

È stato proprio con “Opere fatte ad arte”, e forse ancora di più con la mostra itinerante tenutasi da gennaio a luglio del 1980 nel Groninger Museum (Paesi Bassi), “Die Enthauptete Hand”, che “l’insistito impiego della citazione si è configurato come elemento programmatico nella poetica della nuova pittura”⁹⁵ – come afferma lo storico dell’arte Fabio Belloni nel testo *La mano decapitata. Transavanguardia tra disegno e citazione*. È probabile che in quello specifico momento la citazione sia servita agli artisti come una sorta di tappa di transizione per legittimare, a livello iconico, il ritorno ad un’estetica figurativa.

Come si è detto, Bonito Oliva si era impegnato a far conoscere la Transavanguardia italiana a livello nazionale ed internazionale mediante esposizioni in gallerie pubbliche e private, proprio per mostrarne la nuova ideologia artistica. Inizialmente, come sostenuto da Belloni, il critico aveva deciso di proporre per le prime mostre opere incentrate intorno alla pratica del disegno, che riusciva infatti a sintetizzare aspetti figurativi e narrativi. Inoltre, la scelta di esporre il disegno riprendeva alcune delle tesi portanti della Transavanguardia, come il “ritorno al privato”, che consta di un allontanamento dal contesto politico della contemporaneità e dall’impegno pubblico; l’artista transavanguardista intendeva riappropriarsi di un raccoglimento interiore e personale, e il disegno risultava il mezzo migliore attraverso cui l’artista era in grado di creare un contatto diretto ed intimo tra se stesso e la propria opera⁹⁶. A tal proposito Bonito Oliva afferma come la produzione artistica dei transavanguardisti aveva avuto modo di ritornare a considerare i motivi interiori e la ragione costitutiva della sua esistenza⁹⁷.

Tra le prime mostre che fecero conoscere la Transavanguardia a livello internazionale è da menzionare senza dubbio la mostra “Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore!”, organizzata a Basilea nella primavera del 1980, curata da Jean-Christophe Amann. Il catalogo della mostra venne curato da Ammann con la collaborazione di Achille Bonito Oliva e Germano Celant (il critico militante dell’Arte Povera): era costituito da una scatola di

⁹⁵ F. Belloni, *La mano decapitata. Transavanguardia tra disegno e citazione*, Mondadori Electa, Milano 2008, p.88.

⁹⁶ *Ivi*, p.24.

⁹⁷ *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Buenos Aires, Santiago del Cile, Museo de arte contemporaneo, 6 ottobre- 9 novembre 2003), Skira, Roma 2003, p.15.

cartone a mo' di cofanetto contenente monografie diverse tra loro. Grazie a questa mostra crebbe enormemente la fama degli artisti transavanguardisti, le cui opere vennero acquistate da musei internazionali⁹⁸, come sostiene Cherubini nel suo saggio all'interno del volume *Transavanguardia. La collezione Grassi*. La mostra organizzata da Jean Christophe Ammann era stata precedentemente proposta alla critica sulle pagine della rivista d'arte "Domus" dove il curatore aveva mostrato insieme le opere degli artisti transavanguardisti Clemente, De Maria e Paladino mostrando però tra loro e l'Arte Povera una sorta di continuità utilizzando gli aggettivi "espansivo-eccessivo". Con il suo intervento Ammann aveva delineato forse per la prima volta le caratteristiche peculiari che contraddistinguevano gli artisti della Transavanguardia italiana, come l'atteggiamento prettamente individualistico, l'ecllettismo stilistico da loro utilizzato e l'interesse verso la tecnica pittorica e la figurazione⁹⁹.

La definitiva consacrazione artistica a livello internazionale – della Transavanguardia – si ebbe con la partecipazione del gruppo alla Biennale di Venezia del 1980. Fu lo stesso Bonito Oliva a rettificare il tema dell'esposizione e ad esprimere la propria volontà di dividerla in sezioni. Fu infatti grazie a lui che la sezione dedicata ai giovani artisti di quegli anni diventò una mostra autonoma intitolata "Aperto 80", in cui comparve anche il gruppo dei transavanguardisti, come suggerisce Denis Viva nel già citato testo *La critica a effetto*¹⁰⁰.

Achille Bonito Oliva aveva preventivamente deciso di non far apparire il termine "Transavanguardia" nelle prime mostre del gruppo – "Opere fatte ad arte" e "Le Stanze" – non volendo ancora parlare di schieramenti dell'arte italiana, di isolamento artistico, ma si era riservato la pubblicazione di tale denominazione su "Flash Art" per poi riproporlo anche in occasione della rassegna "Aperto 80" alla Biennale di Venezia del 1980.

Tra le prime mostre iniziali più significative del gruppo si ricordano "Transavanguardia Italia-America" allestita presso la Galleria Civica di Modena nel corso del 1982 e "Avanguardia-transavanguardia" anch'essa del 1982 organizzata presso le Mura Aureliane. Entrambe le esposizioni sono state a cura di Achille Bonito Oliva;

⁹⁸ *Transavanguardia. La collezione Grassi...* op. cit., p.28.

⁹⁹ Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020, p.112.

¹⁰⁰ *Ivi*, p.74.

“Transavanguardia Italia-America” si era configurata come punto di incontro tra gli artisti italiani della Transavanguardia e gli artisti statunitensi che avevano dato forma a una produzione artistica per certi versi affine all’esperienza italiana, mentre “Avanguardia-transavanguardia” aveva esposto una selezione di quelli che erano considerati gli artisti più influenti dei primi anni Ottanta.

Di seguito si approfondiranno quattro tra le esposizioni più importanti del gruppo dei transavanguardisti. La selezione operata è stata dettata dalla volontà di concentrarsi sulle prime mostre del movimento curate dal critico Achille Bonito Oliva in Italia, senza quindi affrontare la moltitudine di mostre organizzate in tutto il mondo.

1. *Opere fatte ad arte*. Palazzo di Città, Acireale (1979)

“Opere fatte ad arte” fu una delle prime mostre rappresentative del gruppo della Transavanguardia Italiana. La mostra si tenne dal 4 novembre al 15 dicembre del 1979 ad Acireale, presso il Palazzo di Città, nell’ambito della tredicesima Rassegna Internazionale d’arte Acireale Turistico-Termale: vi presero parte i transavanguardisti Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino.

La rassegna godeva di prestigio e di fama sia a livello nazionale che europeo. Il soggetto della mostra era proprio l’introduzione di una nuova situazione artistica che stava prendendo piede in quegli anni, ovvero la Transavanguardia Italiana.

Grazie alla curatela di Bonito Oliva, la mostra “Opere fatte ad arte” fu forse la prima nella quale comparve il gruppo completo dei transavanguardisti. La manifestazione venne realizzata in concomitanza alla mostra “Le stanze”, allestita a Genazzano. Secondo quanto afferma Denis Viva nel testo sopra citato, Bonito Oliva non aveva lasciato nulla al caso e aveva premeditato la realizzazione delle due mostre e l’uscita dell’articolo su Flash Art in modo sincronico¹⁰¹. È proprio a causa di questa contemporaneità di eventi che risulta difficile capire quale sia stato il primo fenomeno che ha sancito la nascita del gruppo dei transavanguardisti.

All’interno del catalogo della mostra Achille Bonito Oliva aveva teorizzato le basi portanti del gruppo, che ne hanno caratterizzato il *modus operandi* e garantito la fama di cui il movimento ha goduto. Uno dei pilastri del movimento, più volte esplicitato dal critico, consisteva proprio in uno dei temi centrali dell’arte dei trans-avanguardisti: il nomadismo. Proprio Bonito Oliva, nel volume *La Transavanguardia internazionale* scrive: “il suo continuo spostamento verso il proprio confine, verso l’inevitabile frattura di ogni equilibrio del linguaggio [...] l’opera rifiuta di omologarsi con le altre opere e vive la condizione solitaria della propria superba discontinuità”¹⁰². La Transavanguardia operava dunque fuori da coordinate obbligate, e ripercorreva gli stili del passato in

¹⁰¹ D. Viva, *La critica ad effetto...*, op. cit., p.73.

¹⁰² A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia internazionale*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982, p.6.

maniera solitaria. Essa aveva dato inizio ad un cambiamento nella ricerca artistica, rifiutando di perseguire l'idea comune di progresso dell'arte e di un'arte alla ricerca dell'astrazione concettuale.

Il catalogo della mostra fu curato da Bonito Oliva, e caratterizzato da toni particolari; i testi iniziali erano infatti "criptici" e "ornati" (come li definisce Denis Viva nel testo *La critica ad effetto: rileggendo la Transavanguardia italiana (1979)*), arricchiti da rimandi mitologici. Ciò che tuttavia risulta ancor più peculiare è che nel catalogo di questa mostra, tra le prime e più importanti (quasi un battesimo del gruppo), non vi sia alcuna traccia o rimando all'articolo su *Flash Art*, tantomeno al neologismo "Transavanguardia"¹⁰³. Inoltre, è impossibile non notare che nell'articolo su *Flash Art*, pubblicato nei primi di settembre del 1979, Bonito Oliva aveva parlato di sette artisti trans-avanguardisti: Marco Bagnoli, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino e Remo Salvadori, mentre nella mostra "Opere fatte ad arte", il cui catalogo fu terminato entro la prima metà di ottobre, gli artisti si erano ridotti a cinque. Inopinabile anche il fatto che la mostra di cui si sta trattando sia apparsa nella seconda copertina di "Flash Art" n.92-93 (novembre del 1979), con un annuncio che tuttavia non indicava la data di inaugurazione¹⁰⁴.

Un peculiare *modus operandi* di Bonito Oliva nella realizzazione delle mostre del movimento della Transavanguardia consisteva nella prassi di non presentarle quasi mai in autonomia, singolarmente: il critico optava infatti per una comparazione con altri gruppi contemporanei, come ad esempio le numerose mostre comparate all'Arte povera, come suggerito da Denis Viva¹⁰⁵.

Nel caso specifico della mostra "Opere fatte ad arte", quest'ultima venne pubblicizzata sui giornali fin dall'estate del 1979, annunciata come un'esposizione dedicata all'esplicito ritorno alla pittura e alla figurazione da parte della produzione artistica. Bonito Oliva decise di pubblicare i nomi di coloro che sarebbero stati protagonisti della mostra con largo anticipo, salvo poi contemplare la possibilità di integrare successivamente altri artisti. Come nota Denis Viva, questa stessa strategia venne utilizzata per la Biennale di

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Cfr. «Flash Art», n.92-93, 1979, p.2.

¹⁰⁵ D. Viva, *La critica ad effetto...*, op. cit., p.79.

Venezia del 1980, soprattutto dal momento che Bonito Oliva faceva parte della commissione Arti Visive¹⁰⁶.

Tra i cinque transavanguardisti presenti alla mostra si ricordano Sandro Chia, le cui opere erano prevalentemente in bianco e nero e sembrano dei disegni elementari, quasi degli schizzi, bozze. Il suo interesse per l'essere umano riecheggia nella mostra dove, tuttavia, le figure sono difficilmente riconoscibili. L'infantilismo, dunque, si intravedeva più volte nelle sue opere, caratteristica questa dei suoi primi lavori; Francesco Clemente, che invece aveva realizzato opere caratterizzate dall'uso del linguaggio accompagnato da disegni. L'artista nel corso della sua carriera abbracciò infatti diversi ambiti culturali, produsse libri, raccolte di fotografie, miniature e tante altre forme di espressione artistica; Enzo Cucchi, che portò in mostra disegni ed opere bidimensionali. L'artista marchigiano cercava di radicalizzare la pratica pittorica, servendosi della pittura per combinare elementi figurativi ed astratti. Le opere esposte di Nicola De Maria erano invece costituite da disegni e frasi. Dopo una prima esperienza fotografica l'artista di Folignanese, Benevento si era dedicato alla produzione di disegni su pagine di quaderno, utilizzando prima la matita e poi l'acquerello, l'olio e il pastello; mentre Mimmo Paladino aveva realizzato per la mostra quasi tutti disegni bianchi, colorati da linee sottili che rappresentavano corpi umani, singoli e abbracciati (alcuni con i membri in vista), ma anche animali. L'artista di Paduli operava spesso fondendo elementi figurativi e riferimenti artistici che provenivano da diverse aree culturali. Spesso realizzava figure totemiche e arcaizzanti. Un disegno cattura particolarmente l'attenzione, ossia la raffigurazione di una bambina che sembrerebbe circondata da un'enorme nuvola nera; le linee hanno uno sviluppo imbrogliato, ma si percepisce chiaramente il pathos che l'artista voleva esprimere.

Come anticipato, Bonito Oliva all'interno del catalogo della mostra aveva utilizzato toni particolari ed arcaizzanti. Le prime riflessioni erano infatti inerenti a un quadro di Paul Klee (1879-1940) *Angelus Novus*¹⁰⁷:

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ W. Benjamin, tesi di filosofia della storia in *Angelus Novus, saggi e frammenti*, s.p.

“un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta le ali distese. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi destare i morti o ricomporre l’infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso che si è impigliata nelle sue ali ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro a cui volge le spalle mentre il cumulo delle rovine sale davanti al lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta”¹⁰⁸.

Secondo Bonito Oliva c’è una similitudine tra la condizione dell’angelo e quella dell’arte, quest’ultima cerca infatti di sfidare il tempo. Un tempo che sfugge ed esce dall’opera d’arte, un tempo difficile da afferrare e fermare. Secondo il critico, l’angelo della storia:

“respira un senso della storia che si produce a balzi a forza di lacerazioni che non consentono ricuciture o accomodanti rammendi. L’arte detiene la profonda coscienza del tempo intesa come interna sapienza della sua irresistibilità. La posizione fondante dell’arte è il nomadismo il suo continuo spostamento verso il proprio confine, verso l’inevitabile frattura di ogni equilibrio del linguaggio. E questo avviene attraverso la differenza dell’opera, che si rifiuta di omologarsi con le altre opere e vive la condizione solitaria della propria superba discontinuità”¹⁰⁹.

Dunque, ciò che il critico ideatore della Transavanguardia cercò di mettere in luce all’interno del catalogo della mostra erano i punti salienti del linguaggio dei transavanguardisti, tra cui temi quali il nomadismo che definiva la loro produzione artistica, il linguaggio – ormai slegato da ogni riferimento esterno e relazionato esclusivamente con l’interiorità dello stesso artista.

Achille Bonito Oliva aveva evidenziato, con “Opere fatte ad arte”, il suo interesse nel focalizzare l’attenzione sul linguaggio, che era stato donato all’uomo, all’artista

¹⁰⁸ *Opere fatte ad arte*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva, (Acireale, Palazzo di Città, 4 novembre – 15 dicembre 1979), Stiv, Firenze 1979, s.p.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

transavanguardista come strumento avente la possibilità di esprimere la leggerezza della singola opera d'arte pur rimanendo quest'ultima ancorata al movimento. L'opera dell'artista transavanguardista riusciva a porsi allo stesso tempo sia come “riparo che come pericolo” – così come la definiva Bonito Oliva all'intero del catalogo della mostra¹¹⁰. Queste opere potevano infatti diventare anche fonte di pericolo, poiché il loro linguaggio non si poteva cancellare e quindi l'artista risultava impossibilitato nel tornare sui propri passi.

L'arte degli artisti transavanguardisti, secondo Bonito Oliva aveva il ruolo di “mettere in circolo il linguaggio di modellarlo a caldo secondo l'impulso dello scambio”¹¹¹. La produzione artistica, nello specifico pittorica, quindi, iniziava a rifiutare il suo precedente isolamento, immergendosi nella materia e cominciando a riflettere il passato e sul passato. Bonito Oliva continuava affermando come:

“il tempo diventa nell'arte un grumo esplosivo che pure conserva il trasecolare, l'apparire e il trascorrere dei fuochi d'artificio.[...] proprio come il fuoco d'artificio la pittura tende a penetrare nello sguardo mediante l'esplosione improvvisa di forme e colori che si distribuiscono nel quadro secondo una dinamica interna”¹¹².

¹¹⁰ A. Bonito Oliva, *Opere fatte ad arte*, in *Transavanguardia. La collezione Grassi*, catalogo della mostra a cura di Nicoletta Boschiero, Laura Cherubini, (Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 maggio-5 settembre 2004), Skira, Milano 2004, pp. 21-23.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

2. La rassegna “Aperto 80”. Biennale arti visive di Venezia (1980)

L’Esposizione Internazionale d’Arte fu la prima Biennale di Venezia, realizzata nel 1895, la “madre di tutte le Biennali”¹¹³. La rassegna godette fin da subito di grande prestigio, diventando una tra le manifestazioni internazionali d’arte più rappresentative e di tendenza nel campo dell’arte contemporanea. La caratteristica che le si è sempre attribuita è la capacità di scoprire nuovi talenti e saper “correre”, crescere insieme a loro, perseguendo la volontà di esporre opere di artisti precursori di tendenze inedite. Sono infinite le personalità illustri del mondo della cultura che hanno avuto la possibilità di prendere parte a questa rilevante manifestazione. Numerosi sono anche i teorici, storici e critici che hanno scritto delle mostre principali e dei Padiglioni Nazionali.

Nel 1980 la 39. edizione della Biennale d’arte di Venezia mostrò al pubblico l’eclittismo artistico come un fenomeno trasversale, realizzando una consonanza tra arti visive e architettura.

Quell’anno, congiuntamente all’inaugurazione della Biennale di Venezia il 1° giugno, venne inaugurata anche la Rassegna “Aperto 80”, neonata sezione della manifestazione, che rappresentò di fatto una delle esposizioni più importanti del gruppo della Transavanguardia, un vero e proprio trampolino di lancio per il gruppo di artisti, come viene affermato da Fulvio Irace¹¹⁴. Achille Bonito Oliva la descrisse, all’interno del suo libro *ABO. La Repubblica delle Arti* come “un innesto di vitalità nella struttura celebrativa della Biennale”¹¹⁵.

Per quanto riguarda la Biennale nel suo complesso, il Presidente nel corso di quell’edizione era lo storico e giornalista Giuseppe Galasso, che restò in carica dal 1979 al 1982; nel giugno del 1979 venne, poi, incaricato come direttore delle arti visive Luigi

¹¹³ Biennale Arte Storia, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> (consultato il 10 maggio 2021).

¹¹⁴ F. Irace in *Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, catalogo della mostra a cura di Renato Barilli, Fulvio Irace, Francesca Alinovi, (Genova, Teatro del Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, 19 novembre 1982-15 gennaio 1983), Mazzotta, Genova-Roma 1982, s.p.

¹¹⁵ A. Bonito Oliva, *ABO. La Repubblica delle Arti*, Skira, Ginevra-Milano 2005, p.20.

Carluccio, personalità di fama internazionale in materia di organizzazione di eventi culturali. Venne poi nominata una commissione internazionale di esperti per collaborare con la direzione del settore Arti Visive. Quest'ultima era composta da figure quali Jean Levmarie, all'epoca direttore dell'Accademia di Francia di Villa Medici a Roma, Michael Compton, all'epoca curatore del settore "mostre e attività didattica" della Tate Gallery di Londra, Harald Szeemann, già direttore di "Documenta" a Kassel, il Professore Achille Bonito Oliva, all'epoca docente dell'università di Roma e il Professor Flavio Caroli, all'epoca docente all'università di Milano.

Il Direttore del Settore Arti Visive congiuntamente alla commissione decide di sviluppare la manifestazione del 1980 intorno a una tematica orientativa: L'arte degli anni Settanta.

Peculiarità, quindi, della Biennale del 1980 fu l'attenzione a dare concretezza a uno sguardo retrospettivo sull'arte degli anni Settanta, in questo modo come affermò Galasso:

“Venezia vuol tenere fede alla sua vocazione, al suo destino di affinità elettiva con le grandi pulsazioni della storia, dell'arte, della società; e riproporsi - una volta di più - come sede di contemplazione, di riflessione, di attività che fornisce strumenti, occasioni e temi di lavoro”¹¹⁶.

Anche Luigi Carluccio all'interno del catalogo della Biennale si esprime in merito alla decisione di incentrare l'Esposizione intorno all'analisi delle vicende intercorse dagli anni Settanta, affermando come l'obiettivo era quello di cercare di realizzare una sequenza quanto più cronologica possibile a seconda dei paesi che esponevano. Carluccio ricorda i paesi che presero parte alla Biennale, ben trentadue, alcuni dei quali andavano ad esporre per la prima volta.

La Biennale decise di dedicare luoghi vecchi e nuovi della città a tutte le nazioni emergenti che non erano ancora in possesso di un proprio padiglione, paesi quali l'Australia, l'Argentina, la Colombia, la Cina e il Perù. L'esposizione riuscì a coinvolgere ogni parte della città e il corpo delle mostre si dilatò nell'intero contesto urbano. Una

¹¹⁶ G. Galasso, *Le arti Visive*, in *La Biennale Arti Visive '80*, catalogo generale a cura di Giancarlo Dogliani, Teresa Ricasoli (Venezia, Biennale), Electa, Milano 1980, p.9.

delle mostre di cui si è più parlato alla Biennale, che ha attirato l'attenzione dei visitatori in primis e della critica del tempo fu la rassegna principale.

“L'arte degli anni Settanta”, situata nel padiglione centrale dei Giardini di Castello. Come affermato da Carluccio stesso, questa rilevante mostra “trova la sua continuità e la sua temporanea conclusione proprio in ‘Aperto 80’” allestita presso i Magazzini del Sale¹¹⁷.

Pur essendo stata realizzata e organizzata da personalità del tutto differenti tra loro, la Biennale riuscì a porre come filo conduttore dei curatori il pluralismo di esperienze che aveva contraddistinto il decennio precedente, la libertà espressiva con cui si erano confrontati gli artisti del tempo, interpretata come una vera e propria liberazione da ogni tipo di schema formale, dal mercato dell'arte, dalle istituzioni e dalle volontà dei musei. Ciò che interessava all'artista era la propria libertà di espressione, e il riconoscersi in ogni propria azione nell'atto creativo. L'artista diventò dunque libero di esprimere sé stesso in tutte le proprie sfaccettature, mostrando sia lati positivi che negativi, liberato quindi da ogni tipo di restrizione mentale e artistica.

Riprendendo una riflessione di Luigi Carluccio all'interno del catalogo, la Biennale:

“non è soltanto il dialogo tra passato, il presente ed il possibile futuro [...], ma il dialogo tra la gente, intesa collettivamente come ansia spontanea anche se a volte oscura di conoscere il mondo dell'arte, inteso come una presenza perenne che nell'essere presente modifica le sue strutture ed i suoi linguaggi”¹¹⁸.

Gli artisti attivi nel corso degli anni Settanta che esposero alla Biennale di Arti Visive erano accumulati dalla necessità di esprimere sé stessi, dalla propria esigenza di avere la possibilità di attingere ad ogni tipo di materiale. Gli artisti di questi anni puntarono in particolar modo al recupero, volendo allontanarsi da qualsiasi tipo di ideologia. Ciò che acquistava importanza non era più il prodotto finito, bensì il processo attraverso il quale si era giunti alla produzione di tale prodotto. Fu in questo periodo che assunse importanza anche la citazione, che divenne uno dei materiali dell'opera d'arte. Come afferma lo

¹¹⁷ L. Carluccio, “*Le Arti Visive*”, in *La Biennale di Venezia...*, op. cit., p.8.

¹¹⁸ *Ibidem*.

stesso Achille Bonito Oliva “la manipolazione dei materiali è sempre attraversata da un’ideologia dell’arte autonoma ed espansiva”¹¹⁹.

Uno degli elementi che hanno maggiormente caratterizzato l’arte della fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta è stato il valore tautologico dell’arte, che Michael Compton teorizzò in questo modo: “l’opera funzionerà come uno specchio, cosicché mentre non significa nulla può nello stesso tempo significare tutto”¹²⁰. Secondo quest’ultimo alcune delle opere presenti alla Biennale del 1980, come quelle di Bruce Naumann (1941), Nicola De Maria (1954), Donald Judd (1928-1994) e Richard Serra (1939), erano una prova di un’arte che “è quello che è” senza sovrastrutture.

Come afferma anche Harald Szeeman nel contributo dal titolo *Arte degli anni Settanta* presente all’interno del catalogo della Biennale, ciò che si voleva mostrare era il campo di affinità tra i diversi artisti coinvolti, ma al contempo anche i mutamenti di prospettiva. Si voleva quindi documentare lo spirito di rivoluzione che aveva caratterizzato quegli anni, dalle rivolte giovanili a quelle femminili, fino ad arrivare alla lotta per la libertà nei confronti delle istituzioni. Uno degli elementi che caratterizzò il lavoro degli artisti della Biennale fu la totale libertà di espressione e di conseguenza la libertà totale nell’impiego di materiali, “la fede nel procedimento artistico ha preso il posto della fede nella tecnologia”, così affermava Szeemann. Non era più rilevante la gestione dello spazio, bensì l’attività dell’artista e dell’uomo, che divennero così il nucleo fondante dell’attività di tutti gli artisti. Dunque, gli artisti presenti alla Biennale non avevano, come affermato Achille Bonito Oliva, la volontà di produrre opere d’arte, oggetti, bensì erano spinti dal desiderio di liberarsi dai vincoli imposti dall’oggetto concreto e tangibile creando intorno a questo dei valori semantici, rendendolo situazione. Il processo intellettuale che portava alla realizzazione dell’opera diventava oramai fondamentale e doveva necessariamente essere visibile anche durante l’esposizione; le forme risultanti erano nient’altro che il prodotto dell’esperienza del processo artistico. Diventò una tendenza a diffusione capillare quella della smaterializzazione dell’arte, dove l’impegno dell’artista consisteva nel “tradurre in forma la natura dell’arte e dell’artista come fosse un processo naturale”¹²¹.

¹¹⁹ A. Bonito Oliva, *L’arte degli anni Settanta*, in *La Biennale Arti Visive ’80...*, op. cit., p.12.

¹²⁰ M. Compton, *È quello che è- Dice quello che dice*, in *La Biennale Arti Visive ’80...*, op. cit., pp. 12-13.

¹²¹ *Ibidem*.

Tra gli artisti presenti alla Biennale ricordiamo alcune figure dell'Arte Povera come Gilberto Zorio (1944), Giovanni Anselmo (1934), Giuseppe Penone (1947), Mario Merz (1925-2003), Joseph Beuys (1921-1986), Alighiero Boetti (1940-1994), Jean Dibbets (1941); alcuni esponenti della Land Art come Walter De Maria (1935-2013), Richard Long (1945), Christo (1935-2020), artisti performativi come Gilbert and George (1943, 1942), Rebecca Horn (1944), Marina Abramovic (1946), Andy Warhol (1928-1987), artisti concettuali e tanti altri¹²².

Focalizzando l'attenzione nello specifico sulla rassegna di nostro interesse, tra le figure che avrebbero dovuto assumere maggiore rilevanza nell'organizzazione della rassegna "Aperto 80" e che hanno fatto parte della commissione, si ricordano Achille Bonito Oliva, Flavio Caroli, Michael Compton, Martin Kunz e Harald Szeemann. Tuttavia, è bene sottolineare che mentre inizialmente l'incarico dell'organizzazione della mostra risultava essere stato attribuito anche a Flavio Caroli, in realtà per la pianificazione dell'evento offrirono il loro contributo soltanto Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann poiché non erano riusciti, con Caroli a trovare un punto d'incontro. La coppia formata da quest'ultimo insieme ad Achille Bonito Oliva fu l'ideatrice dell'esposizione "Aperto 80", che inizialmente doveva essere parte integrante della mostra "L'arte negli anni Settanta" **fig. 15**. La rassegna venne allestita negli ex Magazzini del Sale nella zona di Dorsoduro a Venezia. Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, che curano la rassegna, diedero la possibilità al pubblico di vedere per la prima volta gli artisti transavanguardisti accanto agli artisti statunitensi e tedeschi come Julian Schnabel, David Salle, Michael Buthe, Joseph Beuys e Sigmar Polke¹²³.

Nel catalogo della Biennale Szeeman afferma quanto segue:

¹²² Come Vito Acconci (1940-2017), Vincenzo Agnetti (1926-1981), Luciano Bartolini (1948), Georg Baselitz (1938), Christian Boltansky (1944-2021), Daniel Buren (1938), Pier Paolo Calzolari (1943), Tony Cragg (1949), Luciano Fabro (1936-2007), Donald Judd (1928-1994), Anselm Kiefer (1945), Sol LeWitt (1928-2007), Mario (1925-2003) e Marisa Merz (1926-2019), Dennis Oppenheim (1938-2011), Bruce Nauman (1941), Richard Serra (1939), Robert Smithson (1938-1973), e Gilberto Zorio (1944).

¹²³ *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva (Milano, Palazzo Reale 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, p.343.

“nel 1980 io sono per la mescolanza. Lo ero già prima [...]...io vedo nuovi contenuti che per molto tempo furono repressi; vedo oggi i creatori di quadri fare oggi un’arte molto più libera e disinvolta. [...] I media sono più tradizionali, il programma meno speculativo, in compenso però si sono accresciuti gli apporti della fantasia e le libertà sensuali”¹²⁴.

L’iniziativa di “Aperto 80” fu presentata come una particolare sezione dedicata ai giovani artisti e venne anche riproposta in occasione di sei ulteriori edizioni della Biennale d’Arte di Venezia, fino al 1993.

Grazie all’ideazione di questa rassegna ebbero la possibilità di esporre le proprie opere i cinque protagonisti del gruppo teorizzato da Achille Bonito Oliva: Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente e Sandro Chia¹²⁵.

“Aperto 80” aveva definitivamente consacrato il gruppo dei transavanguardisti, anche se è importante ricordare come “Aperto 80” fosse inizialmente solo il sottotitolo della mostra “L’arte negli anni Settanta” e poi diventata una rassegna autonoma. Era infatti nata come appendice della mostra appena citata, in quanto doveva essere una sottosezione di quella esposizione. Dopo aver dato la possibilità di esporre le proprie opere agli artisti emergenti, la rassegna del 1980 diede il via, all’interno delle successive Biennali, a sezioni dedicate a tutti gli artisti emergenti delle nuove generazioni. Szeemann aveva più volte mostrato la sua volontà di eliminare le diverse accezioni attribuite agli artisti, come ad esempio “I giovani italiani”, “I giovani artisti”, giacché, come anticipato, il curatore tedesco “era per la mescolanza”¹²⁶. Egli ha infatti evidenziato più volte come il “trans” della Transavanguardia andasse a sottolineare l’idea di un legame tra le nazioni e le esperienze, ed è proprio questo uno dei concetti evidenziati dalla Transavanguardia, il suo nomadismo culturale intrinseco. Inoltre, per l’artista trans-avanguardista il “trans” che precedeva la parola “avanguardia” contribuiva a descrivere l’opera stessa, come “luogo della transizione, del passaggio da uno stile all’altro”, così definita da Gabriella Belli ed Elisabetta Barisoni nel loro contributo dal titolo *Il museo come luogo della memoria*

¹²⁴ H. Szeeman, *Aperto '80*, in *La Biennale: Arti Visive '80 ...*, op. cit., p.45.

¹²⁵ Cfr. *La Biennale Arti Visive '80*, catalogo generale della mostra a cura di Giancarlo Dogliani, Teresa Ricasoli, (Venezia, Biennale, 1 giugno – 28 settembre 1980), Electa, Milano 1980, s.p.

¹²⁶ G. Belli e E. Barisoni, *Il museo come luogo della memoria transnazionale*, in *La Transavanguardia italiana...*op. cit., p.170.

transnazionale presente all'interno del catalogo della mostra "La Transavanguardia italiana"¹²⁷.

All'interno della mostra "Aperto 80" è possibile ritrovare, oltre agli artisti transavanguardisti, Mimmo Germanà (1944-1982) e Ernesto Tatafiore (1943) – per un totale sette artisti italiani –, e anche artisti internazionali quali Richard Artschwager (1923-2013), Jonathan Borofsky (1942), Michael Buthe (1944-1994), Tony Cragg (1949), Martin Disler (1949-1996), Susan Rothenberg (1945-2020), Hubert Schmalix (1952), Julian Schnabel (1951), Robert Zananitch (1935)¹²⁸.

Harald Szeemann all'interno della sezione "Aperto 80" del catalogo già citato, ha spiegato i motivi della realizzazione di questa sezione. Insieme al critico Achille Bonito Oliva avevano voluto creare con gli artisti invitati alla Biennale una vera e propria cesura tra l'arte degli anni Sessanta e l'arte degli anni Settanta. Szeemann sottolineava come, nella Biennale del 1980, erano stati presentati nuovi artisti, dapprima sconosciuti, artisti che in passato erano stati repressi, che finalmente avevano la possibilità di esprimere la propria arte in totale libertà.

Alla 39. edizione della Biennale era inoltre scomparsa la distinzione tra artisti e artiste, dunque la distinzione di genere, soprattutto tra ciò che veniva considerato tradizionale e conservatore con ciò che esisteva di più innovativo. Vennero così eliminate le accezioni "decorative", "pattern", tutte quelle parole che suggerivano una determinata caratteristica dell'opera, perché era ormai chiaro che gli artisti volevano allontanarsi da qualsiasi tipo di categoria in favore di "una qualità del compositore, una sensualità che mentre opera non si guarda né a destra né a sinistra"¹²⁹ afferma Harald Szeemann. Il critico esplicitava con fermezza il desiderio latente di eliminare qualsiasi tipo di classificazione e divisione in compartimenti stagni degli artisti, andando a creare una mescolanza di tutte le diverse categorie. A tal proposito Szeemann asseriva: "Noi vogliamo rimescolare tutto: uomo e donna, bambino e adulto, quadro e film, statica e dinamica, durata e consumo. Aprire e

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Transavanguardia. La collezione Grassi*, catalogo della mostra a cura di Nicoletta Boschiero, Laura Cherubini (Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 maggio-5 settembre 2004), Skira, Milano 2004, p.28.

¹²⁹ H. Szeemann, *Aperto 80*, op. cit., p.48.

sottrarre alla critica”. Ciò che il curatore tedesco voleva attuare con “Aperto 80” era, quindi, una mostra totalmente svincolata da ideologie¹³⁰.

Anche nelle parole di Achille Bonito Oliva spese all’interno del catalogo della Biennale, si possono ritrovare quelle che sono le peculiarità dei lavori degli artisti presenti alla rassegna “*Aperto 80*”. Gli artisti selezionati per la mostra erano per lo più italiani, statunitensi e svizzeri: sia che lavorassero in America sia che lavorassero in Europa, erano contraddistinti da una libertà operativa. Fu grazie alla rassegna “Aperto 80”, poi, che i contatti tra gli artisti italiani e tedeschi si intensificarono, trovando anche il consenso della critica internazionale.

Tra le caratteristiche principali che secondo il critico contraddistinsero gli artisti selezionati sono senz’altro la vena ironica e giocosa con cui i giovani rivendicavano uno “spazio di piacere e di realizzazione all’interno del sistema dell’arte”. Ciò che differiva, invece, tra gli artisti statunitensi e quelli europei presenti in mostra era il diverso rapporto che erano andati a instaurare con il proprio modo di esprimersi, rispetto ai secondi che si trovavano a confrontarsi con una storia dell’arte più stratificata e sovrastrutturata. Gli artisti europei finivano per avere un rapporto meno identificante con il linguaggio, cosa che per gli artisti americani non avveniva grazie all’influenza della propria tradizione puritana. Inoltre, un’altra importante differenza tra gli artisti d’oltreoceano e gli europei era il diverso atteggiamento nei confronti delle tradizioni, da cui, per esempio, gli artisti italiani prendevano spunto senza attuare un recupero ossessivo del passato. Un’altra dissonanza tra i giovani creativi del continente e quelli del Nord America era il diverso modo di guardare all’opera d’arte: mentre per gli americani ciò che era importante erano i valori della superficie, della struttura formale, dei mezzi espressivi utilizzati, ciò che era invece rilevante per gli europei era il carattere identitario dell’opera e dunque cosa poteva esprimere dello stesso artista e del suo lavoro.

Tra i punti in comune tra gli statunitensi e gli europei, il primo e imprescindibile aspetto era la considerazione dell’arte come “espressione di identità particolari”, ovvero un’arte particolarmente legata al tessuto geografico nel quale si sviluppava.

¹³⁰ *Ivi*, p.49.

Ma l'intricata matassa della percezione dell'arte e del processo artistico rivelava differenze anche in ambito europeo; nonostante un sostrato culturale abbastanza omogeneo e in parte comune, nello stesso decennio si assistette allo sviluppo di diverse correnti. Per ciò che riguarda l'Italia, come si è ampiamente detto, si erano affacciati nel mercato dell'arte i transavanguardisti, gruppo accomunato dalla visione dell'opera come "luogo della transizione, del passaggio da uno stile all'altro, senza mai fissarsi su di uno schema fisso"¹³¹.

Nonostante la partecipazione di molteplici artisti, precisamente quaranta¹³², ciò che ha contraddistinto la rassegna "Aperto 80" realizzata dai critici Achille Bonito Oliva e Harald Szeeman, fu proprio la partecipazione degli artisti della Transavanguardia Italiana, riportando le parole di Stefano Tonti nel volume già citato:

"artisti vicini alle tecniche e ai lavori dell'espressionismo tedesco dal quale si discostano con sfumature, interpretazioni e caratterizzazioni personali, con situazioni fabulistiche o romantiche [...] con riferimenti onirici e astratti, o con precisi e personali universi simbolici, con caratteristiche influenze pop e surrealiste, o con rifacimenti dell'elemento decorativo come elemento ornamentale ricombinato e, a volte, sconfinante nei modi del Kitsch"¹³³.

Come si è precedentemente anticipato, per la rassegna "Aperto 80" Bonito Oliva aveva attuato una vera e propria strategia pubblicitaria per il suo gruppo di transavanguardisti, già messa in atto precedentemente per la promozione della mostra "Opere fatte ad arte".

¹³¹ A. Bonito Oliva, *Aperto 80*, in *La Biennale Arti Visive '80...*, op. cit., pp. 48-49.

¹³² Asac dati, 39. Biennale arti visive 1980, <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=52&c=s&s=5668> (consultato il 24 maggio 2021).

¹³³ S. Tonti, *Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra arte pop...*, op. cit., p.133.

3. “Transavanguardia Italia-America”. Galleria Civica di Modena (1982) e “Avanguardia-Transavanguardia”. Mura Aureliane (1982).

Le mostre che verranno analizzate a seguito corrispondono a quelle esposizioni organizzate, anch'esse, dal critico militante della Transavanguardia italiana durante i primi anni degli anni Ottanta. Le mostre appena citate sono “Transavanguardia Italia-America”, realizzata presso la Galleria Civica di Modena nel 1982 e “Avanguardia-Transavanguardia”, organizzata alle Mura Aureliane a Roma nel 1982. Entrambe le esposizioni avevano ospitato i personaggi più illustri ed influenti della Transavanguardia e coloro che facevano parte del nuovo clima di cambiamento artistico che si stava diffondendo a partire dagli anni Ottanta in Europa come a livello internazionale.

In occasione della mostra “Transavanguardia Italia-America”, allestita nella Galleria Civica di Modena nel 1982, vennero esposti artisti di fama internazionale.

Achille Bonito Oliva, curatore dell'esposizione, aveva messo in mostra artisti europei e americani che erano partecipanti attivi del clima di cambiamento che stava investendo il panorama artistico mondiale. La Galleria Civica di Modena fu la prima galleria in Italia a dedicare una esposizione alla nuova tendenza in auge al principio degli anni Ottanta, in occasione della quale vennero presentati Jean Michel Basquiat (1960-1988), David Salle (1952), David Deutsch (1953), Julian Schnabel (1951) e Robert S. Zakanitch (1935), ovvero quegli artisti considerati da Bonito Oliva come i transavanguardisti della “Costa Est”, “che hanno recuperato l'inattualità della pittura portandola verso l'opulenza dell'espressione figurativa e di una febbrile manualità, capace di attraversare nel suo riepilogo gli stili della storia dell'arte americana”¹³⁴.

In questi anni gli artisti si erano spinti verso la pura rappresentazione, un'arte che era ormai diventata estremamente consapevole “dell'esaurimento storico di ogni pretesa”. L'artista, come ricordato dallo stesso Bonito Oliva all'interno del catalogo della mostra, era diventato un “nichilista”, nel senso nietzschiano del termine, liberato da ogni possibile

¹³⁴ *La Transavanguardia Italiana*. Sandro Chia, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Marco Pierini, Prearo Editore, Milano 2011, p.18.

riferimento al passato. Come affermato dal filosofo tedesco Nietzsche, il nichilismo dell'artista lo porta a svincolarsi da ogni tipo di centralità, e da qualsiasi tipo di riferimento poiché tutti i riferimenti erano possibili negli anni Ottanta rispetto al passato. La Transavanguardia era passata infatti a un'arte della rappresentazione che denunciava il non potersi dare come misura di sé e del mondo. Il senso del nichilismo di Nietzsche del rotolare dell'uomo verso il centro corrispondeva, nell'artista transavanguardista, ad un nichilismo compiuto, dove l'artista si lasciava al libero movimento senza congetture e vincoli, senza sentirsi quindi in perdita. Il movimento infatti corrisponde ad un costante dinamismo dell'artista¹³⁵.

Secondo Bonito Oliva la Transavanguardia era diventata "l'unica avanguardia possibile, in quanto permette di tenere il suo patrimonio storico dentro il ventaglio di scelte preventive dell'artista, accanto ad altre tradizioni culturali che ne possono vivificare il tessuto"¹³⁶.

Come ricorda Lorente nel suo testo *Historia de la critica del arte*:

"La transavanguardia italiana e americana, ha sviluppato, nelle sue differenze, una strategia che passa attraverso l'internazionalismo delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, così come attraverso i territori di culture nazionali e regionali. Tutto ciò indica che l'artista del tempo, l'artista degli anni Ottanta non vuole essere omologato in un linguaggio uniforme, ma riscoprire una identità corrispondente al *genius loci* che abita la sua cultura"¹³⁷.

L'identità dell'artista transavanguardista, sostiene Bonito Oliva, andava a identificarsi solo ed esclusivamente con i mezzi utilizzati, interni, dunque, al lavoro artistico¹³⁸. La

Transavanguardia Italia-America, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Modena, Galleria Civica, 21 marzo – 02 maggio 1982), Cooptip, Modena 1982, p.2.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 2-4.

¹³⁷ J. P. Lorente, *Historia de la critica del arte: textos escogitos y comentados, Storia della critica d'arte: testi selezionati e commentati*, traduzione a cura della scrivente, Università di Saragozza, 2005, p.560.

¹³⁸ A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana, Preistoria, storia e post-storia*, in *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, p.29.

presenza di artisti transavanguardisti italiani, europei e statunitensi e le loro differenze ideologiche proposto alla rassegna “Aperto 80” della 39. Biennale di Venezia, le possiamo riscontrare anche presso la mostra qui citata “Transavanguardia Italia-America”. È presente dunque un *fil rouge* tra le due esposizioni che hanno evidenziato il simile ma tuttavia diverso modo di operare degli artisti europei e degli artisti d’oltreoceano. La differenza di fondo tra gli artisti europei e quelli statunitensi era il diverso passato al quale potevano attingere per dare forma alla propria; allo stesso modo, entrambi si rifacevano al remoto passato “strettamente europeo”, ma gli artisti d’oltreoceano guardavano, inoltre, a un passato più recente e per loro più familiare: quello delle neo-avanguardie. Ciò che sicuramente gli artisti del continente europeo e quelli statunitensi condividevano era il superamento della divisione tra figurativo ed astratto. Il figurativo era servito agli artisti per esprimere il passato, ma un passato senza gerarchie, attraverso l’impiego di una potenzialità espressiva. La caratteristica dei transavanguardisti era quella di contaminare con la loro arte più livelli dell’ambito culturale a partire dallo strato più basso del patrimonio intellettuale popolare fino ad arrivare a quello più alto delle avanguardie storiche. Alla base di questo lavoro vi era la consapevolezza dell’esigenza di unificare i linguaggi del sapere collettivo che sembravano oramai separati e distanti tra loro. Con il passare del tempo gli artisti decisero poi di misurarsi con tutti gli stili e lavorando individualmente con tutti i territori della cultura, fino ad arrivare a quegli stili scartati dalle avanguardie in quanto suscettibili di influenza culturale ma anche e soprattutto politica. I giovani artisti degli anni Ottanta preceduti da un’ottica fenomenologica dedita al recupero di materiali quotidiani e banali, accentuano quest’ultima usandola non più verso i materiali e le tecniche compositive, ma verso l’inattualità della pittura e di tutti i suoi stili, “quegli stili che precedentemente avevano costituito motivo di dibattito tra le avanguardie, in quanto sintomi di posizioni non soltanto culturali ma politiche¹³⁹.

I transavanguardisti si trovarono quindi a lavorare in un’ottica di de-ideologizzazione, iniziando così a sperimentare anche gli strumenti espressivi del passato, poiché come già anticipato non si aveva più fiducia nella sperimentazione artistica capillarmente diffusa nel corso del decennio precedente. La pittura a cui davano forma gli artisti della

¹³⁹ *Transavanguardia Italia-America...op. cit., pp. 4-5.*

Transavanguardia, non si configurava come qualcosa di evanescente, ma era diventata “concreta e individuale, misurabile dall’intensità del risultato”. L’opera diventava quindi il risultato di una moltitudine di tendenze e di rimandi al passato, fuori da una qualsivoglia classificazione. Gli stili della pittura vennero quindi riutilizzati come una sorta di *object trouvè* lontani da qualsiasi riferimento, conclude Bonito Oliva¹⁴⁰.

I quadri dei transavanguardisti, ricorda Armin Wildermuth nell’articolo *La crisi dell’interpretazione* pubblicato sulla rivista d’arte “Flash Art”, “provocano con indeterminatezza e aperture coloristiche e figurali”. La Transavanguardia italiana, nello specifico, fece, infatti, parte di un concetto dell’arte che rifiutava l’oggettivazione propria e dei propri metodi e criteri. I transavanguardisti, infatti, come tutte le altre forme di arte che si erano sviluppate a partire dalla fine degli anni Settanta, lottavano contro la considerazione del quadro come mero oggetto e contro “i cliché percettivi che bloccano l’immagine”. Il risultato della loro arte era infatti l’unione tra l’artista, gli strumenti utilizzati e fantasia, ma soprattutto l’eccezionalità del quadro stesso¹⁴¹. Fu infatti grazie alla Transavanguardia che in quegli anni cambiò la concezione dell’opera, del quadro e in particolare l’interpretazione di quest’ultimo.

In riferimento alle presenze in mostra, risultarono subito evidenti le differenze individuabili nell’operato dei diversi artisti, soprattutto in riferimento alla loro origine. Infatti, il lavoro di ciascuno era diventato un riflesso della propria nazione e del proprio popolo di appartenenza. Per quanto riguarda gli artisti italiani, Bonito Oliva riconobbe quelli che definì come “gli improvvisatori”, contraddistinti da quello che il critico e curatore definisce come talento incedibile¹⁴².

Tra gli artisti italiani presenti alla mostra del 1982 si menzionano *i cinque*: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino.

Sandro Chia aveva lavorato e si era rapportato con una moltitudine di stili. Chia fu forse uno degli artisti più rappresentativi del gruppo, impegnato a operare spinto da un desiderio di libertà operativa affrancata dalla tirannia della novità e della sperimentazione. La sua produzione pittorica si rifaceva ad alcuni artisti del passato quali Picasso, Chagall,

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ A. Wildermuth, *La crisi dell’interpretazione*, in «Flash Art» n.119, marzo/aprile 1984.

¹⁴² *Transavanguardia Italia-America...op. cit.*, p.6.

Cezanne, De Chirico, Carrà, Picabia, Rosai. Nelle sue opere si riscontra un totale equilibrio tra idea e manualità. Per Chia assunse grande importanza la parola, nei suoi quadri si ritrovano sempre piccole didascalie o titoli che hanno il ruolo di spiegare il meccanismo interno delle sue opere, “il piacere della pittura è accompagnato dal piacere del motto di spirito, dalla capacità di integrare il furore della fattura del quadro con il preventivo distacco dell’ironia”. La sua carriera era iniziata già nel 1971, anno nel quale aveva ottenuto la sua prima mostra personale alla galleria La Salita a Roma. Le opere esposte in occasione di questa mostra furono circa otto, quasi tutte caratterizzate dalla presenza di figure umane, perse in un’atmosfera caotica, come sostiene Bonito Oliva nel catalogo di “*Transavanguardia Italia-America*”. Tra queste ricordiamo *Adulti non lasciate orinarvi in faccia dai più piccoli* del 1977 **fig. 16**fig. 16, dove la tela è caratterizzata dalla presenza di un bambino dai tratti poco riconoscibili, immerso in un’atmosfera confusionale. Tra gli altri quadri esposti in mostra dove sono presenti figure umane immerse in atmosfere caotiche ricordiamo *soldi nel paesaggio* del 1980 **fig. 17**fig. 17, e *Diavolo* del 1981 **fig. 18**¹⁴³.

Nel caso, invece, del transavanguardista Enzo Cucchi, il dipinto assunse il ruolo di strumento e non di fine. Nelle sue tele i colori e le figure, relazionate tra loro da un legame dinamico, creano una sorta di visione cosmica. La sua pittura diventa così un procedimento di unione di costituenti “figurativi e astratti, mentali ed organici, espliciti ed allusivi, combinati tra di loro senza soluzione di continuità”, citando le parole che Bonito Oliva impiega all’interno del catalogo della mostra¹⁴⁴. I punti di riferimento del suo lavoro furono Scipione e Licini, precisamente ciò di cui era affascinato Cucchi era il loro linguaggio visivo. Da Scipione l’artista riprendeva “l’uso del colore come sbavatura”, mentre da Licini, “il senso dinamico dello spazio. La libertà di collocare gli elementi figurativi fuori da qualsiasi riferimento naturalistico”. Si riportano alcune delle sue opere presenti all’esposizione, come *Quattro feroci santi* del 1980 **fig. 19**fig. 19, *Animale di antiche terre* del 1981 **fig. 20**fig. 20, *Il pensiero del cavallo* del 1981 **fig. 21**ed altri ancora. Ad esempio, nella prima opera qui citata, si riscontra il linguaggio di Cucchi “dove non esiste stasi ma una dinamica che rapisce figure, segni e colore, i quali

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ivi*, p.7.

si attraversano e colano reciprocamente il senso di una visione cosmica”. I suoi quadri presentano spesso una vera e propria collisione tra i vari elementi, come nelle opere dell’artista suprematista Malevic, al quale Cucchi faceva spesso riferimento. In queste opere “caos e cosmos trovano il deposito e l’energia della propria combustione”, come ad esempio nell’opera *A mano a mano* del 1980 ¹⁴⁵.

Per quanto riguarda il terzo transavanguardista: Francesco Clemente, quest’ultimo era solito realizzare opere contraddistinte dall’opulenza, “anche quando sembra praticare i luoghi severi e minori del disegno, dell’affresco, del murale come nelle *Pitture Barbare* del 1976, gli *Autoritratti* del 1978 e 1979 e i *Ritratti* del 1980”. Il pittore al quale si ispirava Clemente era Egon Schiele (1890-1918), da cui derivò l’opulenza lacerata delle sue figure, la quale nasce “dallo slittamento di un linguaggio che rompe la impoverita verosimiglianza di figure semplicemente speculari” come appunto nelle opere dell’artista austriaco. Una tematica particolarmente cara all’artista era la catastrofe, spesso declinata in vario modo nelle sue tele. Proprio queste specificità di contenuto possono essere rintracciate nelle opere in mostra, come *Il mio corpo è rosso per formaggio* (1980) **fig. 22** *Qui e ora* (1980) **fig. 23**, *Mangiatore* **fig. 24** **fig. 24** e *Sole* **fig. 25**, entrambi del 1981 ¹⁴⁶. Mimmo Paladino, anch’egli presente in mostra insieme agli altri artisti transavanguardisti, aveva presentato opere che riuscivano a riportare in superficie tutti i dati sensibili visibili, anche quelli più interni. L’artista sfruttava il quadro da strumento che metteva in contatto motivi culturali ed elementi sensibili. Paladino metteva in atto un uso particolare del colore, “attraversato da temperature differenti, caldo e freddo, lirico e mentale, denso e rarefatto, che affiorano alla fine della calibratura del colore”. La particolarità del suo operare era la sua capacità di creare una vera e propria sincronia di elementi, immagini private e mitiche, “segni personali legati alla sua storia individuale, e segni pubblici legati alla storia dell’arte e della cultura”. Tra le opere presenti in mostra che si rifanno maggiormente alle peculiarità artistiche di Paladino, *Silenzioso (mi ritiro a dipingere un quadro)* (1987) **fig. 26**, *Lasciatemi nell’ombra* (1981) **fig. 27**. In tutte le opere

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

appena citate riecheggiava la complessità delle sue immagini popolate da una moltitudine di elementi¹⁴⁷.

Ultimo artista transavanguardista presente alla mostra è Nicola De Maria. Quest'ultimo "opera sullo spostamento progressivo della sensibilità, praticato mediante gli strumenti di una pittura che tende a darsi come esteriorizzazione di uno stato mentale e come interiorizzazione di possibili vibrazioni che nascono durante l'esecuzione dell'opera"¹⁴⁸. Tutto ciò crea un campo visivo, caratterizzato da più rimandi "in cui le sensazioni trovano una estroversione spaziale fino a risolversi in una sorta di architettura della sensibilità, secondo l'idea d'arte totale di Kandinsky, capace di stemperare l'energismo della pittura ambientale di Vedova". De Maria fa sconfinare la sua opera nello spazio, alla cui nozione sostituisce quella di campo, ovvero "una rete dinamica e potenziale di rapporti che trovano la loro costante visiva nell'astrazione". Tra le opere più rappresentative di De Maria presenti all'esposizione che riflettono il suo operare, il suo voler portare l'opera fuori dallo spazio pittorico, ormai diventata un tutt'uno con l'ambiente, ricordiamo, *Dipinti che avvolgono l'universo* (1980-81) **fig. 28, fig. 29**, *Non avendo viaggiato per mare* (1978) **fig. 30** e *Camera* (1978) **fig. 31**fig. 31, dove l'opera d'arte andava a comprendere anche il mobilio di una possibile camera da letto¹⁴⁹.

Un'altra mostra della Transavanguardia italiana realizzata nello stesso anno di "Transavanguardia Italia-America" ovvero nel 1982 è l'esposizione "Avanguardia Transavanguardia". Quest'ultima, degna di nota tra le mostre conclusive degli esordi del movimento. Anche questa manifestazione venne curata, come detto, da Achille Bonito Oliva e realizzata tra l'aprile e il luglio del 1982 su un tratto lungo circa tre chilometri delle Mura Aureliane che va da Porta Metronia a Porta Latina, a Roma. Bonito Oliva ebbe come collaboratori per l'organizzazione della mostra alcune delle più importanti figure critiche degli anni Ottanta, come Laura Cherubini, Antonio D'Avossa e Italo Mussa.

Renato Nicolini, assessore alla Cultura per il Comune di Roma nel 1982, chiarisce come la mostra in questione era parte integrante di un progetto più esteso e articolato rispetto a quello di una semplice esposizione d'arte; il fatto di essere stata realizzata sulle Mura

¹⁴⁷ *Ivi*, p.9.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.8.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

Aureliane conferiva alla rassegna grande importanza, in quanto “luogo simbolico per il rapporto con la storia che ripropone, interrogativo inquietante a cui l’arte moderna non ha dato risposte convincenti, e rispetto al quale il post-moderno costituisce, a ben vedere, forse l’ennesima evasione, l’illusione di un eterno presente”¹⁵⁰.

In un’intervista di Paolo Balmas ad Achille Bonito Oliva, quest’ultimo ricorda come nella mostra “Avanguardia Transavanguardia” aveva cercato di dare forma a un confronto orizzontale che comprendesse pittura, scultura, installazioni, arte del comportamento, arte concettuale, pre e post-avanguardia, Transavanguardia, Neoavanguardia e tanti altri artisti¹⁵¹. Egli aveva voluto infatti confrontarsi con generazioni di artisti attivi nello stesso frangente storico della Transavanguardia seguendo sempre un principio di contaminazione.

Tra gli artisti presenti alla mostra presso le Mura Aureliane, oltre ai transavanguardisti di Bonito Oliva, furono annoverate personalità molto influenti nel contesto culturale e artistico degli anni Ottanta; artisti minimalisti, concettuali, performativi, della Land Art e tantissimi altri come Carla Accardi (1924-2014) Vito Acconci (1940-2017), George Baselitz (1938), Joseph Beuys (1921-1986), Sol Le Witt (1928-2007), Christo (1935-2020), Giulio Paolini (1940), Emilio Vedova (1919-2006), A.R. Penck (1939-2017), Jean Michel Basquiat (1960-1988), Giulio Turcato (1912-1995), Carl Andre (1935), Alighiero Boetti (1940-1994), Pier Paolo Calzolari (1943), Martin Dislar (1949-1996), Luciano Fabro (1936-2007), Gilbert & George (1943, 1942), Ger van Elk (1941-2014), Cy Twombly (1928-2011), Marcus Lupetz (1941), Joseph Kosuth (1945), Anselm Kiefer (1945), Mario Merz (1925-2003) e Marisa Merz (1926-2019), Robert Morris (1931-2018), Nino Longobardi (1925-1996), Dennis Oppenheim (1938-2011), Sigmar Polke (1941-2010), David Salle (1952), Mario Schifano (1934-1998), Frank Stella (1936), Gerhard Richter (1932), Julian Schnabel (1951), Niele Toroni (1937).

¹⁵⁰ R. Nicolini, *Avanguardia Transavanguardia*, in *Avanguardia Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma, Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta Latina aprile - luglio 1982), Electa, Milano 1982, p.9.

¹⁵¹ P. Balmas, *ABO. Achille Bonito Oliva '70*, in *Lezioni di anatomia...*, op. cit., p.21.

In mostra vennero esposte opere a parete, su pavimento, e anche diverse installazioni, come *The American Gift* di Vito Acconci del 1976 **fig. 32**, o le installazioni dei minimalisti come Carl Andre, *Granito Quinci* del 1980 **fig. 33**.

L'opera che aveva forse colpito maggiormente l'attenzione del pubblico fu la fotografia dell'installazione realizzata da Christo proprio sulle Mura Aureliane. L'artista aveva "impacchettato" nel 1973 le mura, precisamente Porta Pinciana attraverso un sofisticato sistema di enormi teloni e corde arancioni¹⁵².

Tra le opere presentate dai trans-avanguardisti si ricordano *Rudo* (1981) **fig. 34**, *Pugilatore anelli e tempio* (1979) **fig. 35**, *Autoritratto* (1979) **fig. 36** di Francesco Clemente, tutte tele popolate da personaggi semi-umani dispersi in un'atmosfera caotica, dove vengono accostati più elementi, diversi tra loro come ad esempio nell'*Autoritratto* del 1979. Il *Calvario di Pietra* (1981) **fig. 37** **fig. 37**, *Senza testa* (1981) **fig. 38**, *Le case sono dietro le montagne* (1981) **fig. 39**, *Ondeggiano i pensieri* (1981) **fig. 40** sono opere del collega Enzo Cucchi. *Filosofia di magia di lavori d'arte* (1978) **fig. 41**, *Il ritratto di me stesso* (1976) **fig. 42** di Nicola De Maria, consistono in tele che esprimono al meglio la sua volontà di portare il proprio lavoro al di fuori del tradizionale spazio artistico invadendo lo spazio circostante come anche in *Sono africano sono asiatico* (1980/1981) **fig. 43**, *Non si chiama* (1968) **fig. 44** **fig. 43**, *Un pezzo dell'anima di Nicola* (1977/1979/1989) **fig. 45** **fig. 45**. *Meta* (1978) **fig. 46**, *Il figlio del farmacista* (1981) **fig. 47**, *Volto scandaloso* (1981) **fig. 48** **fig. 48**, *Lo schiavo* (1980) **fig. 49** di Sandro Chia, sono opere dai caratteri riconoscibili, le sue tele erano infatti popolate da personaggi umani dalla corporatura possente colti in piccole azioni. Le opere di Mimmo Paladino *Lasciatemi riposare* (1981) **fig. 50**, *Amico alle spalle* (1981) **fig. 51**, *Carta segreta* (1981) **fig. 52**, *Crepuscolo* (1981) **fig. 53**, *L'isola, particolare* (1981) **fig. 54** **fig. 54** presentavano figure a dir poco spaventose avvolte in un'atmosfera di difficile comprensione.

¹⁵² L. Madaro, *Achille Bonito Oliva: "Quando Christo impacchettò le Mura Aureliane"*, in «La Repubblica», 01 giugno 2020.

CAPITOLO III

Le critiche iniziali mosse alla Transavanguardia e il confronto con i contemporanei

Negli Ottanta non furono pochi i teorici, critici e artisti che si trovarono a trattare delle nuove correnti artistiche nate tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, ovvero di quei movimenti considerati postmoderni. Tuttavia, la loro puntuale definizione fu tutt'altro che semplice. Gli anni presi in considerazione furono infatti caratterizzati da una sorta di nomadismo artistico che portò come conseguenza la piuttosto ardua circoscrizione dei movimenti e delle carriere degli artisti, poiché quest'ultimi si rifiutavano di essere catalogati da ogni tipo di etichetta. L'individualismo che contraddistinse questi artisti generò un'ambiguità nella definizione delle loro carriere che difficilmente seguivano percorsi lineari e predeterminati; molti erano infatti i creativi che nel corso della loro attività artistica non si limitarono a seguire un singolo percorso ma sperimentarono differenti vie, in totale assonanza con quelle che erano i dettami del postmodernismo.

Per quanto riguarda la Transavanguardia, si sa con certezza che la totalità delle iniziative in cui era coinvolto il movimento, così come molti contenuti ad essa dedicati pubblicati sulle diverse riviste specializzate, erano ad opera del suo ideatore Achille Bonito Oliva.

Quando esordì, la Transavanguardia venne messa in relazione con le neoavanguardie italiane e in particolar modo con l'Arte Povera di Germano Celant. Il confronto, sostiene Viva, venne cercato dallo stesso ideatore del gruppo in modo da sottolinearne il contrasto¹⁵³. Fin da subito sono state evidenziate, dalla critica artistica, le molteplici differenze che intercorrevano tra i due gruppi, nonostante la presenza di alcune assonanze. La Transavanguardia era stata costituita, infatti, come “un esplicito riscatto di quei valori

¹⁵³ D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020, p.16.

che l'arte precedente aveva dismesso: l'impiego dei media tradizionali, il sapere artigianale, la figurazione, la decorazione [...]”¹⁵⁴.

Tuttavia, anche se la Transavanguardia si contornò di una moltitudine di sostenitori, critici di valore quali Harald Szeemann, Paul Maenz e Jean-Christophe Ammann, oltreoceano non venne mai riconosciuta interamente come movimento, ma è stato invece dato risalto ai singoli artisti considerati a prescindere dalla loro partecipazione al gruppo della Transavanguardia. Il movimento ideato da Achille Bonito, infatti, si scontrò con le posizioni scettiche di diversi critici statunitensi, personalità che la assimilavano agli altri movimenti filo-pittorici internazionali. Tra le figure che ne hanno giudicato i fondamenti ricordiamo quei critici che orbitavano intorno alla rivista americana militante “October”¹⁵⁵. Quest’ultimi biasimavano ai transavanguardisti di aver ripudiato “una relazione, per quanto indiretta, fra arte e politica, nonché il loro rifugiarsi in formule di evasione e disimpegno dalle grandi questioni ideologiche del Novecento” – nello specifico questo è quanto affermò Benjamin H. D. Buchloh in una sezione della rivista sopracitata. Buchloch era in totale disaccordo rispetto alle ideologie alla base dei nuovi movimenti artistici degli anni Ottanta, credeva infatti che il fatto di promuovere il cosiddetto “ritorno alla pittura” fosse “un’accomodante forma di convenienza con il Neoprotezionismo e il carattere autoritario del Capitalismo occidentale”¹⁵⁶. Inoltre, Buchloch vedeva tale “ritorno alla pittura” come una formula di regressione e la pittura in sé come “la quintessenza della mercificazione dell’arte di stampo borghese e capitalista”. Tra gli altri critici che frequentarono la rivista “October”, ricordiamo Rosalind Krauss e Douglas Crimp; quest’ultimi denunciavano la neo-pittura internazionale partendo da una più comune ridefinizione dei concetti quali “l’autore”, “il medium”, e “l’originalità”¹⁵⁷. Tra le altre critiche mosse alla Transavanguardia ricordiamo “il problema identitario”, “la depoliticizzazione dell’arte” e “il problema geo-culturale”¹⁵⁸. Tuttavia, il critico militante della Transavanguardia non rispose mai alle critiche dei partecipanti della rivista americana.

¹⁵⁴ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2017, p.34.

¹⁵⁵ D. Viva, *La critica a effetto...* op. cit., p.18.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 36-37.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.168.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 36-37.

Nonostante i diversi sostenitori del movimento, arrivarono critiche, oltre che dagli Stati Uniti, anche dalla Francia.

Jean-Francois Lyotard, come viene riportato all'interno del volume *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, biasima il forte eclettismo e la mescolanza di stili, derivanti soprattutto da una reinterpretazione delle avanguardie storiche, che contraddistinguevano la Transavanguardia. Il filosofo condanna queste peculiarità, convinto del fatto che queste inclinazioni non fossero il risultato della volontà di superare la linearità della storia dell'arte, ma che servissero ad Achille Bonito Oliva per poter eclissare in modo agevole la fama delle avanguardie di inizio secolo, spinto da fini pratici e mercantili. Inoltre, condannava la Transavanguardia per essersi definita erroneamente come un movimento postmoderno¹⁵⁹. Il francese era infatti diventato famoso per essere stato il primo vero teorizzatore del Postmoderno grazie alla sua ricerca sociologica intitolata *La condizione postmoderna*, del 1979. Per Lyotard ciò che aveva messo in atto Bonito Oliva con il suo movimento era quello che poteva essere considerato un vero e proprio "tradimento delle avanguardie". All'interno di un suo intervento sulla rivista "Alfabeta", del gennaio 1982, il filosofo francese criticava la Transavanguardia di essere una forma regressiva di antimodernismo; intervento replicato poi dallo stesso mentore dei transavanguardisti sulla medesima rivista¹⁶⁰.

Altre personalità di spicco che si espressero in riferimento alla Transavanguardia furono Giulio Carlo Argan e Gillo Dorfles. Il primo fu un critico e storico d'arte italiano che nel corso della sua carriera affrontò in molteplici occasioni le tematiche introdotte dai gruppi e movimenti artisti che si erano affermati sul finire degli anni Settanta. Prendendo in considerazione la Transavanguardia italiana, il critico assunse una posizione ambigua nei confronti del gruppo di Bonito Oliva di cui per certi versi biasimava l'operato ma per altri ne lodava alcune caratteristiche.

Il secondo fu un critico e pittore dalla grande personalità, che nel corso della sua vita si interessò a diversi ambiti della conoscenza umana spaziando dalla medicina, all'estetica, all'arte. Gillo Dorfles, infatti, fu una figura eclettica dalla fama internazionale che nel

¹⁵⁹ P. Balmas, ABO. *Achille Bonito Oliva '70*, in *Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte*, Edizioni Kappa, Roma 1995, p.20.

¹⁶⁰ D. Viva, *La critica a effetto...* op. cit., p.19.

corso del suo percorso di critico d'arte si occupò in diverse occasioni della Transavanguardia e dei suoi massimi esponenti.

Oltre alle posizioni critiche risulta importante considerare anche il confronto con i gruppi coevi alla Transavanguardia. In questo capitolo si è cercato di porre l'attenzione su tre dei movimenti più rappresentativi della produzione artistica italiana della fine degli anni Settanta ed inizio anni Ottanta. Le ricerche si sono concentrate sugli Anacronisti di Maurizio Calvesi, i Nuovi-nuovi di Renato Barilli e la Nuova Scuola Romana di via degli Ausoni a Roma. I tre gruppi appena citati erano accumulati dalla volontà di creare un punto di rottura con il passato superando definitivamente il cosiddetto *darwinismo linguistico* che aveva da sempre interessato i movimenti artistici precedenti.

1. Gillo Dorfles “Transavanguardia - Neoespressionismo”

Gillo Dorfles (1910-2018) ebbe un'intensa e lunghissima carriera. Nell'arco della sua vita abbracciò infatti più attività e professioni, fu infatti critico, pittore, estetologo, docente, scrittore, scultore, teorico del gusto con laurea in medicina e specializzazione in psichiatria¹⁶¹. Dorfles viene ricordato come un grande appassionato d'arte, impegnato in una carriera costruita su un fruttuoso intreccio tra arte e critica, in grado di cogliere a pieno lo spirito del XX secolo.

Punto saldo del suo pensiero e della sua attività di critico d'arte fu il rifiuto di tutto ciò che a suo avviso non poteva essere considerato autentico. Dorfles, infatti, riteneva che per dare forma a qualcosa che potesse essere contraddistinta da un valore intrinseco fosse necessario che chi si occupasse dello sviluppo della creazione artistica fosse in grado di trovare ordine all'interno del proprio mondo interiore a seguito di un processo introspettivo¹⁶².

Aldo Colonetti nell'intervento dal titolo *Alla maniera di Dorfles* presente nel catalogo della mostra “Gillo Dorfles. Opere recenti”, tenutasi a Rovereto presso il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto nel 2012 riferendosi a Dorfles afferma:

“[...] in lui l'apertura sul mondo significa non chiudere mai la porta a nuovi percorsi, a nuovi incontri, e non gli ha mai precluso di superare gli steccati disciplinari per guardare nei ‘giardini altrui. [...] Gillo è il massimo dell'eclettismo’¹⁶³”.

Gli esordi in pittura di Dorfles avvengono già nel 1935, anno in cui realizzò una serie di dipinti eseguiti con la tecnica della tempera grassa all'uovo. Paesaggi misteriosi

¹⁶¹ A. Bonito Oliva, *Gillo Dorfles: un gigante del nostro tempo. E oltre*, in *Gillo Dorfles. Essere nel tempo*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva (Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, 27 novembre 2015 – 30 marzo 2016), Skira editore, Milano 2015, s.p.

¹⁶² F. Bernabè, in *Gillo Dorfles. Opere recenti*, catalogo della mostra a cura di Luigi Sansone, (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2011- 12 febbraio 2012), p.12.

¹⁶³ *Ibidem*.

componevano i suoi quadri, le sue opere erano cariche di spiritualità e situazioni surreali animano le sue tele. La sua passione per il disegno e per la pittura era nata, come affermava lui stesso, da una necessità intima.

“Ho sempre desiderato di essere (o di fare?) pittore. Più di qualsiasi altra cosa e non pensando certo a successi, onori o guadagni che l’arte può decretare. È l’atto di disegnare o di dipingere che è stato per me – sin dall’infanzia – qualcosa di quasi coercitivo e mi ha obbligato a riempire di sgorbi (o erano invenzioni?) le pagine dei miei libri scolastici, il legno dei muri bianchi delle medie, la sabbia delle spiagge estive”¹⁶⁴.

La sua carriera pittorica ebbe inizio ufficialmente del 1948, anno in cui fondò insieme a Gianni Soldati, Gianni Monnet e Atanasio Munari il “Movimento Arte Concreta” (MAC), un movimento d’avanguardia che reagiva agli assiomi sia del figurativo che dell’astrattismo postcubista, di cui Dorfles fu teorico e artista¹⁶⁵. Il gruppo organizzò mostre in tutto il mondo, da Parigi a Vienna, a Buenos Aires, a Santiago¹⁶⁶.

La ricerca artistica di Dorfles nello specifico operava fuori dalle coordinate obbligate del *darwinismo linguistico*, ovvero il suo lavoro era caratterizzato da un atteggiamento nomade nei confronti di tutti i linguaggi del passato accompagnato da “una nuova nozione di storia ribaltata in post-storia non garantita da alcun sistema di previsione” come viene affermato Achille Bonito Oliva¹⁶⁷. Gillo Dorfles con la sua produzione artistica si era quindi impegnato per capovolgere l’idea di un’evoluzione dell’arte tesa verso i lavori dell’astrazione concettuale. Dunque, come la Transavanguardia di Bonito Oliva, anch’egli rifiutava la concezione che l’arte si sviluppasse lungo un tragitto lineare creando un filo conduttore con i linguaggi artistici del passato. Achille Bonito Oliva all’intero del

¹⁶⁴ *Ivi*, p.13.

¹⁶⁵ C. Parisi Presicce, in *Gillo Dorfles. Essere nel tempo*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma MACRO Museo d’Arte Contemporanea Roma, 27 novembre 2015 – 30 marzo 2016), Skira editore, Milano 2015, p.19

¹⁶⁶ *Gillo Dorfles*, catalogo della mostra a cura di Marco Bandini (Genova, Orti Sauli Galleria d’Arte, 21 ottobre-26 novembre 1994), istituto Grafico Silvio Basile, Genova 1994, pp. 3-7.

¹⁶⁷ A. Bonito Oliva, *Essere nel proprio tempo*, in *Gillo Dorfles. Essere nel tempo...* op. cit., p.21.

catalogo della mostra “*Gillo Dorfles. Essere nel tempo*” si esprime in merito al poliedrico collega come segue:

“Gillo Dorfles opera con un’attenzione policentrica e disseminante, che non si pone più in termini di contrapposizione frontale ma di attraversamento incessante di ogni contraddizione e di ogni luogo comune, anche quello di un’originalità tecnica e operativa”¹⁶⁸.

Grazie al suo lavoro artistico, Gillo Dorfles era arrivato a comprendere, sostiene Bonito Oliva, come l’evoluzione di cui era oggetto l’arte avesse alla base un atteggiamento progressivo del linguaggio e al contempo assunse consapevolezza riguardo al fatto che la produzione artistica in essere nel corso degli anni Settanta e Ottanta avesse come terreno comune il “non farsi illusioni all’esterno di sé” tornando sui “propri passi”¹⁶⁹.

Secondo Bernabè, come afferma all’interno del catalogo della mostra “*Opere recenti*”, il medium artistico prediletto da Gillo Dorfles era senz’altro la pittura, la cui componente tecnica assumeva un ruolo centrale. Nelle vesti di pittore Dorfles diede foggia a una indagine artistica assolutamente dinamica che, partendo da iniziali ricerche metafisiche-surreali degli anni Trenta, si era spinta verso inediti sviluppi sconfinando nell’ambito di altre discipline. Punto saldo della sua produzione fu la capacità di dar forma a personaggi fantastici che rimandavano con forza a un misterioso universo interiore¹⁷⁰.

Bernabè riporta all’ interno del precedente catalogo un pensiero espresso da Gillo Dorfles in merito alla propria arte:

“io ho sempre cercato di realizzare delle opere nelle quali affiorasse qualcosa di spontaneo, se vogliamo anche di automatico. Ossia: non mi metto a dipingere sapendo già quello che farò ma quasi sempre aspettando che mi venga suggerito – da mio stesso essere psichico e

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p.22.

¹⁷⁰ F. Bernabè, in *Gillo Dorfles. Opere recenti...* op. cit., p.15.

fisico – quell’insieme di forme e colori che daranno vita ad uno spazio interiore che poi diventerà l’opera realizzata”¹⁷¹.

L’importanza di dedicare dello spazio alla disamina della poetica artistica di Dorfles risiede nel fatto che egli riteneva quale caratteristica di rilievo a sostegno dell’autorevolezza della figura del critico la conoscenza approfondita e pratica delle tecniche artistiche e dei materiali impiegati nella creazione artistica. Il suo essere pittore si era rivelato essere un aspetto di fondamentale importanza per intraprendere la carriera di critico d’arte. In riferimento a ciò, Dorfles riteneva che uno storico dell’arte, per poter essere ritenuto tale, necessitasse conoscere in modo esaustivo la storia nel suo divenire, mentre il critico doveva avere una conoscenza perfetta della storia passata e presente e, a differenza dello storico, possedere una sensibilità particolare. Il critico doveva inoltre essere in grado di tener conto, oltre che della bellezza e della qualità artistica dell’opera d’arte, anche del valore mercantile della stessa.

Come ha affermato Massimo Carboni in *Divenire (di) Gillo Dorfles*, contributo presente all’interno del catalogo della mostra dedicata a Gillo Dorfles “Gillo Dorfles. Essere nel tempo”, il critico credeva che tra i maggiori e più importanti compiti di un critico d’arte ci fosse quello

“di fornire al pubblico colto e interessato un filo conduttore che possa aiutarlo ad orientarsi nel percorrere le vie complesse, intricate e spesso adulterate della creatività moderno-contemporanea nella sua frammentata, talora scomposta fenomenologia: dalle arti visive nell’accezione più comune o ‘disciplinare’ del termine, comprese le loro evoluzioni nel tempo (*body art*, installazioni, video, *performance*) al cinema e alla danza, dall’architettura e dal design alla letteratura e al teatro, fino alla moda e ai *media*, alla pubblicità, ai linguaggi televisivi, insomma fino all’elasticità diffusa, nozione che proprio il suo lavoro ha contribuito in maniera così penetrante e significativa a coniare e indagare”¹⁷².

¹⁷¹ *Ivi*, p.19.

¹⁷² Gillo Dorfles, *Essere nel tempo...* op. cit., p.22.

Gli ambiti di studio e di critica di Gillo Dorfles erano concentrati soprattutto sulle correnti artistiche contemporanee e toccavano diversi contesti artistici che andavano dall'Informale al Postmoderno. Il poliedrico critico scrisse a proposito dei movimenti legati al ritorno della pittura come i Nuovi-nuovi di Renato Barilli e la Trasavanguardia di Achille Bonito Oliva; prima ancora si interessò alle esperienze della pittura analitica, dell'Astrazione e dell'Arte Povera. Fornì il suo pensiero anche in merito al manierismo, al neobarocco e alle tendenze artistiche che impiegavano il digitale come proprio mezzo prediletto. Le sue indagini spaziavano poi dalla pubblicità al disegno industriale, dalla moda alla fotografia, dal design alla musica, al teatro e al sistema dell'informazione. Nel corso della sua carriera da critico si interessò in modo particolare al problema dell'avanguardia e al rapporto fra arte e industria e al fenomeno del gusto. Quello che fece fu, quindi, analizzare diverse tendenze

in auge nel panorama dell'arte proponendo nuove letture multidisciplinari e multiculturali¹⁷³.

Come affermato in precedenza, Gillo Dorfles nella veste di "critico", si occupò in modo esaustivo anche delle nuove correnti artistiche che si affermarono all'inizio degli anni Ottanta. Tutte le correnti accumulate dalla volontà di un "ritorno alla pittura", come era stato per la Transavanguardia, erano state associate dal critico d'arte, da un punto di vista internazionale, al neoespressionismo, al Graffitismo e al Pattern painting. Negli anni Ottanta la critica internazionale si stava muovendo per modificare ed ampliare le riflessioni sui nuovi movimenti. Esempio di questo nuovo clima fu il Convegno progettato a Montecatini Terme da Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi. Le riflessioni mosse con il Convegno andavano a rielaborare gli stratagemmi della critica d'arte, aprendo "le danze ad un incontro internazionale degli stati generali della critica per mettere a confronto metodologie, discipline e atteggiamenti operativi diversi, con alla base comune il fenomeno arte, inteso in un senso più allargato, rispetto ai temi dei convegni precedenti: arte come comunicazione e come linguaggio"¹⁷⁴ allo stesso tempo è un appuntamento

¹⁷³ Ivi, pp. 97-98.

che è andato ad occupare uno spazio lasciato vacante dalle grandi rassegne quali la Biennale di Venezia ed altre simili”¹⁷⁵.

La Transavanguardia nello specifico era stata inquadrata da Dorfles come una delle correnti artistiche rappresentative del cosiddetto “Postmoderno”. Egli rivedeva nel concetto di Postmoderno un fenomeno generalizzato e ricondotto a una particolare posizione del pensiero contemporaneo. Secondo Dorfles, il fenomeno che portò alla formazione delle nuove correnti artistiche nate in tale periodo di cambio di rotta, come la Transavanguardia italiana o i Nuovi-nuovi di Renato Barilli, era riconducibile a ciò che era avvenuto a seguito del caso artistico dell’Arte Povera. Quest’ultima dimostrando un vero e proprio rifiuto del “bene materiale” aveva aperto la strada ai nuovi movimenti artistici che attraverso la pittura andavano a sconfinare nel teatro, nella fotografia e nella performance. Secondo il critico i giovani artisti attivi alla fine degli anni Settanta erano liberi da qualsiasi tipo di obbligo nei confronti del concetto di progresso dell’arte, quindi indipendenti nel seguire, successivamente al fallimento dell’iperrealismo, una via artistica non ancora tracciata. Questi artisti avevano seguito quindi la via di un ritorno alla pittura, alla manualità e a una figurazione che si rifaceva alla “realtà del mondo esterno”. Tuttavia, è importante sottolineare come nessun artista transavanguardista si rifacesse ad un realismo concreto, come quello che veniva preso a modello nel dopoguerra. Spesso le loro figure erano infatti confuse e sistematicamente non riconducibili ad alcun tipo di riferimento. La particolarità dei giovani artisti, secondo Dorfles, consisteva nell’utilizzare materiali pittorici e tecniche artistiche già usate in precedenza, recuperando infatti “la tela dipinta”¹⁷⁶.

Gillo Dorfles per riferirsi alla Transavanguardia preferiva impiegare il termine “Neo-espressionismo”. Antonello Tolve, all’interno del suo testo *Gillo Dorfles. Arte e critica d’arte nel secondo Novecento* riprende uno stesso concetto di Dorfles:

¹⁷⁵ A. Tolve, *Gillo Dorfles. Arte e critica d’arte nel secondo Novecento...* op. cit., pp. 98-99.

¹⁷⁶ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi. Dall’informale al neo-oggettivo*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 166-170.

“con la Transavanguardia [...] il concetto di trasversalità, di attraversamento e quello di transizione (trans appunto) sostituisce quello di avanzamento lineare per avviare un discorso in cui il *genius loci*, ovvero lo spirito del luogo, la riscoperta delle radici locali e popolari di ciascun artista, si fanno prefisso indispensabile di una *ideologia del traditore* che si libera definitivamente di qualsiasi norma, dottrina o potere, per proiettarsi, infine, in *un passo dello strabismo* e porre l’attenzione sui fenomeni laterali e inattesi, sulla transitabilità e sul recupero ginnico della tradizione pittorica usata, questa, in chiave di citazione ironica, aggressiva o affettiva che si definisce, malgrado ciò, sempre marcatamente soggettiva”¹⁷⁷.

Secondo il critico la volontà di un “ritorno alla pittura”, alla “ricerca di forme più libere” e “ingenue”, erano “dei fattori che mostrano grandi analogie con la ripresa della figurazione in pittura e in scultura, e nel deciso ritorno a una utilizzazione del colore e della tela secondo la più solida tradizione del recente passato”¹⁷⁸. Secondo lui questi “ritorni” rappresentavano una ripresa della figurazione tipica dell’espressionismo tedesco che ebbe larga diffusione nel periodo che intercorse tra le due guerre mondiali che veniva mescolata a una immagine che ricavava i suoi spunti dal mondo esterno. Dorfles, dunque, vedeva nelle forme che concretizzavano il postmoderno “un preciso reimpiego di tradizionali materiali pittorici”¹⁷⁹.

¹⁷⁷ A. Tolve, *Gillo Dorfles. Arte e critica d’arte nel secondo Novecento...* op. cit., p.110.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

2. Giulio Carlo Argan: “Transavanguardia: periodo della morte dell’arte”

Giulio Carlo Argan (1909-1992) fu uno storico e critico d’arte italiano. Le sue ricerche incentrate sullo studio dell’arte antica e contemporanea lo portarono ad essere considerato un critico dalla fama internazionale.

Il contributo di Argan si fondava sulla consapevolezza del periodo di crisi che l’arte del XX secolo stava attraversando. Secondo il critico, infatti, l’arte, non attingeva più ad una funzione concreta in relazione alla società, la quale non riusciva più a recepirla e a impiegarla in modo fruttuoso; il risultato di tutto ciò fu la formazione di frattura tra l’ambito della produzione artistica e il sistema culturale e sociale. All’uomo, sostiene Argan, non era rimasta altra scelta se non quella di prendere atto della sussistenza di tale crisi del sistema artistico. Il critico provava sgomento in vista dello scenario che si poteva prospettare: civiltà del futuro prive di alcuna arte, arte che era stata da secoli espressione degli impulsi creativi, con il risultato di andare incontro ad una società incapace di “costruire l’ambiente della vita in forme che rispecchino una positiva concezione del mondo”¹⁸⁰.

Il contesto alla base di tale crisi del sistema artistico vede da un lato un intenso sviluppo tecnologico e dall’altro una lenta dispersione e distruzione del patrimonio monumentale artistico che stava così portando alla tragica fine, non solo della storia dell’arte, ma anche della storia stessa. Mentre gli artisti del passato nel loro lavoro si erano sempre interfacciati con la società e i suoi bisogni, secondo Giulio Carlo Argan, gli artisti delle generazioni attive a partire dalla metà del Novecento si misuravano solo con loro stessi proponendo nuove forme artistiche, prendendo le distanze anche dalla formazione accademica. L’artista diventava così un “autodidatta: il suo isolamento dipendeva in primo luogo dal suo rifiuto di essere debitore alla società della propria formazione”. Gli

¹⁸⁰ G.C. Argan, *Arte e critica d’arte*, Saggi tascabili Laterza, Bari 1984, p.15.

artisti dalle tendenze affini usavano riunirsi in gruppi, attribuendosi da soli un nome, seguendo anche una loro comune e personale politica¹⁸¹.

All'inizio del XX secolo le avanguardie storiche erano mosse dal desiderio di fare dell'arte "un incentivo alla trasformazione radicale della cultura e del costume sociale: l'arte di avanguardia si propone di anticipare, con la trasformazione delle proprie strutture, la trasformazione della società", così teorizzava il critico d'arte Giulio Carlo Argan all'interno del suo volume *Arte e critica d'arte*¹⁸².

In contrapposizione a ciò che veniva ricercato dalle avanguardie, nacquero nuovi gruppi artistici che si svilupparono a partire dalla fine degli anni Settanta. Correnti artistiche dal segno opposto, che eliminavano qualsiasi possibile legame tra la creazione artistica e i prodotti della società industriale. L'arte diveniva così qualcosa di individuale pur trovandosi l'artista a fare parte di una società di massa.

Nel corso di un'intervista ad opera di Paolo Balmas, il critico della Transavanguardia italiana Bonito Oliva aveva sottolineato come la figura di Giulio Carlo Argan fu per lui di fondamentale importanza. L'incontro tra Giulio Carlo Argan e Achille Bonito Oliva era avvenuto nel 1965 a Napoli, presso la libreria Guida in occasione di una conferenza dedicata al il destino dell'arte. Bonito Oliva nell'intervista appellava tale momento come il suo primo "incontro con la critica d'arte", ricordando come fu lo stesso Argan a richiederli di svolgere un intervento nel corso della conferenza. In aggiunta a ciò, vanno sempre ad Argan i meriti di aver presentato Bonito Oliva a Filiberto Menna –all'epoca professore di Storia dell'Arte all'Università di Salerno che, proprio in quel periodo, era entrato anche a far parte della scuderia del quotidiano "Il Mattino" in veste di critico – con il quale il critico della Transavanguardia instaurò fin da subito uno fruttuoso scambio intellettuale¹⁸³.

Argan e Achille Bonito Oliva ebbero modo, a seguito del trasferimento a Roma di quest'ultimo, avvenuto nel 1968, di creare un sodalizio fruttuoso caratterizzato da assidui

¹⁸¹ *Ivi*, p.16.

¹⁸² *Ivi*, p.23.

¹⁸³ P. Balmas, ABO. *Achille Bonito Oliva '70, in Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte*, Edizioni Kappa, Roma 1995, p.7.

incontri. I due critici ebbero il piacere di frequentarsi fino alla morte di Argan, avvenuta nel 1992.

Bonito Oliva era rimasto impressionato dal carattere del critico torinese, dedito alla perenne, continua riflessione, “mi colpiva la sua figura scarna, quella schiva e mai reticente cordialità, il corpo essenzialmente aderente la sua militanza, inviato speciale nella riflessione”¹⁸⁴. Bonito Oliva lo stimava per il suo impeccabile impiego del linguaggio e pur essendo profondamente diversi, lui critico eretico e Argan storico dell’arte riteneva che entrambi potessero essere ritenuti “moderni”. Il sodalizio amicale ben presto si trasformò anche in collaborazione professionale. Tant’è che collaborarono nella stesura di dell’importante volume *L’arte moderna 1770-1970. L’arte oltre il Duemila*. Questa cooperazione si era potuta concretizzare, raccontò Bonito Oliva grazie all’accettazione da parte di Giulio Carlo Argan dell’imprevedibilità intrinseca dell’arte contemporanea, liberata dal cosiddetto *darwinismo linguistico*, da cui prese le distanze l’ideatore della Transavanguardia italiana¹⁸⁵.

Tuttavia, è altrettanto vero come Argan nel corso degli ultimi decenni del Novecento avesse più volte esplicitato il proprio dissenso nei confronti del gruppo della Transavanguardia italiana pur riconoscendone l’aspetto innovativo. Egli, infatti, riconosceva al movimento di Achille Bonito Oliva l’essere stato un fenomeno ragguardevole non solo nel quadro della cultura artistica, ma nell’ambito della cultura intesa in senso lato. Il critico attribuiva, poi, al movimento una carica egemone e di assoluta novità capace di informare su “una condizione di coscienza diffusa nel mondo”¹⁸⁶. La produzione artistica a cui dava forma la Transavanguardia si presentava come un’arte in cui al centro non si trovava più la progettualità dell’opera, ma come un’arte in cui il semplice gesto artistico acquisiva importanza, presentandosi così “nella sua pura e semplice condizione di esistenza”¹⁸⁷.

Più volte all’interno dei suoi contributi dedicati alla Transavanguardia Giulio Carlo Argan trattò del “non-valore” alla base delle creazioni del gruppo di Bonito Oliva. Per Argan il corso della storia dell’arte era da sempre contraddistinto dall’attribuzione di valore alle

¹⁸⁴ P. Vagheggi, *Lui Lo storico io l’eretico*, in « La Repubblica », 5 agosto 2002.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ A. Bonito Oliva, in *La Transavanguardia internazionale...op. cit.*, p.134.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

creazioni su cui si costituì. Un valore intrinseco non legato alla valutazione economica, ma connesso alla fruizione e all'esperienza estetica, che cresce e genera soddisfazione in maniera proporzionale all'incremento del "consumo" stesso dell'arte. Il movimento di Bonito Oliva invece, per la prima volta nella storia, secondo quanto asserito da Argan, si presentava come "non-valore", ponendo la propria arte, come si è detto, come anti-progettualità o non-progettualità. Secondo Argan, come affermato all'interno del testo di Achille Bonito Oliva *La Transavanguardia internazionale*, questo aspetto non era da biasimare ai transavanguardisti e alla loro produzione artistica che "non mirando al valore, non mirando al progresso, [...] si dà come interamente appartenente al proprio tempo"¹⁸⁸. La Transavanguardia, quindi, in accordo a quanto affermato dal critico "si pone come espressione di violenza", mostrandosi come un'arte che vuole sfuggire a qualsiasi tipo di controllo. È proprio questa ultima accezione della poetica dei transavanguardisti che Argan criticava. Infatti, la Transavanguardia manifestandosi come portavoce di un'arte della violenza si presentava anche, come espressione tangibile del "non-valore"¹⁸⁹. Tuttavia, quello che invece voleva comunicare con la sua Transavanguardia Achille Bonito Oliva, non era un concetto di progetto legato al piano del mondo, come teorizzato dal critico Argan, ma un progetto legato solo ed esclusivamente al programma dell'opera, dell'artista¹⁹⁰.

È chiaro quindi come il critico d'arte torinese non condividesse le idee alla base del gruppo istituito dal suo collega e amico. "Ho 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" – così Giulio Carlo Argan descrisse il suo pensiero sulla Transavanguardia italiana all'interno del catalogo della mostra "Avanguardia-Transavanguardia" tenutasi nel 1982 presso le Mura Aureliane¹⁹¹. Egli criticava alla Transavanguardia il fatto di essersi professata come "rinascita" a seguito della fine dell'arte professata negli anni Sessanta, definendola così una semplice "ultima convulsione". Secondo il critico, la Transavanguardia non poteva essere considerata come

¹⁸⁸ G. C. Argan, in *La Transavanguardia internazionale...*, op. cit., p.134.

¹⁸⁹ *Ivi.* p.135.

¹⁹⁰ *Ivi.* p.139.

¹⁹¹ A. Bonito Oliva in *Avanguardia Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di Bonito Oliva (Roma, Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta Latina aprile - luglio 1982), Electa, Milano 1982, p.22.

la crisi e fine dell'arte ma che la decadenza di quest'ultima era iniziata già precedentemente con le Avanguardie storiche e le Neoavanguardie, essendo state influenzate eccessivamente dal contesto politico. La Transavanguardia secondo Argan aveva tentato di spostare il problema della fine dell'arte, portandolo "fuori dalla cultura della razionalità, del finalismo, della progettualità, del valore". Il gruppo si era costituito a partire da un forte atteggiamento oppositivo nei confronti della società in cui si inseriva, ovvero in netta contrapposizione con la società capitalizzata dedita al consumo, condividendo la condotta con le neoavanguardie, nate a seguito della Prima e Seconda Guerra Mondiale. In un periodo in cui venivano messe in discussione la narrazione storica così come il principio della razionalità nasceva il bisogno di definire la propria autonomia artistica e culturale per sopravvivere e secondo Argan lo stesso venne fatto dalla Transavanguardia italiana nel campo artistico, dando forma a un'autonomia disciplinare. Giulio Carlo Argan nel catalogo della mostra precedentemente citata, aveva sottolineato i motivi per i quali non condivideva il gruppo stesso dei transavanguardisti; ciò da cui era contrariato era il fatto di non poter veramente fornire un contributo critico rispetto a un'arte che affermava di "non essere valore", di non progredire e che sostanzialmente propugnava un desiderio di stasi¹⁹².

Ciò che il critico d'arte torinese ha sempre lodato ad Achille Bonito Oliva, mentore della Transavanguardia, è l'aver saputo costruire intorno alla sua Transavanguardia una "critica intelligente". Al contempo, tuttavia, biasimò il modo in cui la tecnica pittorica tradizionale venne ripresa dalla Transavanguardia come pretesto per porsi in antitesi ai meccanismi della società in essere sul finire degli anni Settanta, caratterizzata dall'imperare del meccanismo industriale. Impiegando in tal senso la pittura in antinomia con la perfezione che poteva essere raggiunta con l'ausilio di materiali e tecniche esecutive appartenenti alla produzione in serie. Il rischio di questo *modus operandi*, secondo Argan, era palese in quanto l'immagine prodotta dai transavanguardisti diventava prigioniera della materia andando ad esaurire la sua carica vitale.

Achille Bonito Oliva e Giulio Carlo Argan, si trovarono in diverse occasioni a portare avanti tesi tra di loro discordanti. Durante un dibattito riportato nel volume *Transavanguardia internazionale*, Argan coerentemente con le sue argomentazioni iniziali, aveva dichiarato la fine e morte dell'arte con la scissione di quest'ultima in altre

¹⁹² *Ibidem*.

discipline a causa della sua inefficacia rispetto alle necessità della società del tempo. Bonito Oliva non condivideva la posizione di Argan e considerava proprio il suo stesso gruppo di transavanguardisti portatore di un nuovo modo di vedere l'arte che aveva consentito la "penetrazione e scardinamento dell'isolamento europeo rispetto a quello americano" portando così ad una vera e propria modifica delle strutture pubbliche e più precisamente una infiltrazione nei mass-media avvenuta con l'aiuto del lavoro dello stesso critico militante del gruppo, grazie ad una nuova strategia basata "sull'ironia, sul senso comico, dell'intelligenza, della battuta[...]"¹⁹³.

Giulio Carlo Argan in un'intervista era arrivato ad associare il movimento della Transavanguardia italiana alla famosa bevanda Coca Cola, affermando: "la Transavanguardia è come la Coca Cola, se non la si beve gelata fa schifo". Bonito Oliva non contestò mai la frase affermata dal critico Argan e anzi secondo lui questa associazione tra Transavanguardia e Coca Cola aveva dato la possibilità al movimento di essere recepito come un gruppo dalla notorietà internazionale; a tal proposito, Bonito Oliva asseriva come la Transavanguardia fosse l'unico movimento italiano insieme alla Metafisica ad aver goduto di un riconoscimento da parte della critica mondiale, superando di gran lunga i consensi ottenuti dall'Arte Povera di Germano Celant, movimento artistico nato molti anni prima della Transavanguardia¹⁹⁴.

Tuttavia, è molto importante ricordare come la presenza di divergenze di pensiero tra i due critici avesse origini più remote rispetto alla costituzione della Transavanguardia italiana; esse risalivano infatti già al '68 quando "l'ispirazione marcusiana dei più giovani aveva sconfessato l'assimilazione dell'arte al rango di una professione specializzata"¹⁹⁵. Bonito Oliva contestava al critico d'arte Argan di appoggiare artisti dell'Arte Programmata che venivano chiamati per la stessa, "tecnici dell'immagine", impegnati a portare avanti con il loro lavoro un "sapere tecnico complesso ed esclusivo", strettamente collegato alla produttività e che secondo Bonito Oliva avrebbe portato al mero fallimento, dunque un lavoro strettamente collegato alle singolarità del Capitalismo¹⁹⁶. Quando un

¹⁹³ P. Balmas, *ABO. Achille Bonito Oliva '70*, in *Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte*, Edizioni Kappa, Roma 1995, p.2.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020, p.184.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

artista andava a produrre un lavoro specialistico e di difficile trasmissione, quest'ultimo, "perpetuava il sistema di repressione capitalista nei suoi ingranaggi più lubrificati". Bonito Oliva infatti aveva sempre sostenuto quegli artisti che erano più favorevoli all'improvvisazione¹⁹⁷.

Dunque, Argan è stato per la Transavanguardia italiana un critico che ne ha criticato alcuni elementi ma che tuttavia ne ha apprezzato i toni e soprattutto che ha sostenuto il lavoro straordinario di Bonito Oliva.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

3. Rivalità tra l'Arte Povera di Germano Celant e la Transavanguardia di ABO

Per analizzare la nascita dell'Arte Povera e la sua relazione con la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva, è molto importante affrontare in prima battuta il periodo storico nel quale essa si era sviluppata, andandone ad investigare le origini e gli sviluppi successivi. Di fondamentale importanza risulta essere la considerazione dei rapporti intercorsi tra gli Stati Uniti e l'Europa occidentale al termine della Seconda Guerra Mondiale, a seguito della quale i primi si erano affermati come prima superpotenza mondiale dando inizio ad un'opera di ripresa economica, mentre l'Europa si era divisa, con la parte orientale dominata dalla potenza dell'URSS. A seguito della Guerra, erano cessati gli imperi coloniali e si era sviluppata l'idea di una divisione del mondo tra "paesi sviluppati" e "sottosviluppati" con la nascita di accezioni come "Primo, Secondo o Terzo Mondo". L'attenzione deve essere posta dunque sui rapporti intercorsi tra l'Europa e gli Stati Uniti, asse che fu di cruciale importanza per la situazione economica, politica e culturale degli anni Sessanta, anni appunto in cui si andò a sviluppare l'Arte Povera¹⁹⁸.

Nel dopoguerra, in ambito artistico erano andate a svilupparsi correnti artistiche incentrate sull'analisi del "nostro esserci, della nostra condizione esistenziale", come ricorda Renato Barilli all'interno del suo testo *Informale Oggetto Comportamento*¹⁹⁹; le esperienze da annoverare in questo frangente sono ad esempio la Pop Art, gli Happening, e le operazioni di Environment. In contemporanea ad essi si erano inoltre sviluppate correnti che si mostravano di segno contrario, che non puntavano sull'analisi esistenziale, come ad esempio l'Optical Art e le Arti Visive.

Germano Celant, critico ideatore del movimento dell'Arte Povera, cercò di porre le basi ideologiche del gruppo a metà tra le due posizioni, volendosi quindi porre all'incrocio tra i due diversi contesti motivazionali. Ad esempio, la caratteristica esistenziale presente

¹⁹⁸ *Arte Povera*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant, (Torino, Roma, Napoli, Bologna, Bari, ottobre 2011 - febbraio 2012), Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011, pp. 50-51.

¹⁹⁹ R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 2006, p.41.

nelle correnti prima citate, non riscontrabile invece in quelle dell'Optical o delle Arti Visive, risultava anche nelle ricerche artistiche dei membri dell'Arte Povera, individuabile ad esempio nella scelta di materiali volutamente banali, provvisori. Secondo Barilli con l'Arte Povera si è assistito ad una fase di svolta, ad un'interferenza tra varie sfere, non conciliabili tra loro, momento in cui diverse categorie “vengono rimesse in discussione e spostate dai termini iniziali”²⁰⁰.

L'Arte Povera era nata nel 1967 grazie al lavoro del critico d'arte Germano Celant. Quest'ultimo aveva riunito artisti romani e piemontesi e ne aveva seguito le attività espositive e nella veste di critico d'arte, era riuscito per primo a riconoscere e valorizzare il lavoro di artisti come, Giovanni Anselmo (1934), Luciano Fabro (1936-2007), Pier Paolo Calzolari (1943), Michelangelo Pistoletto (1933) **fig. 55** **fig. 55**, Giuseppe Penone (1947), Jannis Kounellis (1936-2017), Mario Merz (1925-2003), Pino Pascali (1935-1968), Giulio Paolini (1940), Gilberto Zorio (1944), Alighiero Boetti (1940-1994) **fig. 56**, ed Emilio Prini (1943-2016)²⁰¹. Il centro intorno al quale si sviluppò l'Arte Povera fu Torino. Celant aveva cercato di cogliere e promuovere le ricerche artistiche di alcuni giovani artisti italiani, mostrandoli in un contesto internazionale. Tra il 1967 e il 1971, Celant diede inizio ad una serie programmatica di esposizioni, quando lo stesso critico militante del gruppo si spogliò di questo aggettivo e decise di seguire gli artisti solo individualmente²⁰². Egli continuò a lavorare con gli artisti dell'Arte Povera anche a seguito della fine della collaborazione degli artisti del gruppo, avvenuta quattro anni più tardi nel 1971. Gli artisti poveristi nonostante lo scioglimento del gruppo continuarono a lavorare autonomamente anche senza l'attività del critico Germano Celant.

Il gruppo si riunì per la prima volta durante una mostra organizzata nel settembre del 1967 presso la Galleria *La Bertesca* di Genova grazie all'intervento del critico e storico dell'arte Germano Celant. Pur lavorando in maniera autonoma e dunque non avendo consistenti affinità tra loro, peculiarità condivisa dalla totalità degli artisti era la volontà

²⁰⁰ *Ivi*, p.42.

²⁰¹ *Arte Povera*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant, (Torino, Roma, Napoli, Bologna, Bari, ottobre 2011 - febbraio 2012), Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011, s.p.

²⁰² F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2003, p.135.

di evidenziare “l’energia dei processi naturali contenuta nei diversi materiali”²⁰³. Gli esponenti del movimento erano effettivamente accumulati da “un approccio vitalistico e per un’intuitiva naturalezza”. Il lavoro di ciascuno si distingueva infatti per una spiccata individualità e originalità, ma tutti erano spinti verso “una medesima esigenza di apertura verso il mondo e di contatto con la dimensione reale degli oggetti”²⁰⁴.

In occasione di questa prima mostra ideata ed inaugurata da Germano Celant, il critico dichiarò alcune di quelle che sono tesi portanti alla base del lavoro degli artisti poveristi:

“...animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell’arte. L’artista si sente attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche, e riinizia a sentire lo svolgersi delle cose nel mondo, non solo come essere animato, ma produttore di fatti magici e meraviglianti”. “l’artista alchimista [...] non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali (rame, zinco, terra, acqua, fiumi, piombo, neve, fuoco, erba, aria, pietra, elettricità, uranio, cielo, peso, gravità, calore, crescita ecc.) per una descrizione e rappresentazione della natura; quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l’insurrezione del valore magico meravigliante degli elementi naturali”²⁰⁵.

Il primo articolo programmatico successivo alla mostra genovese fu un articolo pubblicato sulla rivista d’arte “Flash Art” del novembre/dicembre del 1967, intitolato *Arte Povera. Note per una guerriglia* e curato da Germano Celant²⁰⁶ **fig. 57**. All’interno dell’articolo viene riportato il pensiero di Celant, che definì l’Arte Povera come un’arte che si era sviluppata a partire dal libero progettarsi dell’uomo e che si basava su “un nuovo atteggiamento per ripossedere un ‘reale’ dominio del nostro esserci, che conduce l’artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso. L’artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del

²⁰³ G. C. Argan, *l’arte moderna: il Novecento. L’arte e l’architettura dagli anni Settanta a oggi*, RCS Libri S.p.A., Milano 2008, p.402.

²⁰⁴ F. Poli, *Arte contemporanea...op. cit.*, pp. 137-147.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ G. Celant, *Arte Povera: appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n.5, novembre/dicembre 1967. s.p.

combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire non l'opposto"²⁰⁷.

A seguito della mostra più significativa degli anni Sessanta e soprattutto dell'Arte Povera, "*When Attitude Become Form*", curata da Harald Szeemann nel 1969, il critico militante del gruppo decise di pubblicare il suo libro *Art Povera*, testo che segnò il cambiamento del significato del termine "Arte Povera", andando ad acquisire un'accezione maggiormente articolata, non limitata a designare esclusivamente il gruppo di artisti italiani, ma più ampia, che andava a ricomprendere anche artisti europei e statunitensi impegnati nella produzione di un'arte affine ai dettami del movimento²⁰⁸.

Come ricorda Giancarlo Politi sulla rivista *Flash Art* del 1967, il gruppo dei poveristi, affascinati dalle nuove correnti artistiche e ipotesi di pensiero fu subito introdotto sulla rivista. Furono infatti i poveristi ad essere presentati per primi sulla rivista *Flash Art*²⁰⁹.

Come viene riportato da Christov-Bakargiev, il nucleo primigenio dell'Arte Povera ebbe la possibilità di riunirsi nei più importanti poli artistici del tempo come Roma, Genova, Milano e Bologna, città in cui vennero ospitate le prime esposizioni dedicate alle loro opere

210

Alcune gallerie diventarono ben presto punti di riferimento emblematici del movimento. Oltre alla Bertesca di Genova, le altre maggiormente di rilievo si trovavano a Torino, città considerabile punto focale per il movimento. Le gallerie in questione furono la Galleria Sperone (sede del maggior numero di personali degli artisti poveristi), la Galleria Notizia e il Deposito d'Arte Presente²¹¹.

I lavori a cui davano forma gli artisti dell'Arte Povera spaziavano da installazioni a performance, a grandi sculture, che esponevano accanto alle opere di altri artisti di tendenze parallele degli stessi anni, tra cui la Land Art, l'Arte Concettuale e il Post-minimalismo. La loro indagine artistica si sviluppò tra Europa e Stati Uniti andando a

²⁰⁷ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte concettuale*, Editori Laterza, Bari 2002, p. 80.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 128-129.

²⁰⁹ G. Politi, *È questa l'arte giovane?* in «*Flash Art*», n.158, ottobre/novembre 1990, p.95.

²¹⁰ C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, New York 1999, p.16.

²¹¹ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte concettuale...* op. cit., p.80.

influenzare radicalmente la produzione artistica dei decenni a venire. Loro credevano che l'arte, la vita, la natura e la cultura fossero strettamente correlate²¹². In un articolo di qualche anno più tardi, "Arte Povera oggi" pubblicato sulla rivista d'arte "Flash Art" del novembre del 1983, e redatto da Denys Zacharopoulos, il critico ricordava l'Arte Povera come un movimento diverso da tutti gli altri, un corrente artistica che voleva "fare l'opera", il lavoro degli artisti poveristi era infatti un "modo di essere. Gli artisti, dunque, erano sciolti da qualsiasi legame con la tradizionale idea di fare arte, realizzavano infatti opere d'arte che si ribellavano anche al concetto tradizionale di museo, si ricordino i "fuochi" o i "cavalli" di Kounellis, portati all'interno di un edificio²¹³.

Volendo analizzare il legame intercorso tra la Transavanguardia di Bonito Oliva e l'Arte Povera di Celant, è necessario inoltrarsi in un'analisi che abbia come soggetto le prime mostre personali e collettive di alcuni degli esponenti della Transavanguardia italiana come quelle di Nicola De Maria e di Enzo Cucchi. Infatti, nelle esposizioni di quest'ultimi si poteva intravedere una formula allestitiva che ricordava il carattere ambientale dell'Arte Povera. Anche altri critici del tempo, come Mario Diacono, Jean-Christophe Ammann avevano riscontrato tra l'Arte Povera e la Transavanguardia una sorta di continuità artistica tanto rifiutata da Bonito Oliva²¹⁴. In generale nonostante il lasso temporale non indifferente intercorso tra la costituzione dell'Arte Povera e della Transavanguardia e le evidenti contrapposizioni programmatiche, è possibile individuare alcuni legami e affinità tra le due realtà. Tant'è che La Transavanguardia aveva, infatti, realizzato le sue prime mostre comparandosi al movimento di Celant²¹⁵.

Secondo Bonito Oliva quest'arte si era quindi mostrata in opposizione, come una guerriglia che rivendicava valori moralistici. Secondo il critico l'arte degli anni Sessanta, muovendosi in un clima politico aveva dovuto confrontarsi con esso, vivendone il dramma. Secondo questi artisti l'unica via per procedere era la ripresa e un totale riferimento alla natura, che vedevano come elemento confortante e rigenerante, in opposizione con la società del tempo. È proprio il rimando alla natura che è simbolo del

²¹² C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera...*op. cit., p.20.

²¹³ D. Zacharopoulos, *Arte povera oggi*, in «Flash Art», n.116, novembre 1983. p.16.

²¹⁴ D. Viva, *La critica a effetto...*op. cit., pp. 110-111.

²¹⁵ *Ivi*, p.79.

lavoro dei poveristi, artefici di lavori semplicisti dove il rimando alla natura veniva interpretato come generatore di nuova linfa vitale, di pura energia creativa contro la società oramai corrotta. L'artista procedendo in questa direzione si sentiva al riparo da una mentalità utilitaristica del mondo pur facendo parte dello stesso dogma politico che tanto avevano negato. Spesso le loro opere erano prive di titolo. L'Arte Povera, dal suo contenuto prettamente naturalistico, "di pura prestazione grammaticale dei materiali, venne poi superata dalle altre correnti degli anni Sessanta, spinte maggiormente verso il concettuale e l'astrattismo, alla ripresa degli antenati dell'astrattismo storico"²¹⁶.

Achille Bonito Oliva, all'interno del catalogo della mostra "*Avanguardia-Transavanguardia*", fornisce una sua spiegazione dell'Arte Povera affermando come si tratti di un'arte che ha assunto il sostantivo "povera" per creare una rottura con il contesto nel quale si stava sviluppando, ovvero la società occidentale consumistica dedita all'opulenza. Bonito Oliva rivedeva nell'Arte Povera una particolare caratteristica – "una tensione retorica francescana e moralistica che pervade tale linea critica che adombra pericolosamente ed infantilmente un'arte come guerriglia" –. L'Arte Povera secondo Bonito Oliva aveva cercato di destrutturarsi fino a mostrare il suo scheletro²¹⁷. La critica vedeva in questa semplificazione ed auto-espropriazione del piacere una mentalità ancora strettamente legata alla condizione politica. Secondo Bonito Oliva gli artisti avevano scelto di confrontarsi con la natura vista come un riferimento liberatorio nei confronti della politica. La pratica del naturale, ovvero dell'operare con materiali semplici e naturalistici era infatti divenuta uno strumento per dare "colore politico all'arte".

Achille Bonito Oliva all'interno del catalogo della mostra del 2012 "*La transavanguardia italiana*", realizzata presso Palazzo Reale di Milano, per festeggiare i centocinquanta anni dell'Unità d'Italia, ricordava il movimento dell'Arte Povera come una corrente dalla "connotazione moralistica, repressiva e masochista, fortunatamente contraddetta da alcune opere degli artisti"²¹⁸. L'Arte Povera aveva infatti incentrato le sue analisi nel recupero del sociale. È proprio da questa mentalità che la Transavanguardia prese le

²¹⁶ *Ivi*, p.23.

²¹⁷ *Avanguardia Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma, Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta Latina aprile - luglio 1982), Electa, Milano 1982, p. 12.

²¹⁸ A. Bonito Oliva, in *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, s.p.

distanze, voleva infatti seguire una pratica linguistica che fosse lontana da quest'ultima che significava "una pratica di opposizione al sistema"²¹⁹.

Balmas all'interno del suo testo *Achille Bonito Oliva '70, in Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte* ricorda come Bonito Oliva dal canto suo, si fece promotore di due artisti poveristi: Vettor Pisani e Gino De Dominicis. Questo perché riteneva che quest'ultimi impiegassero in maniera differente dagli altri artisti poveristi i materiali alla base della produzione artistica. A tal proposito il critico riteneva che i mezzi da loro prescelti non fossero "legati alla natura e quindi da reimmettere in un circuito di energia quasi post-futurista, ma erano materiali culturali, intellettuali"²²⁰. Le loro opere erano spesso colme di rimandi al passato, creando un confronto continuo con le grandi figure del passato, e non un lavoro processuale iniziato da Celant.

Una delle evidenti differenze che intercorrevano tra la Transavanguardia di Bonito Oliva e l'Arte Povera di Germano Celant, era sicuramente un diverso valore attribuito ai materiali; se per i poveristi i materiali rappresentavano un simbolo delle loro opere, per i trans-avanguardisti erano uno strumento attraverso il quale si andava a recuperare il modulo figurativo²²¹.

Riprendendo la trattazione sugli artisti dell'Arte Povera, i loro lavori erano impregnati di un naturalismo didascalico, spesso ingenuo ed elementare. Natura come luogo da dove proveniva l'energia artistica in opposizione al luogo della società ormai corrotta. L'arte serviva all'artista a sottrarsi alla mentalità ormai utilitaristica della società.

Molta dell'arte concepita nel corso degli anni Settanta si era formata proprio in opposizione alla visione naturalistica dell'Arte Povera; Gli artisti che non si identificarono con i dettami del movimento di Celant cercarono, infatti, di superare il concetto, da loro interpretato come semplicistico, di "pura rappresentazione grammaticale dei materiali", preferendo la rappresentazione, ovvero la narrazione figurativa, che riprendeva il concetto di natura nell'ambito della citazione andando a recuperare la "memoria storica dei linguaggi dell'arte"²²². Fulcro del loro interesse era quindi il modulo

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ P. Balmas, ABO. *Achille Bonito Oliva '70, in Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte*, Edizioni Kappa, Roma 1995, p.9.

²²¹ D. Viva, *La critica a effetto...* op.cit., p.35.

²²² *Avanguardia Transavanguardia...* op. cit., p.13.

figurativo che si poneva come elemento di superamento della semplice rappresentazione dei materiali, più legato al clima culturale piuttosto che politico.

Con alcuni gruppi artistici degli anni Settanta e così anche con la Transavanguardia italiana si era dato avvio ad un processo di de-ideologizzazione, di superamento della perenne ricerca di sperimentazione e creazione “del nuovo”. Nasce così un totale distacco dal contesto politico e dalla prospettiva di progresso entrando quindi in uno stato di indeterminazione politica²²³. La Transavanguardia, infatti, superando l’idea evolucionistica del *darwinismo linguistico* tipico delle avanguardie storiche, seguì un atteggiamento nomade libero da ogni costrizione, investigando così tutti i linguaggi del passato.

La particolarità dell’Arte Povera era stata la sua volontà di non porsi in alcun genere di relazione con le neoavanguardie del Novecento, anche il suo essere considerata un’arte trasgressiva che si allontanava dalla tradizionale visione del museo non era veritiera poiché essa si era sviluppata realizzando opere che non aspiravano al museo o alla storia ma dovevano essere lette per ciò che erano, singolarmente. L’Arte Povera non voleva darsi, nel 1967, come l’arte degli anni Settanta, non come un’arte retrospettiva e né come annuncio di una novità ma un’arte da vivere “oggi, ora”²²⁴.

L’Arte Povera come anche l’Arte concettuale e l’Art & *Language* aveva messo in atto un lavoro di “difesa degli spazi creativi e filosofici dell’arte [...]. Il suo porsi come indice di apertura: un segnale di potenzialità quanto di fragilità dell’immaginario e dell’analitico che tenta di non essere ammesso immediatamente nel circuito del consumo e del mercato”. Essa non era semplicemente un insieme di azioni singole e personali, ma una vera e propria atmosfera di scambio linguistico in cui il fulcro della ricerca artistica consisteva nell’apertura e dialettica tra linguaggi ²²⁵.

L’aperta rivalità tra la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva e l’Arte Povera di Germano Celant, come ricorda Denis Viva nel testo *La critica a effetto: rileggendo La transa-avanguardia italiana (1979)*, si era mostrata in maniera dirompente nel 1984, anno in cui lo stesso critico dell’Arte Povera, definendo i punti chiave del suo movimento, li

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ D. Zacharopoulos, *Arte povera oggi...* op. cit., pp. 18-21.

²²⁵ G. Celant, *arte povera storia e storie*, Electa, Milano 2011, p.42.

aveva espressi in netta contrapposizione all'arte della Transavanguardia, definita come "una pittura zibaldone di cose viste e lette, una reazione controriformista in cui operavano i luoghi comuni della storia dell'arte e un idealismo senza prospettiva storica né contenuti" che "era divenuta l'antagonista di un'arte iconoclasta che accampava valori di coerenza rispetto al proprio passato poverista". In definitiva per Celant la Transavanguardia era "un'arte dalla figuratività anacronistica, conciliante e priva di spirito critico verso la società, e il cui oppositore dialettico restava ancora, pur a vent'anni dalla sua fondazione, l'Arte Povera"²²⁶.

A differenza dell'Arte Povera la Transavanguardia aveva un'origine più periferica, infatti mentre l'Arte Povera, come si era detto, si era sviluppata nelle città più industrializzate dell'Italia settentrionale come Milano, Torino e Genova, la Transavanguardia ebbe come nuclei principali le città del Mezzogiorno come Napoli e più in generale la Campania, Firenze e in maniera più allargata la Toscana e Roma²²⁷.

Un altro elemento di scarto tra l'Arte Povera e la Transavanguardia era il diverso modo di interpretare la "cornice". Prima dell'avvento dell'Arte Povera, l'opera d'arte si era mantenuta nel suo concetto originale di una tela dipinta, di una scultura, ma con l'affermarsi del movimento teorizzato da Celant si assistette a un grande cambiamento nel modo di interpretare lo spazio d'azione artistica. Infatti, mentre i membri dell'Arte Povera e altri artisti attivi all'inizio degli anni Settanta cercavano di ricongiungere il risultato della loro indagine artistica con la vita e quindi di traslare l'opera d'arte dalla parete allo spazio, all'ambiente quotidiano, i transavanguardisti riconoscevano la cornice come l'area entro cui esprimere il proprio lavoro. L'Arte Povera aveva deciso di sfruttare tutto lo spazio circostante come terreno di lavoro, non tenendo in considerazione il fatto che anche la galleria ed il museo potessero essere valutate cornici che recintavano l'opera d'arte²²⁸.

²²⁶ D. Viva, *La critica a effetto...* op.cit., p.35.

²²⁷ *Ivi*, p.95.

²²⁸ A. Di Curzio, *La cornice della Transavanguardia. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*, Prospettiva editrice, Roma 2011, pp. 14-15.

Si esprime in riferimento a tale questione anche Francesco Poli affermando quanto segue all'interno del suo testo *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*:

“L’ambientazione del gesto artistico nello spazio reale e quindi l’emancipazione da tutte le cornici che per convenzione isolavano e definivano l’opera d’arte come oggetto autonomo in sé concluso aprono l’orizzonte verso relazioni, fattori, e aspetti fino allora inesplorati. L’apertura dei confini implica un autentico sconfinamento dentro il reale, l’esperienza artistica diventa sostanzialmente un’investigazione dei modi e delle possibilità di situare un materiale nello spazio reale”²²⁹.

La posizione poverista aveva portato il panorama artistico a privarsi di una sua componente tradizionale, e cioè quella pittorica. Sovente quanto prodotto dagli artisti dell’Arte Povera erano installazioni e assemblaggi costituiti impiegando una moltitudine di materiali naturali e industriali come pietra, legno, terra, neon, stracci, plastiche, che andavano proprio a simboleggiare il legame profondo con la quotidianità. L’artista poverista aveva la possibilità di concentrarsi sul processo di vita dell’opera stessa poiché ciò che era rilevante non era la forma e la costruzione di quest’ultima. Le loro opere erano inoltre prive di alcuna forma, ciò permetteva all’artista poverista di concentrarsi sul processo della vita²³⁰. Caratteristica del loro operare era inoltre l’invito all’interazione del pubblico, che era diventato quasi parte delle stesse opere poveriste²³¹. È proprio quest’ultima una delle caratteristiche più distanti dalla Transavanguardia che cercava invece di riappropriarsi della figurazione e che puntava al totale recupero della pratica pittorica “caratterizzato dal desiderio di un ritorno all’immagine, dalla ricerca di forme più libere e ingenue, dal revival di alcune strutture, dal ritorno all’uso del colore e della tela secondo la più solida tradizione del recente passato”²³². Mentre per i transavanguardisti la pittura era il loro principale mezzo per esprimersi, alcuni degli artisti poveristi avevano avuto a che fare con essa; tuttavia, quest’ultima non andava a

²²⁹ F. Poli, *Le ricerche internazionali ...op. cit.*, p.146.

²³⁰ AA. VV., *La storia dell’Arte*, Electa, Milano 2006, p.324.

²³¹ *Ivi*, p.19.

²³² E. Del Drago, *Arte contemporanea. Anni Ottanta*, IV vol. Electa, Milano 2008, p.30.

rappresentare una “variante stilistica, ma una differenza originale tra persone, pitture e attività virtuali”. Come affermava D. Zacharopoulos nel suo articolo *Arte povera oggi*, nella rivista d’arte “Flash Art” n° 116, del novembre 1983.

’elemento della cornice poi, come affermato in precedenza, era diventata per i transavanguardisti una componente imprescindibile per la comprensione di un dipinto e del suo autore e fornisce un’ultima conferma in merito alla preminenza della riappropriazione del linguaggio pittorico nella posizione transavanguardista²³³

Un altro aspetto che rappresentava un divario tra i poveristi di Germano Celant e gli artisti della Transavanguardia riguardava la questione delle opere d’arte. Per quanto riguarda gli artisti dell’Arte Povera, il loro lavori erano accumulati da principi comuni e quindi riconoscibili e riconducibili a medesime tecniche artistiche. Le correnti artistiche degli anni Ottanta al contrario realizzavano opere d’arte totalmente diverse tra loro. Gli artisti usavano infatti lavorare spesso in completa autonomia, credevano che il loro fosse un lavoro personale. Le nuove personalità degli anni Settanta seguivano infatti una comune idea di fondo per poi intraprendere ricerche artistiche differenti e singolari e un linguaggio personale, interno. L’artista riacquisiva così coscienza di sé, del suo essere individuo²³⁴.

I transavanguardisti, poi, avevano mirato a mostrarsi non solo nel campo artistico italiano ed europeo ma cercarono di allargare il loro spazio di azione a livello internazionale. Così fu anche per i poveristi di Celant. È proprio quest’ultima una delle analogie che aveva caratterizzato i due movimenti artistici. Il processo di consolidamento internazionale dell’Arte Povera era avvenuto “attraverso la processualità del fare, non l’aspetto iconico, dove a contare è stata l’eterogeneità delle materie e delle pratiche che fluidificano e fluttuano tra loro”²³⁵. L’Arte Povera era stata fondamentale affinché si venisse a creare un punto di contatto tra l’arte italiana e le correnti artistiche d’oltreoceano. Si assistette infatti per la prima volta ad un’uscita dal territorio europeo mai sperimentata dalle avanguardie storiche dei primi del Novecento. Gli artisti poveristi della penisola erano

²³³ D. Zacharopoulos, *Arte povera oggi...* op. cit., p.16.

²³⁴ A. Di Curzio, *La cornice della Transavanguardia. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino...* op. cit., p.21.

²³⁵ *Arte Povera*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant, (Torino, Roma, Napoli, Bologna, Bari, ottobre 2011 - febbraio 2012), Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011, p.42.

infatti spinti dall'esigenza di confrontarsi con gli artisti europei ed americani, e dunque alla ricerca di un reciproco scambio di idee.

Tra le analogie che è possibile riscontrare tra l'Arte Povera di Celant e la Transavanguardia di Bonito Oliva, ricordiamo anche la stessa visione di una nuova poetica artistica. L'Arte Povera aveva dato inizio ad una nuova riflessione sulla precedente produzione in serie messa in atto dagli artisti, secondo Bonito Oliva infatti, gli artisti dovevano sabotare quest'ultima spiazzando il pubblico attraverso un'individuazione precaria e momentanea con l'opera d'arte. Bonito Oliva all'interno del suo testo *Vitalità del negativo* aveva affermato:

La poetica diventava il segno caratterizzante di una coazione a ripetere [...] a testimonianza della verifica del concetto di personalità. Una nozione, questa, che scaturiva automaticamente dalla esistenza di un mercato di idee in cui ognuno doveva presentarsi attraverso una propria definita caratterizzazione. Naturalmente si formava un sistema di attesa, che l'artista non trasgrediva con comportamenti diversi per non perdere la propria identità²³⁶.

²³⁶ D. Viva, *La critica a effetto...* op. cit., p.195.

4. La Transavanguardia e i gruppi coevi: punti di contatto e differenze

Alla fine degli anni Settanta, inizio anni Ottanta nel campo artistico vi erano giovani che operavano in maniera differente seguendo altrettanti distinti percorsi artistici. I lavori erano tutti difformi tra loro, era infatti difficile trovare degli elementi in comune e delle affinità tra questi giovani artisti. Tuttavia, ciò che li accomunava era il nuovo modo di fare arte, legato ad una soggettività ritrovata. Utilizzavano spesso tecniche diverse tra loro, alcuni lavoravano in gruppi mentre altri in totale autonomia senza interessarsi al lavoro altrui²³⁷. Ciò che associava i gruppi artistici che si erano diffusi a partire dalla metà degli anni Settanta era il “recupero e la rielaborazione degli stili”²³⁸. I membri di questi gruppi si posizionavano

“all’interno dell’arte riallacciandosi al passato recente e remoto, attingendo all’immenso deposito di forme e immagini che è la storia dell’arte; si torna a chiamarsi artisti con orgoglio, con la consapevolezza che questo destino non è di tutti, con la coscienza che è solo interna forza del lavoro a possedere la facoltà di conferire questo titolo”,

così ha definito il loro lavoro Laura Cherubini in un suo intervento intitolato “*La transavanguardia in Italia*”, nel volume di Achille Bonito Oliva *La Transavanguardia internazionale*²³⁹.

Si assistette nell’ambito della creazione artistica a una tendenza in cui venne privilegiata la scelta di soluzioni citazioniste spesso retrò in un clima confuso, dove non si registrava più la supremazia di una determinata corrente rispetto a un’altra.

Da un lato si era sviluppata la Narrative Art, tutta volta al recupero di immagini e soggetti del passato, e dall’altro prese piede una via “ambientale” aniconica, attenta ai giochi

²³⁷ L. Cherubini, *La transavanguardia in Italia*, in *La Transavanguardia internazionale*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Politi Editore, Milano 1982, p.179.

²³⁸ D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020, p.188.

²³⁹ L. Cherubini, *La transavanguardia in Italia...op. cit.*, p.179.

cromatici e ai valori decorativi.

Il termine “citazionismo” riecheggì più volte, diventando un tratto distintivo di una serie di movimenti neonati all’inizio degli anni Ottanta. Infatti, che si trattasse degli Anacronisti di Calvesi o dei Nuovi-nuovi di Barilli, tutti erano spinti verso il recupero e la rielaborazione degli stili già conosciuti²⁴⁰.

Questi movimenti si inseriscono all’interno dell’esperienza del Postmoderno, che non deve essere considerato come una semplice etichetta da applicare alle diverse tendenze ma delinea una nuova dimensione del fare artistico che si diffonde ad ampio raggio. Come affermò Guido Giubbini, responsabile del settore Arte contemporanea del Servizio Beni Culturali nell’ambito della mostra “Una generazione postmoderna” curata da Renato Barilli:

“il libero trascorrere dalla figurazione all’astrazione, dalla decorazione all’emozione, da un tipo all’altro di recupero della storia e al suo mascheramento, che caratterizza questi operatori, non solo configura una tale varietà di atteggiamenti e di soluzioni da negare la tradizione avanguardistica degli ‘ismi’ e delle mode, e quindi a maggior ragione la logica artificiosa degli schieramenti, per ricondurre il fare artistico al nocciolo dell’esplorazione individuale, ma ci persuade che qualsiasi soluzione presentata sia soltanto una delle infinite possibili e delle numerose già sperimentate”²⁴¹.

Come si è avuto modo di affermare in precedenza, con l’inizio degli anni Ottanta, si era diffusa nel campo artistico la tendenza a privilegiare il figurativo. Uno dei primi gruppi a mettere in atto un lavoro strettamente legato alla tendenza neofigurativa fu proprio la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva. In quegli anni oltre al movimento dei transavanguardisti in Italia si costituirono altri gruppi artistici che prendevano le distanze dalle avanguardie. Questi gruppi possono essere inseriti con facilità all’interno del movimento postmodernista. Il punto di contatto tra i diversi gruppi, asserisce Stefano Tonti

²⁴⁰ D. Viva, *La critica a effetto...* op. cit., p.188.

²⁴¹ *Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, catalogo della mostra a cura di Renato Barilli, Fulvio Irace, Francesca Alinovi, (Genova, Teatro del Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, 19 novembre 1982-15 gennaio 1983), Mazzotta, Milano 1982, p.8.

all'interno del volume *Riflessi nell'arte*, era nell'indagine artistica che dava vita a un lavoro “volto al ritorno della ricerca di forme autonome e non predeterminate” in cui si lasciava ampio spazio al “recupero di un'idea di revival delle più varie esperienze figurative del XX secolo”²⁴². Tra i movimenti etichettati e giudicati in modo differente dagli storici e critici d'arte ricordiamo i Nuovi-nuovi di Renato Barilli, gli Anacronisti di Maurizio Calvesi, gli Ipermanieristi di Italo Tomassoni, i Citazionisti e tanti altri. Il punto in comune tra loro, oltre al medesimo interesse nel focalizzarsi sul figurativo, era, un vero e proprio ritorno alla pittura. In questo capitolo l'indagine verte nello specifico sui i Nuovi-nuovi di Barilli, la Nuova Scuola Romana dell'ex Pastificio Cerere di Via degli Ausoni in San Lorenzo, a Roma e gli Anacronisti di Maurizio Calvesi. È importante sottolineare che pur trovando dei punti di accordo tra i movimenti appena citati, non furono poche le differenze.

È importante sottolineare che la Transavanguardia italiana, come abbiamo appena analizzato, non è nata in contrapposizione ai gruppi sbocciati negli stessi anni come i Nuovi-nuovi o l'Anacronismo di Calvesi e pur avendo caratteristiche in comune con gli altri artisti, si è discostata da quest'ultimi grazie ad un'azione di cooptazione messa in atto dal critico Achille Bonito Oliva e da parte di alcuni galleristi. In tal modo la Transavanguardia era diventata un preciso fenomeno nel mercato artistico che portò non pochi profitti economici. Infatti, tra gli artisti esclusi dal movimento transavanguardista ricordiamo anche due apripista del postmoderno Luigi Ontani (1943) e Salvo (1947-2015). I modi di lavorare di Bonito Oliva risultarono più incisivi poiché come afferma Barilli nel suo testo *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, “alla revisione storica, che inevitabilmente scontentava troppe narrazioni critiche, era preferibile la contrapposizione militante, poiché lasciava ‘all'avversario’ un diritto di replica che amplificava entrambi i discorsi”. Inoltre, al contrario dei Nuovi-nuovi e dell'Anacronismo, la Transavanguardia italiana era contraddistinta da una totale libertà di riferimenti, rifiutando infatti delle classiche genealogie lineari²⁴³.

²⁴² S. Tonti, *Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra arte pop, transavanguardia e citazionismo*, Artemisia Arte contemporanea, Ancona 2004, p.149.

²⁴³ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., p.32.

Come ricorda Livio Billo all'interno del volume *Figure della Transavanguardia*, molti degli artisti attivi a partire dagli anni Settanta, avevano seguito la corrente della Narrative Art, come anche gli artisti transavanguardisti Mimmo Paladino e Francesco Clemente, il "lombardo" Aldo Spoldi²⁴⁴ poi seguito dal collega Wal²⁴⁵ o artisti quali Salvo e Carlo Maria Mariani, questi ultimi in particolare "sperimentavano le possibilità di un perentorio scavalco del concettualismo, ritornando agli esercizi 'privati' del cavalletto"²⁴⁶.

Secondo Denis Viva non furono poche le polemiche tra gli ideatori dei gruppi – Maurizio Calvesi con i suoi Anacronisti, Achille Bonito Oliva con la Transavanguardia e Renato Barilli con i Nuovi-nuovi – su chi fosse stato il primo tra loro ad aver messo fine alla ricerca artistica del "nuovo" e chi avesse dato inizio ad un clima "d'alessandrinismo". Nel 1984 infatti i critici militanti dei movimenti artistici degli anni Ottanta, sulle pagine de "Il Giornale dell'arte" si contesero il primato, andando a recuperare ognuno testi di decenni precedenti che potessero attestare la propria posizione rispetto agli altri, come l'intervento recuperato da Bonito Oliva risalente al 1972 intitolato "la citazione deviata", contributo nel quale compariva già la vena antistoricista del critico della Transavanguardia²⁴⁷.

²⁴⁴ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., pp. 55-56.

²⁴⁵ Pseudonimo dell'artista Guidobaldo. *Ibidem*.

²⁴⁶ L. Billo, *Figure della Transavanguardia...*, op. cit., p.62.

²⁴⁷ D. Viva, *La critica a effetto...*, op. cit., pp. 189-190.

4.1. Nuovi-nuovi di Renato Barilli

All'inizio degli anni Ottanta, critici come Achille Bonito Oliva, Francesca Alinovi, Renato Barilli e Roberto Daolio, hanno cercato di analizzare i movimenti artistici che si erano diffusi dall'inizio degli anni Settanta. Intento comune dei diversi critici era la volontà di porre tutte le iniziative artistiche di quegli anni all'interno del periodo definito "Postmoderno".

Come ricorda Renato Barilli in un'intervista di Giuseppe Crivella, ciò che loro identificavano con il concetto di Postmodernità per molti critici dei medesimi anni consisteva nel contemporaneo, ciò che egli sottolineò nell'intervista è l'attribuzione che egli dava al Postmoderno che analizzava, ovvero un "significato ed una valenza storica". Secondo Barilli nel concetto di Postmodernità esistevano almeno due anime, presenza e assenza, la presenza del corpo dell'artista e l'assenza che consisteva nella fuga dagli stili altrui²⁴⁸.

Francesca Alinovi, Renato Barilli e Roberto Daolio nel 1985 organizzarono la mostra "Anniottanta", cercando di fornire una puntuale analisi del panorama artistico di quegli anni **fig. 58**. L'esposizione si tenne tra Bologna, Imola, Rimini e Ravenna e attraverso la partecipazione di 228 artisti italiani e internazionali presentava al pubblico le correnti artistiche più significative in quel momento in auge. Ciò che caratterizzava la mostra era proprio il modo in cui i curatori, pur presentando gli artisti appartenenti e facenti parte di diversi gruppi ed etichette, li unirono sotto il concetto di "Postmoderno"²⁴⁹.

Gli artisti della mostra "*Anniottanta*" avevano l'intenzione di sperimentare l'uscita anticonvenzionale dagli schemi dell'arte degli anni Sessanta, Settanta utilizzando come mezzo artistico solo ed esclusivamente la pittura, pittura che cercava nuovi motivi, nuovi scopi e nuove finalità.

²⁴⁸ R. Barilli, *Nuovi-nuovi e postmoderno*, in «Flash Art» n.114, giugno 1993. p.44.

²⁴⁹ *Anniottanta*, catalogo della mostra a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Renato Daolio, Bologna (Galleria Comunale d'Arte Moderna), Imola (Chiostri di S. Domenico), Rimini (Castel Sismondo), Ravenna (Loggetta Lombardesca), ed. Mazzotta, Milano 1985, s.p.

Gli artisti ricompresi nel gruppo denominato Nuovi-nuovi si erano riuniti per la prima volta già nel marzo del 1980 presso la Galleria d'arte moderna di Bologna. Il gruppo era nato dall'unione, dalla fusione delle due linee ideologiche ravvisabile in gran parte degli artisti degli anni Settanta, quella iconica e quella di pittura-ambiente²⁵⁰. Tuttavia, fecero la loro prima comparsa già nell'estate del '79. Secondo quanto affermato da Barilli all'interno di un articolo su "Flash Art" n.114, il gruppo si fece portatore della conciliazione tra due estremi opposti, presenza e assenza, andando a creare un equilibrio tra le due diverse spinte²⁵¹.

La peculiarità che contraddistinse il gruppo dei Nuovi-nuovi fu il loro rifiuto a limitarsi ad agire nel contesto di solo campo artistico abbracciando pittura, architettura ed altri campi artistici, ponendosi così in una situazione di "centralità" - come ricorda lo stesso Barilli nel catalogo della mostra tenutasi a Genova tra la fine del 1982 e l'inizio del 1983 *Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*²⁵².

Renato Barilli all'incirca cercò di spiegare al meglio la situazione artistica in essere negli anni in cui si erano sviluppate le nuove correnti artistiche prese in considerazione all'interno di questo capitolo. Egli ricordava come si fosse passati, nel giro di pochi anni, da una tendenza artistica concettual-comportamentarista, con la relativa morte dell'arte e l'utilizzo dei mezzi extra-artistici - come le foto, i film, le parole, le diapositive, i video, o il corpo ed altri materiali fisici -, Dunque, alla fine degli anni Ottanta erano nati quasi in contemporanea due movimenti, la Transavanguardia italiana di Bonito Oliva e i Nuovi-nuovi di Barilli. Particolare era il modo in cui, pur essendo due movimenti artistici distinti, presentassero diverse assonanze teoriche. Entrambi difatti erano nati dalla necessità di allontanarsi dalla linea progressista dell'arte preferendo quella progressiva, come affermava Bonito Oliva all'interno del primo articolo-manifesto del gruppo della Transavanguardia tutti e due, sia i Nuovi-nuovi che i transavanguardisti, si distaccavano quindi dall'idea di una continua evoluzione artistica dell'arte, delle teorie darwiniane, ciò

²⁵⁰ *Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, catalogo della mostra, a cura di Renato Barilli, Fulvio Irace, Francesca Alinovi, (Genova, Teatro del Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, 19 novembre 1982-15 gennaio 1983), Mazzotta, Milano 1982, p.88.

²⁵¹ R. Barilli, *Nuovi-nuovi e postmoderno...* op. cit., p.45.

²⁵² *Ivi*, p.26.

che per loro aveva davvero una valenza era il distacco e una presa di distanza dalle avanguardie del Novecento. Quello che interessava a loro era compiere una riflessione incentrata sul processo evolutivo interno all'arte. Ciò che invece è di certo discordante tra i due gruppi è il rapporto instaurato nei confronti del "nuovo". Mentre i Nuovi-nuovi di Barilli erano interessati a questo aspetto, e impiegarono diverse strategie – comprese la citazione di stili del passato –, per dare forma a opere in cui ci fosse spazio per il "nuovo", la Transavanguardia negava ogni tipo di riferimento al concetto di nuovo. Anche il gruppo di Bonito Oliva operava una ripresa del passato attraverso la citazione, ma in questo caso l'intento era quello di attraversare gli stili del passato, in maniera autonoma.

In un articolo di Renato Barilli del 2015, il critico si è speso nell'illustrare i motivi per i quali decise di attribuire il nome Nuovi-nuovi" al gruppo costituitosi nel 1980:

“Quella denominazione, se si vuole, era un po' vaga, ma ci affettavamo a precisare che si trattava di un aspetto del postmoderno avanzante su tutti i fronti, del resto confluyente con altri fenomeni del visivo denominati Anacronismo e Transavanguardia. Forse sarebbe stato meglio adottare una strategia unitaria, ma ci fu una corsa da parte dei vari critici ad accaparrarsi ciascuno un manipolo di quelle forze in campo, con tentativo di passare sotto silenzio gli altri”²⁵³.

Sempre all'interno del catalogo della mostra “*Una generazione postmoderna*”, Renato Barilli trattò dei Nuovi-nuovi, ricordando come quest'ultimi erano nati seguendo le orme dei loro predecessori, indagando tutte le possibili tecniche extra-artistiche. Infatti, ogni artista del movimento aveva iniziato la propria carriera sperimentando l'uso della fotografia, delle scritte o del comportamento²⁵⁴.

Come abbiamo precedentemente anticipato, alla fine degli anni Settanta si stava piano piano formando, sotto i dettami del critico Bonito Oliva, il movimento della Transavanguardia italiana. Dalla cerchia degli artisti elevati a rappresentanti del movimento vennero esclusi però due degli apripista delle prime correnti degli anni

²⁵³ R. Barilli, *I Nuovi-nuovi sono sempre attuali*. Articolo del 12 marzo 2015, <https://www.renatobarilli.it/blog/i-nuovi-nuovi-sono-sempre-attuali/> (consultato il 5 giugno 2021).

²⁵⁴ *Una generazione postmoderna...*, op. cit., p.9.

Sessanta ovvero Salvo e Ontani. Quest'ultimi, che seguivano le ombre di Giulio Paolini, della ripresa dell'accademismo del passato attraverso mezzi extra-artistici, vennero intercettati da Renato Barilli, il quale si sentì in dovere di trovare un corrente, una formazione entro cui elevare questi ultimi a protagonisti²⁵⁵ **fig. 59, fig. 60** .

Renato Barilli si elogiò in diverse occasioni per aver scoperto per primo le personalità di Ontani e Salvo, ricordando come anche alcune delle personalità della Transavanguardia italiana presero parte ad alcune delle sue mostre ancor prima che si creasse il gruppo di Achille Bonito Oliva . Esemplare di ciò, la partecipazione di Mimmo Paladino a diverse delle rassegne organizzate da Barilli presso la galleria Emilio Mazzoli a Modena. Renato Barilli, rivendicò inoltre l'aver anticipato Achille Bonito Oliva, avendo realizzato già nel 1976 con la presenza di alcuni degli esponenti della futura Transavanguardia, presso la Galleria Marconi, la mostra "*Ripetizione differente*" alla quale parteciparono i più grandi esponenti dei gruppi della fine degli anni Settanta come anche Salvo ed Ontani. Inoltre, la mostra, come ricorda lo stesso Barilli nell'intervista, "si poneva all'inizio del grande capitolo della rivisitazione del passato e del museo"²⁵⁶.

Barilli aveva presentato il movimento come "un fenomeno di fisiologica oscillazione fra avanguardie e 'ritorno all'ordine'". I Nuovi-nuovi si presentavano infatti, non come un movimento rivoluzionario, ma agivano in continuità con il passato. Così il concetto di "ritorno alla pittura" introdotto da Bonito Oliva e i transavanguardisti perdeva le sue caratteristiche di rigetto, di opposizione e ribellione rispetto alle ricerche artistiche dei contemporanei²⁵⁷. I primi artisti che vennero introdotti nel gruppo furono Salvo e Ontani, i quali avevano provveduto a smorzare il fascino provocatorio della Transavanguardia di Achille Bonito Oliva. Salvo e Ontani furono due personalità molto particolari poiché il loro lavoro non è mai stato associato ad un unico gruppo, non sono mai stati categorizzati sotto un unico nominativo, difatti furono due artisti che lavorarono in collaborazione sia con gli Anacronisti di Calvesi che con i Nuovi-nuovi di Barilli, con un avvicinamento maggiore a quest'ultimi.

²⁵⁵ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., pp. 54-55.

²⁵⁶ R. Barilli, *I Nuovi-nuovi sono sempre attuali...* op. cit. s.p.

²⁵⁷ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...* op. cit., p.31.

Salvo e Ontani si fecero portatori di un nuovo modo di realizzare le proprie opere d'arte e di una nuova pittura con l'intento di porre fine all'ansia di spersonalizzazione dei propri quadri che si stava diffondendo tra i loro contemporanei, preferendo quindi una moltitudine di riferimenti al passato ma anche un lavoro indipendente e personale. Mentre Salvo si faceva portavoce di un'arte caratterizzata da una luminosità intensa, Ontani puntava a rappresentare le proprie storie uscendo dalla superficie pittorica estendendosi nello spazio circostante²⁵⁸.

Ontani e Salvo seguendo le tracce della "narrative art" modificavano le scritte, attribuendogli significati stravaganti, "poetiche allusive, autobiografiche, così da consentire un grande 'ritorno del rimosso'" afferma Barilli. Salvo è colui che sperimentò maggiormente questo gioco di scritte, ad esempio con le sue lapidi e le trascrizioni infantili.

Quella dei Nuovi-nuovi è stata una ricerca che si allontanava dal pensiero e dalle ricerche degli Anacronisti, i Nuovi-nuovi infatti lavoravano non su una ricerca del "bello", della "bella maniera classica", ma più sugli "esiti di esperienze extra-pittoriche dell'arte concettuale secondo una linea provocatoria e ironica"²⁵⁹. Gli artisti dei Nuovi-nuovi evitavano qualsiasi tipo di sperimentazione, anche loro come la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva puntavano ad allontanarsi dalle precedenti ricerche delle avanguardie che puntavano ad una rivoluzione dell'arte.

La città prescelta dai Nuovi-nuovi fu Bologna. Tuttavia, furono diversi i luoghi in cui vennero reclutati nuovi membri del gruppo, tra questi ricordiamo la città di San Petronio località di origine di Marcello Jori (1951). Quest'ultimo era un seguace di Ontani e dei suoi *tableau vivant*. Jori realizzò opere cariche di colore, ricche di giochi cromatici, le sue foto mostravano, attraverso il dirompente uso del colore, la magnificenza di opere del passato. Nel corso della sua carriera approderà poi a un particolare uso della citazione, realizzando confessioni autobiografiche incise su materiali da lui utilizzati, su "cartigli agitati al vento, resi fluttuanti come le onde emotive di cui intendono essere la

²⁵⁸ R. Barilli, *Nuovi-nuovi e postmoderno...* op. cit., p.45.

²⁵⁹ S. Tonti, *Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra arte pop...*, op. cit., p.151.

registrazione verbale”; così Renato Barilli cercò di spiegare il cambio di rotta verificatosi nella carriera dell’artista Marcello Jori²⁶⁰.

Gli altri esponenti del movimento si occupavano principalmente dell’ambito iconico, ovvero, le loro opere si facevano portatrici di motivi figurali, caratterizzati da tratti eleganti e una grande precisione. Barilli a tal proposito affermava: “in loro si avverte sempre il cortocircuito tra passato e futuro, i dipinti e le sculture che ci danno, non sappiamo se emergono da uno scavo archeologico nel passato, se invece li ritroviamo sbarcando su qualche pianeta più avanzato rispetto a noi nel progresso”²⁶¹. Tra le opere più caratteristiche dei Nuovi-nuovi è giusto nominare le ceramiche di Luigi Mainolfi (1948), le foto-impressioni di Antonio Faggiano (1946-2001), gli arabeschi di Bruno Benuzzi (1951), i racconti spaziali di Aldo Spoldi (1912-1997) e il gioco delle figurine di Enrico Barbera (1947)²⁶².

Tra gli artisti del gruppo dediti a realizzare riprese del mondo infantile e primordiale ricordiamo Bruno Benuzzi. Egli si avvicinava all’arte di Spoldi per la stessa ripresa dell’Art Déco e l’accento retrò delle sue opere; tuttavia, i suoi racconti prendevano vita grazie a dei leggeri bassorilievi, la sua non era infatti una superficie bidimensionale.

Nel gruppo degli artisti dei Nuovi-nuovi non mancarono personalità romane come, ad esempio, Giuseppe Barbera che si focalizzava sui temi della storia dell’arte italiana, realizzando nature morte seguendo un calcolato equilibrio di forme. Felice Levini (1956), invece, anch’egli artista romano, realizzava le sue opere partendo da immagini e monogrammi estrapolati dall’ambito della pubblicità che poi arricchiva di un sapore araldico. Un altro artista appartenente alla scuola romana fu Giorgio Pagano (1954). Quest’ultimo, anticipando il movimento dei graffitisti, operava utilizzando le bombolette spray, tuttavia non realizzava delle superfici confuse, bensì delle decorazioni parietali; nelle sue opere rappresentava spesso una imponente lettera “E”, mossa da motivi floreali, a simboleggiare la sua fede e la sua stima per l’Europa.

La mostra rappresentativa alla quale partecipò la parte iconica del gruppo dei Nuovi-nuovi venne organizzata alla Gam di Bologna grazie al lavoro di Renato Barilli in

²⁶⁰ *Una generazione postmoderna...*, op. cit., p.17.

²⁶¹ R. Barilli, *Nuovi-nuovi e postmoderno...* op. cit., pp. 45-46.

²⁶² *Ibidem*.

collaborazione con Roberto Daolio e Francesca Alinovi. L'evento mostrava una sorta di passaggio dalla precedente arte più performativa verso un'arte dai caratteri "citazionisti". Come sottolinea Renato Barilli all'interno del suo saggio *Prima e dopo il 2000*, l'etichetta del gruppo dei Nuovi-nuovi, non era dirompente come i nomi dei gruppi contemporanei come l'Anacronismo di Maurizio Calvesi o la Transavanguardia italiana di Achille Bonito Oliva²⁶³.

Ciò che contraddistingueva i Nuovi-nuovi erano le loro "doti di eleganza e di agilità, di leggerezza e flessibilità di impiego", la loro eleganza e leggerezza nelle rappresentazioni iconiche. I Nuovi-nuovi rifacendosi alla Pattern Painting statunitense utilizzavano spesso realizzare le loro opere sulle pareti o nell'ambiente che li circondava; infatti, la mera superficie del quadro la sentivano oramai una costrizione entro la quale non riuscivano più a stare, e prediligevano "esplodere" sulle pareti e sui pavimenti²⁶⁴.

²⁶³ *Ivi*, pp. 54-62.

²⁶⁴ Barilli, *Nuovi-nuovi e postmoderno...* op. cit., p.46.

4.2. La Nuova Scuola Romana dell'ex Pastificio Cerere di Via degli Ausoni in San Lorenzo, a Roma

Roma alla fine degli anni Settanta aveva assunto la peculiare caratteristica di accogliere e abbracciare le nuove correnti del campo culturale e in particolar modo quello artistico. È stata da sempre un centro di sperimentazioni culturali e di riflessioni sui cambiamenti tra passato, presente e futuro. Una città da lunghissimo tempo incoerente che ha ospitato un'arte volta a “stemperare tali contraddizioni nell'unicità dell'espressione”²⁶⁵. Roma, quindi, fu centro propulsore di nuove correnti artistiche eterogenee tra loro, autoctone come di importazione. La capitale diviene il contesto ideale in cui riflettere, oltre che sull'opera d'arte anche sui processi dell'atto artistico, concentrandosi quindi sulle fasi formatrici e generative dell'opera d'arte fino a ragionare sulle possibilità di fruizione dei loro lavori.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta gli artisti iniziarono a prediligere su un lavoro privato e individuale. A Roma, così come nel resto d'Italia, l'artista aveva ritrovato il bisogno di servirsi di un *atelier*, di uno “studio d'artista” come luogo sicuro e isolato entro il quale sentirsi libero di creare. Lungo questa linea di pensiero che si svilupparono nuovi gruppi di artisti isolati e uniti solamente dalla frequentazione di un determinato *atelier* entro cui operavano. Questo è il caso della Nuova Scuola Romana dell'ex Pastificio Cerere²⁶⁶ **fig. 61**.

La Nuova Scuola Romana è stato un movimento nato in contemporanea allo sviluppo della Transavanguardia italiana, ma rimase nell'ombra del gruppo di Bonito Oliva. Il gruppo di via degli Ausoni si costituì in maniera misteriosa e silenziosa senza fare uso delle tecniche di pubblicizzazione impiegate dalla Transavanguardia. Essa venne, infatti, “scarsamente veicolata dai media”. Roberto Gramiccia in *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni* aveva definito il fenomeno della Scuola Romana come un

²⁶⁵ P. Ferri, *La situazione romana, un luogo dove riflettere sulla generazione dell'opera*, in «Flash Art» n.158, ottobre/ novembre 1990, p.114.

²⁶⁶ *Ibidem*.

“*insider-legend*”, formato da giovani artisti esordienti della Roma degli anni Ottanta²⁶⁷. Gli artisti del gruppo condividevano ideologie simili ed erano uniti da uno spirito di amicizia e di affinità che li portava a lavorare fianco a fianco all’interno dell’ex Pastificio Cerere. Proprio per questo il gruppo può essere considerato quasi come una “comunità”. Gli artisti operavano mediante una forma di autogestione, avevano infatti il desiderio di esprimersi liberamente.

È interessante analizzare come nell’evoluzione del gruppo, lo stesso pastificio in cui lavoravano gli artisti aveva rappresentato il nucleo, il cuore pulsante del movimento **fig. 62**. Fu proprio grazie allo spazio entro cui realizzavano le loro opere che crebbe in loro una “poetica di recupero di una valenza individuale di continuo rapporto col fare nel silenzio sedimentato di quello spazio”²⁶⁸. L’aria malinconica del complesso, la struttura in declino, il cortile buio e decadente, i corridoi labirintici rappresentavano quindi l’anima del gruppo. L’edificio era composto da quattro piani in mattoni e colonne di ghisa. L’immobile dalle imponenti forme si trovava all’incrocio tra via Tiburtina e via degli Ausoni. Il complesso in cui lavorarono gli artisti della Nuova Scuola Romana si chiama tutt’oggi con l’appellativo “Cerere”, esso comprende gli edifici ed i cortili che si affacciano su via Tiburtina, via degli Ausoni e la piazza dei Sanniti **fig. 63**. Il complesso industriale è uno dei più antichi del quartiere San Lorenzo che in quegli anni venne arricchito da un’aura artistica; è infatti in tale periferia che si svilupparono vibrazioni politiche e culturali. Il molino Cerere era stato abbandonato nel 1960 a causa della profonda depressione economica che colpì gli anni precedenti e la distruzione di gran parte dell’agglomerato fu dovuta alla Seconda Guerra Mondiale. Successivamente, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta che gli spazi abbandonati dell’edificio vennero occupati da giovani artisti che vi fondarono il proprio atelier²⁶⁹.

Tra i primi partecipanti del gruppo della Nuova Scuola Romana, coloro che occuparono inizialmente gli spazi dell’ex pastificio Cerere furono Nunzio e Luigi Quintili (1946) e solo successivamente Walter Gatti (1949) e Giuseppe Gallo (1954). Li seguirono poi Luigi Campanelli (1943), Angelo Calligaris, Gianni Dessì (1955) e Oscar Turco (1949).

²⁶⁷ R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni*, Editori Riuniti, Roma 2005, pp. 9-10.

²⁶⁸ P. Ferri, *La situazione romana*, ...op. cit., p.114.

²⁶⁹ R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana*...op. cit., pp. 52-55.

Come ultimi affittuari arrivarono anche Marco Tirelli (1956), Pizzi Cannella (1955) e Bruno Ceccobelli (1952). Negli anni nel pastificio giunse una moltitudine di personalità, ricordiamo Sabina Mirri (1957), Guglielmo Conte (1952), Michele Melotta, Maurizio Savini (1962), Enrico Gallian (1945), Fabio Ventura e tanti altri²⁷⁰.

Nel panorama artistico tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta trovarono spazio personalità quali Fabio Sargentini, Ugo Ferranti e Gian Enzo Sperone che si fecero forti promotori dei giovani artisti dell'ex pastificio Cerere²⁷¹.

Degli artisti di via degli Ausoni si è venuti a conoscenza solo posteriormente alla loro nascita, nel momento in cui diversi partecipanti del gruppo lo abbandonarono dopo il fermento artistico degli anni Ottanta. Tuttavia una delle particolarità dell'ex pastificio Cerere, ancora oggi attivo, consiste nel fatto che nessuno dei suoi artisti ha davvero lasciato gli "Ausoni".

Come aveva teorizzato anche Bonito Oliva, negli anni Ottanta si è assistito alla fine degli ismi, non esistevano più veri e propri gruppi entro i quali identificarsi, ma assumeva importanza ciascuna personalità del gruppo che lavorava in maniera indipendente e autonoma rispetto al resto degli artisti. Si attribuiva dunque importanza alle "piccole narrazioni" come affermava Roberto Gramiccia secondo cui "l'ex pastificio di via degli Ausoni era un'officina di questa nuova 'piccola narrazione' che incarnava un'attitudine melanconico-intellettuale, scettico-manieristica, alla ricerca di una propria, specifica posizione dopo lo Sturm und Drang della Transavanguardia"²⁷².

L'indagine artistica del movimento aveva come obiettivo il raggiungimento dell'isolamento poetico. Gli artisti del gruppo erano spinti dal desiderio di analizzare le tradizioni culturali romane, allontanandosi tuttavia dai modelli di pensiero conosciuti. A differenza degli altri movimenti degli anni Ottanta che stavano acquisendo fama anche a livello internazionale, il gruppo di via degli Ausoni ne era distante, gli artisti preferivano infatti un'atmosfera delicata, sensibile ed elegante come quella di Roma, non erano dunque interessati ad un riconoscimento oltre i confini regionali.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ivi*, p.10.

²⁷² *Ivi*, p.11.

Roberto Gramiccia all'interno del suo testo ricorda il ricercato lavoro degli artisti della Nuova Scuola Romana, in quali esploravano “le strade dell'intensità, delle raffinate indagini, ricercavano la legittimazione alla raffigurazione plastica e visuale in un periodo in cui nessuna narrazione poteva aspirare a una legittimazione universale, in un'epoca in cui non c'era un indirizzo unico, omogeneo, monolitico e valido per tutti”²⁷³. Il loro lavoro era caratterizzato proprio da una forza nascosta, da una costante ricerca di energie alternative.

Come la Transavanguardia ed i gruppi contemporanei alla Nuova Scuola di via degli Ausoni, la loro ricerca si sviluppava intorno alla volontà di recuperare la figurazione impiegando come mezzo prediletto la tecnica pittorica. Il loro scopo era infatti di riconoscere l'importanza all'attività manuale, dell'artigianalità del loro lavoro. Gran parte delle loro opere possono infatti essere associate alle opere degli artisti del rinascimento per una ragione tecnico-strumentale²⁷⁴.

La principale differenza che intercorre tra gli artisti della Nuova Scuola Romana e i gruppi coevi consiste nella diversa concezione della “storia”. Mentre per la Transavanguardia italiana e altri gruppi postmoderni la storia veniva considerata come un concetto oramai finito, per il gruppo dell'ex pastificio quest'ultima non era ancora terminata, anzi, sentivano ancora di farne parte. La particolarità del gruppo consisteva nella scarsa rilevanza che attribuivano gli artisti agli esiti delle loro opere, il loro era infatti un atteggiamento mentale, essi appartenevano ad un “gruppo-non gruppo” proprio perché non pubblicizzarono mai il loro operato, non esisteva quindi neanche un manifesto del movimento. Un'altra delle differenze sostanziali è il diverso atteggiamento nei confronti del mercato dell'arte, realtà fondamentale per Bonito Oliva e superflua per la Nuova Scuola Romana. Gli artisti appartenenti al secondo movimento erano difatti liberi da qualsiasi tipo di condizionamento. Quest'ultimi avevano così delle caratteristiche analoghe a quelle delle avanguardie dei primi del Novecento e alle neoavanguardie, proprio per la totale libertà espressiva che li caratterizzava. Ciò che rifiutavano era infatti

²⁷³ R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni...* op. cit., p.12.

²⁷⁴ *Ivi*, p.164.

una etichetta, erano contrari a qualsiasi tipo di categoria e si rifiutavano quindi di partecipare a programmi e progetti comuni ²⁷⁵.

Una delle peculiarità del gruppo consisteva nella volontà di lavorare in consonanza con le linee guida di quello che Gramiccia definisce come uno “strabismo” progettuale, che si concretizzava nella convinzione che l’aspetto più importante dell’indagine artistica fosse la possibilità guardarsi intorno e non verso il passato. È proprio per queste ricerche che il “gruppo-non gruppo”, così definito da Gramiccia in *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni*, può essere categorizzato nella dimensione del postmoderno²⁷⁶. Gli artisti, attivi alla fine degli anni Settanta, nel periodo in cui si andava verso un ritorno al figurativo, e alla ricerca di esperienze poetiche legate alla tradizione, erano consapevoli di questa duplice esistenza di “astratto” e di “figurativo”:

“entro questo orizzonte ‘l’astratto’ non si dava più in divenire. Entro questo orizzonte ‘l’astratto’ non si dava più solo come espressione soggettiva autoreferenziale. E il figurativo non si dava più come, più o meno politicizzata, meccanica traduzione in pittura del reale. Aniconico e iconico convivevano quindi in un unico archivio linguistico in grado di racchiudere scuola e tradizione, ma anche invenzione e spericolatezza” – Roberto Gramiccia²⁷⁷.

La personalità principe, se non la più influente del gruppo della Nuova Scuola Romana, fu quella di Toti Scialoja, che durante la sua cattedra presso l’Accademia delle Belle Arti di Roma, aveva avuto modo di conoscere Ceccobelli, Dessì e Tirelli. Toti Scialoja come affermo l’artista Tirelli, nel suo lavoro era in grado “di rapportarsi alle cose in maniera profonda e sensata”²⁷⁸. Aveva una visione del mondo e dell’arte che oltre ad una dimensione estetica, ne aveva altre, come quella etica e gnoseologica. La sua carriera era iniziata già nei primi anni Trenta. Dopo una prima carriera da scenografo, nel dopoguerra l’artista entrò a far parte del gruppo “Quattro artisti fuori strada”. Pochi anni dopo, agli

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 165-166.

²⁷⁶ *Ivi*. pp.67-68.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ivi*, p.71.

inizi degli anni Cinquanta fu anche illustratore, poeta e scrittore. La sua peculiarità fu infatti la capacità di far diventare l'arte un'esperienza totalizzante, capace di annoverare oltre alla pittura altri campi della cultura come la musica, la letteratura e la poesia. È sempre in questi anni che abbandona quasi del tutto il figurativo e si avvicina all'astratto. L'artista viene spesso ricordato per aver realizzato nel corso degli anni Sessanta le "impronte", realizzate su qualsiasi tipo di supporto²⁷⁹.

Tra gli artisti che si unirono per primi al gruppo ricordiamo Ceccobelli, Dessì e Gallo, i quali avevano partecipato ad una delle loro prime mostre presso la galleria Ferranti. È da ricordare, tuttavia, che già nell'anno precedente Giuseppe Gallo insieme all'artista Nunzio, avevano iniziato a condividere lo spazio entro l'ex panificio Cerere.

È nei primi anni Ottanta che critici e galleristi del tempo iniziarono ad etichettare i gruppi che stavano prendendo forma in quegli anni. Nello specifico è proprio a partire dal 1983-1984 che i critici iniziarono a delimitare e definire teoricamente i gruppi. In occasione di una rassegna Bolognese che vide protagonisti Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli, Sergio Ragalzi, Enrico Luzzi e Giancarlo Miloni, quest'ultimi vennero inclusi nella "Nuova Scuola Romana". Anche Maurizio Calvesi aveva cercato di trovare un appellativo che chiarisse ciò che li accumulasse e aveva ideato a tal proposito la denominazione "Scuola di via del Paradiso", indicandone la nascita presso la galleria "attico di Sargentini" a Roma e non presso l'ex pastificio Cerere. Tra gli altri appellativi che gli hanno attribuito: "Gruppo di Sal Lorenzo" e "Gruppo di via degli Ausoni"²⁸⁰.

Altra mostra che definì le personalità più rappresentative del gruppo, che si tenne nel dicembre del 1983 presso la galleria *Extemporanea* organizzata da Fabio Sargentini, con la durata di tre giorni, parteciparono in totale ben otto artisti: Marco Tirelli, Giancarlo Limoni, Luzzi, Pietro Pizzi Cannella, Nunzio, tutti di Roma e Ragalzi di Torino, Merlino di Napoli e Corona di Milano.

Gli artisti non erano soliti aprire i propri spazi al pubblico, era difficile infatti che si potesse accedere liberamente alle sale dell'ex pastificio. Tuttavia, in occasione della mostra "Ateliers" organizzata nell'estate del 1984 dal critico Achille Bonito Oliva, gli

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ivi*, p.73.

artisti decisero di aprire le porte al pubblico, offrendogli così la possibilità di conoscere gli spazi entro cui abitavano e lavoravano gli artisti del gruppo. Questa mostra sancì definitivamente la nascita della Nuova Scuola Romana, con la partecipazione delle personalità chiave del gruppo: Ceccobelli, Dessì, Pizzi Cannella, Nunzio e Tirelli.

4.3. L'Anacronismo di Maurizio Calvesi

Gli anni Ottanta sono stati spesso oggetto di diversi studi da parte di studiosi europei ed internazionali, anni caratterizzati da cambiamenti spesso attribuiti al ruolo dei movimenti del '68. Una sicura linea comune di pensiero ha imputato agli anni Ottanta, la fine della politica dei movimenti che ha portato, secondo il maggior numero di storici, teorici e critici, alla fine della storia²⁸¹.

Sia che si trattasse dei Nuovi-nuovi di Barilli o dell'Anacronismo di Maurizio Calvesi, in quegli anni “il recupero e la rielaborazione degli stili era tra le priorità teoriche”, afferma Denis Viva in *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*²⁸².

Maurizio Calvesi viene definito da Raffaella Perna all'interno di un volume ad opera dello stesso Calvesi *Avanguardia di massa. Compagno gli indiani metropolitani* come un critico d'arte, “uno tra i primi a farsi interprete del processo di ‘massificazione dell'avanguardia’ condotto dal movimento attraverso trasmissioni radio, slogan, scritte sui muri [...]”²⁸³. Calvesi aveva fatto da interprete del processo di appropriazione dei linguaggi delle avanguardie, avviato dalle proteste studentesche, contestazioni che avevano caratterizzato gli anni del '77, '78 partite dai grandi centri come Milano, Roma e Bologna. Ciò su cui si concentrò maggiormente Calvesi, discostandosi dal resto dei critici del tempo, furono gli esiti espressivi e linguistici piuttosto che le ideologie dei gruppi antagonisti. Il suo lavoro era dunque una vera e propria ricerca sui cambiamenti apportati dalle nuove generazioni d'artisti della fine degli anni Settanta²⁸⁴.

Maurizio Calvesi fu uno dei primi critici a teorizzare il gruppo degli Anacronisti anche chiamati come “i Pittori della memoria” o “Pittura colta”, come preferito da Italo

²⁸¹ B. De Sario, *Anni Ottanta, passato prossimo venturo*, Zapruder storie in movimento, 2010, p.3.

²⁸² D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020, p.188.

²⁸³ M. Calvesi, *Avanguardia di massa. Compagno gli indiani metropolitani*, Postmedia Srl, Milano 2018, p.91.

²⁸⁴ *Ivi*, pp. 92-93.

Mussa²⁸⁵. La particolarità degli Anacronisti era che il gruppo, a differenza della Transavanguardia italiana promossa esclusivamente o quasi da Achille Bonito Oliva, era appoggiato da numerose personalità critiche. Accanto a Maurizio Calvesi, infatti, si ricorda il lavoro di Giuseppe Gatt, di Italo Tomassoni e anche quello di Italo Mussa. Il sostenitore primo fra tutti fu Mariani che sostenne la causa insieme ai compagni²⁸⁶.

Come abbiamo più volte ricordato, alla fine degli anni Settanta e inizio degli anni Ottanta, i gruppi artistici che si stavano sviluppando come i Nuovi-nuovi di Barilli, la Transavanguardia Italiana di Bonito Oliva e così anche gli Anacronisti di Calvesi, avevano creato un taglio netto nei confronti del passato, verso il quale non rivolgevano più un atteggiamento rivoluzionario, dal quale partire per realizzare qualcosa di nuovo. Gli artisti cercavano infatti di lavorare seguendo una linea artistica propria, interna al proprio lavoro, sciolta da qualsiasi possibile riferimento.

Ad esempio, gli Anacronisti avevano deciso di opporsi a ciò che era stato portato avanti dalle avanguardie, volevano infatti vedere la storia sotto un altro punto di vista, il passato non lo riconoscevano come sinonimo di “fine della storia”, ma cercarono proprio di recuperare nel passato una figurazione primitiva, arcaica, classica, mitica. Dunque, non c’era una sperimentazione artistica, ma neanche una vera e propria ripresa degli stili del passato. Quest’ultimi vennero ripresi ed “oltrepassati”, letti secondo la visione di ciascun artista di questi anni. Ciò che avevano di diverso dagli altri gruppi contemporanei era il sapore neoaccademico della loro arte, tendenza che fu il vertice della Biennale del 1984, durante la quale vennero analizzati e ripercorsi i fenomeni citazionisti. Dunque, l’Anacronismo di Maurizio Calvesi si presentò come un’arte meno perentoria²⁸⁷.

Alcuni degli artisti degli anni Settanta furono affascinati dal “classico”. La loro arte abbandonava così i codici del moderno per mettere in primo piano il loro amore per le passate stagioni della storia dell’arte. Gli artisti si dichiararono consapevoli della fine “dell’età dell’oro”, cercando però di analizzare gli eventi che avevano condotto verso il cambiamento. Decisero così di creare un classico mai affrontato precedentemente, un

²⁸⁵ *La pittura colta. Alberto Abate, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini, Carlo Maria Mariani*, catalogo della mostra a cura di Italo Mussa, (Roma, Galleria Monti, novembre-dicembre 1982), Studio tipografico, Roma 1982, s.p.

²⁸⁶ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2017, p.53.

²⁸⁷ *Ivi*, pp. 31-32.

classico rivisitato²⁸⁸. Calvesi presentò l'Anacronismo proprio in questi termini, come “una pittura di sapore accademico e allegorico”:

“Oggi questi pittori, in opposizione proprio al consumismo, cercano di recuperare ‘il tempo’ dell’immagine, cioè i valori di un’arte che si propone come procedimento ‘lento’, stratificato nel senso letterale della tecnica pittorica, ma anche nel senso dei sentimenti e dei contenuti. È il tempo della ‘memoria’ e della storia che questi pittori recuperano”²⁸⁹.

Per risolvere l’incontro tra memoria soggettiva e memoria storica, gli artisti avevano deciso di lavorare più che sull'iconografia sull'iconologia. Prendevano infatti immagini, temi del passato riportandoli nel loro presente, nel loro quotidiano. Gli artisti iniziarono così a recuperare temi giorgeschi e tizianeschi, credevano che così facendo si potesse recuperare e riproporre “l’incantesimo”, così li ricordava Maurizio Calvesi all’interno del suo libro *Gli Anacronisti o Pittori della memoria*. Il critico continuava affermando che gli artisti si misero “in ascolto di questo tempo diverso, anacronistico rispetto al tempo convulso, meccanico e slittante delle rotative, sincronico rispetto a quello, grave, dell’archetipica ruota di macina, dell’ouroboros impresso nell’anima contemplativa”²⁹⁰.

Il consumo era per gli artisti il loro più grande nemico. Aveva infatti disgregato i valori, era diventato così il nemico di un’arte che si mostrava come opposizione, che assumeva a modello l’idea stessa di valore. Ogni momento del passato riconosciuto come valore si rispecchiava nel sentimento artistico di ogni artista: come il modello giorgesco di Piruca (1937), il modello neoclassico o purista di Mariani (1931) **fig. 64**, quello manieristico di Stefano di Stasio (1948) **fig. 65**, quello arcadico di Tanganelli (1978), o il modello romantico di Omar Galliani (1954)²⁹¹ **fig. 66**.

²⁸⁸ I. Tomassoni, *Ipermanierismo, Hypermannerism, Hypermanierisme*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1985, s.p.

²⁸⁹ D. Viva, *La critica a effetto...* op. cit., p.183.

²⁹⁰ *Gli anacronisti o pittori della memoria*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi, Marisa Vescovo, (Reggio Emilia, Musei Civici, 29 ottobre – 27 novembre 1983), s.e., Reggio Emilia, 1983, s.p.

²⁹¹ *Ibidem*.

Secondo Maurizio Calvesi è l'assunto "anacronistico" "che fa convergere [...] le pulsioni espressive verso un nucleo culturale comune e cosciente di linguaggio e di concezione, audacemente nuovo ma meditatamente elaborato"²⁹². Gli anacronisti secondo Calvesi frequentavano un tempo distante, di secoli fa, di cui però ne sentivano la presenza ed un forte legame che restava presente nel loro inconscio.

Precedentemente alla prima vera mostra del gruppo degli Anacronisti, realizzata tra il 20 maggio e il 30 giugno del 1983 presso la galleria Vigato ad Alessandria, teorizzata da Maurizio Calvesi, ci furono due mostre che segnarono l'inizio del movimento. Ricordiamo quella tenutasi presso la galleria "La Tartaruga" a Roma del 1980, organizzata sempre dallo stesso Calvesi, intitolata "Sei pittori", dove comparvero per la prima volta alcune delle personalità più influenti del gruppo come Stefano Di Stasio (1948), Paola Gandolfi (1949), Franco Piruca (1937-2000) e la sua riproposizione a due mesi da quest'ultima presso Bologna alla galleria "De Foscherari" dove comparve per la prima volta un testo di Calvesi sul gruppo degli Anacronisti.

Tra gli artisti presenti alla mostra che segnò la nascita del gruppo, del 1983 presso la galleria Vigato ad Alessandria, furono presenti alcuni dei nomi più rappresentativi del movimento: Carlo Bertocci (1946), Carlo Maria Mariani (1931), Ubaldo Bartolini (1944), Aurelio Bulzatti (1954), Omar Galliani (1953), Piero Pizzi Cannella (1955) e tanti altri.

Tra gli Anacronisti più rilevanti ricordiamo Ubaldo Bartolini, Stefano Di Stasio, Alberto Abate (1946-2012), Carlo Bertocci, Paola Gandolfi, Omar Galliani e Carlo Maria Mariani²⁹³. Una delle figure più influenti del gruppo se non quelle chiave, fu oltre Carlo Maria Mariani anche Stefano di Stasio, il quale si cimentava come Mariani a copiare opere del passato con a dir poco ottimi risultati. La sua perfezione stilistica molto spesso rischiava di diventare una perfezione tecnica quasi asfissiante, una copia perfetta, che veniva invece modificata dai Nuovi-nuovi di Calvesi, i quali portavano nelle loro opere una ventata di leggerezza²⁹⁴.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ S. Tonti, *Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra arte pop...*, op. cit., p.149.

²⁹⁴ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005...*, op. cit., p.53.

Personalità chiave per la nascita dell'Anacronismo di Calvesi fu proprio l'artista Carlo Maria Mariani che con la sua arte aveva affascinato tutta la critica del tempo. Venne segnalato per la prima volta dal critico d'arte Sandra Orienti sul "catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna n°13". La Orienti l'aveva annunciato per le sue peculiari caratteristiche "assume e reinventa antiche esperienze filtrando il magistero segreto e magico nella totalità di una intensa immedesimazione spirituale e mentale"²⁹⁵. Trampolino di lancio per l'artista fu la mostra personale del 1976, intitolata "*Compendio di pittura*". Con la mostra qui citata Mariani ebbe il modo di mostrare il suo lavoro, un lavoro discostante da quello dei suoi contemporanei, il suo modo di riprendere gli stili del passato era del tutto particolare, egli riusciva a riprendere temi della tradizione cinque/seicenteschi utilizzando il potere cupo del suo pennello. La sua non era infatti una ripresa accademica, i suoi riferimenti erano totalmente indefiniti. Le sue opere derivavano da un immaginario arcaizzante, la sua perfezione tecnica e chiaroscurale veniva riflessa nelle sue figure, spesso sottoposte ad una lente di ingrandimento. I suoi paesaggi chiaroscurali e cupi portavano lo spettatore a riconoscersi in un sogno. La sua era infatti una "tavolozza cupa ed impastata", come ricorda il critico d'arte Renato Barilli all'interno del suo volume *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*²⁹⁶.

Calvesi ricorda Carlo Mariani come un artista che riusciva a sostituire alla fotografia la copia "a mano", definendo il suo lavoro "un gesto ermetico nella sua apparente banalità; ermetico perché silenzioso e apodittico, ma profondo nell'apparente rifiuto dell'immaginazione: per privilegiare esclusivamente la memoria"²⁹⁷.

Ciò che accumulava gli artisti dell'Anacronismo di Maurizio Calvesi, era la loro propensione ad una ricerca più arcaizzante, volta a riferimenti anche seicenteschi, con rimandi al mito neoclassico della bellezza, seguendo un percorso manieristico della pittura studiato con particolare sensualismo. La loro intenzione era infatti quella di ripercorrere la storia della figurazione con un'intenzione manierista e neoclassica.

²⁹⁵ S. Orienti, *Mariani*, in catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna n.13, volume II, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1978, p.53.

²⁹⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

²⁹⁷ *Gli anacronisti o pittori della memoria*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi, Marisa Vescovo, (Reggio Emilia, Musei Civici, 29 ottobre – 27 novembre 1983), s.e., Reggio Emilia 1983, s.p.

Il movimento ebbe successo non solo in Italia ma anche all'estero, specialmente in Germania, Inghilterra, America del Nord, Spagna e Francia. Il gruppo aveva diverse accezioni oltre a quella degli "Anacronisti", venivano citati infatti anche come "citazionisti", "ipermanieristi" o "pittori colti"²⁹⁸.

Gli Anacronisti attingevano al passato, spesso in modo nostalgico, le loro immagini arcaizzanti andavano a ricordare un periodo passato che non ritornerà più, diventando così opere malinconiche della storia. Le figure mitiche andavano infatti a simboleggiare gli stessi artisti, ormai consapevoli di una felicità irraggiungibile. Tuttavia, le loro opere erano anche impregnate di idealità. Gli artisti utilizzavano il mito come strumento conoscitivo del reale.

Come critici militanti del movimento ricordiamo la presenza di Maurizio Calvesi, Italo Mussa e Italo Tomassoni. Tra i capisaldi del gruppo citiamo Salvo Mangione (1947-2015), artista che alle soglie degli anni Settanta, immigrato dalla Sicilia si affacciò all'arte frequentando i salotti di Gian Enzo Sperone a Torino che studiava i "frutti germinali dell'Arte Povera". Mangione può essere considerato il primo tra gli artisti dell'Anacronismo pur non avendone mai fatto parte, nel percorso della sua carriera cercò infatti di applicare un'intensa scala cromatica ad una simulazione di copie di lavori museali²⁹⁹. Tuttavia, pur avendo percorso una strada affine al lavoro degli anacronisti Salvo ed anche Luigi Ontani (1943), maturarono maggiori affinità con i Nuovi-nuovi di Renato Barilli.

Salvo Mangione fu una personalità molto influente poiché fu insieme ad Ontani "gli eroi [...] per la prima metà degli anni '70, casi eminenti di cucitura tra le due anime dell'età postmoderna"³⁰⁰. Quest'ultimo, iniziò la sua carriera seguendo i passi del gruppo torinese dell'Arte Povera, ma si distaccò fin da subito per seguire la ricerca di tecniche extra-artistiche. Inizialmente si avvale dello strumento della scrittura, come ad esempio le famosissime lapidi che realizzava con caratteri epigrafici e straordinario narcisismo. Il suo lavoro inizialmente povero, la sua scrittura prima modesta, spoglia, con il passare del tempo si arricchì grazie all'uso dei materiali diventati ricchi, quali il marmo e la scelta

²⁹⁸ R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli Ausoni*, Editori Riuniti, Roma 2005, p.42.

²⁹⁹ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., p.31.

³⁰⁰ *Una generazione postmoderna...*, op. cit., pp. 13-14.

poetica dell'epigrafe che andava a simboleggiare un ricercato ritorno verso la fede della tradizione. È con lui che si è approdati ad una "ritrovata grazia e qualità manuale, anche se mantenuta in un evidente tensione concettuale" – Renato Barilli³⁰¹. Nella rivista «Flash Art» n.124 del gennaio 1985, Angela Vettese ricorda il lavoro di Salvo come una continua ricerca verso quanto è più lontano dal naturalismo, "l'enfatica insistenza su effetti luminosi impressionistici non può far dimenticare la totale assenza di amore per il particolare, di descrizione del dato realistico". Vettese lo ricorda come un artista che, proveniente dal concettuale, non aveva mai abbandonato "il gusto del ragionamento sottile". Da ciò si potrebbe anche associare l'artista alla corrente surrealista o dadaista, proprio per le sue atmosfere metafisiche, i suoi elementi inanimati biomorfi e la sua resa estremizzante dei colori. Per Salvo la rappresentazione della realtà non aveva regole, nelle sue opere riusciva ad esprimere il dramma con una totale ironia³⁰². Salvo ha cercato con il suo lavoro di portare lo spettatore "fuori dal tempo storico e fuori dallo spazio particolare [...] facendo confluire l'organico nel meccanico e la città nella natura. [...] adoperando con malizia sia ingenuità che sofisticazione, sfalsando qua e là piani prospettici nelle vedute urbane semi-astratte, ma, soprattutto, accostando l'effimero"³⁰³.

Oltre a Salvo anche Ontani fu un artista che iniziò la sua carriera sulle tracce dell'Arte Povera. Personalità dalla carriera affine all'anacronista siciliano. All'inizio del suo percorso artistico si confrontò, grazie alla frequentazione dello Studio Bentivoglio a Bologna, con il cultore dell'informale Vasco Bendini (1922-2015) e con Pier Paolo Calzolari (1943) che gli diedero modo di attingere alla conoscenza dell'Arte Povera. Anche lui, come Salvo, iniziò una ricerca artistica ripudiando le tecniche artistiche, prediligendo invece una ricerca più poverista dei ricalchi in gesso di oggettini di uso quotidiano, quasi seguendo la dialettica *dell'objet trouvé* dadaista. Tuttavia, c'era comunque una dissonanza con questi ultimi movimenti, infatti i suoi oggetti erano carichi di cromatismi e giochi di colore. Egli in questo periodo si avvicinò anche alla *bodyart*, che solo alla fine della sua carriera si trasformerà in una messa in gioco diretta della persona, attuando quindi una performance continua e illimitata. Solo successivamente si volle appropriare dei capolavori della storia dell'arte con riproduzioni a colori, immagini

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² A. Vettese, in «Flash Art» n.124, gennaio 1995, p.48.

³⁰³ C. Christov-Bakargiev, *Salvo*, in «Flash Art» n.140, estate 1987, p.76.

monumentali come i “San Sebastiano” di Guido Reni, i Bacchini malati” di Caravaggio o le opere di David. Per la riproduzione di quest’ultimi non mancarono tecniche disparate, dalla fotografia alla performance, dunque con l’utilizzo di tecniche extra-artistiche. Ontani aveva anche partecipato alla mostra organizzata dal critico portavoce della Transavanguardia Bonito Oliva, “*Arte Cifra*”. In un’intervista di Giancarlo Polti allo stesso Ontani, l’artista aveva spiegato come, dopo un iniziale avvicinamento alla Transavanguardia italiana, con la partecipazione alla mostra “*Arte Cifra*” sotto consiglio di Jean Christoph Ammann, aveva deciso di evadere quella corrente che ad un primo avviso gli era sembrata un fenomeno fresco³⁰⁴. In un’altra intervista di Giacinto Di Pietrantonio, sempre sulla rivista d’arte «Flash Art», Ontani cercò di esplicitare cosa fosse il suo lavoro :

“la mia poetica è un’etica o un’ipotetica condizione di espressione. È come una comunione con la società dell’arte che società è diventata in considerazione del fatto che mi sono assunto una ridondanza o una baldanza che è mutazione nel tempo che forse è mancanza di storia. È il mio rapporto con la gloria, diventato un’orazione più che una dichiarazione di poetica”³⁰⁵.

Come d’altronde le linee guida artistiche degli Anacronisti, anche gli artisti Ontani e Salvo intervennero sui titoli delle opere attuando giochi verbali, lavorando su anagrammi, assonanze e rime interne. Tuttavia, è a partire dagli anni Settanta che Ontani volle riprendere in mano il pennello, l’acquarello. Le sue opere si popolarono così di “folletti ectoplastici, resuscitati da tutti i territori del mito, della leggenda, dei riti incantatori, pronti però anche a lasciare evocare con l’aiuto di qualche gioco di parole sbarazzino, intinto di furbo candore”³⁰⁶.

Carlo Maria Mariani, anche se in ritardo rispetto a Salvo e Ontani, dal “76, anno di una personale presso la galleria Enzo Cannaviello a Roma, si mostrò in una veste pittorica, accademica. Nel suo caso a differenza di Salvo e Ontani, la ripresa del passato “era

³⁰⁴ G. Politi, *Luigi Ontani*, in «Flash Art» n.136, dicembre 1986/gennaio 1987, p.24.

³⁰⁵ G. Di Pietrantonio, *Luigi Ontani*, in «Flash Art», n.136, dicembre 1986/gennaio 1987, p.28.

³⁰⁶ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000...*, op. cit., pp. 32-36.

condotta con la purezza cromatica che si addice al linguaggio elettronico” – Renato Barilli. Diversamente da quest’ultimi la sua era una tavolozza cupa, egli operava copie perfette di dipinti del passato, giocando con i salti di scala³⁰⁷.

Tra gli altri artisti dell’Anacronismo che realizzarono opere ancora più opprimenti rispetto a quelle di Stefano di Stasio, ricordiamo Alberto Abate, mentre particolare fu il cambiamento di rotta nel corso della carriera dell’anacronista Roberto Barni, inizialmente seguace della Pop Art, delle immagini consumistiche poi modificate attraverso canoni anacronistici, verso “stilizzazioni arcaizzanti [...] pregne di una certa eleganza di linee” – Renato Barilli³⁰⁸.

Ubaldo Bartolini, altro artista anacronista, lavorava nel campo del dipingere piuttosto che in quello della pittura. Egli usava infatti lavorare spesso con una tecnica esecutiva particolare, quella del pennello sul pennello:

“il dipingere conclude e supera la pittura che rispetto al dipingere si rivela una vicenda definita anche se non cancellata. La pittura è portatrice di verità ed è pensiero, linguaggio, metafisica, logica; il dipingere è esercizio, critica, lavoro sui segni della pittura. La conseguenza è che nulla come il quadro [...] è così profondamente estraneo al dipingere: l’autore che lavora è un segno del sistema che solo dipingendo è dipinto”³⁰⁹.

Al contrario di tanti tra i suoi colleghi dell’Anacronismo e non, come ad esempio Mariani e Paolini, che lavoravano sul linguaggio, con l’utilizzo della citazione, dell’avvicinamento o della copia, Bartolini preferiva la tecnica dell’allontanamento. Il suo lavoro così si muoveva nel campo della memoria. Secondo concetto sul quale lavorava l’artista era la nozione di attraversamento della storia e del tempo. Le sue erano spesso immagini cariche di materia accumulata poiché simboleggiava il passato che si andava a mescolare con il presente. Nasceva così il lavoro ipermanierista dell’artista. Come ricorda Italo Tomassoni all’interno del suo testo *Ipermanierismo*,

³⁰⁷ *Ivi*, p. 36-39.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 53-54.

³⁰⁹ I. Tomassoni, *Ipermanierismo, Hypermannerism, Hypermanierisme...* op. cit., pp. 75-77.

Hypermannerism, Hypermanierisme, “Bartolini non ‘narra’ ma resiste alla propria sparizione nel segno della pittura che vuole invalidare: resistenza che però egli può mettere in pratica solo attraverso il dipingere. Spirale paradossale. Ipermaniera l’unica maniera possibile”³¹⁰.

Ogni artista del gruppo viveva lo smarrimento dell’identità, cercava infatti di raccontare, attraverso il proprio lavoro, la propria solitudine. I temi centrali affrontati dagli artisti dell’Anacronismo furono quelli della perdita della propria identità e del senza tempo, temi strettamente collegati al concetto di origine; “ogni artista afferma la disperata felicità di praticare la vertigine inconciliabile della finzione originaria che si ripresenta ad ogni incontro; eterno, ritorno, all’infinito” – Italo Tomassoni³¹¹.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ivi*, p.74.

CAPITOLO IV

Cenni delle carriere degli artisti transavanguardisti a seguito del successo della Transavanguardia degli anni Ottanta: evoluzione della Transavanguardia e considerazioni a posteriori

Nel seguente capitolo verranno analizzate più nello specifico le carriere dei rappresentanti della Transavanguardia italiana, con la messa a fuoco delle carriere degli artisti transavanguardisti come Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. Come ben sappiamo gli artisti della Transavanguardia italiana erano accomunati dalla medesima volontà di esprimere la propria arte individualmente, il gruppo di fatti non poteva essere considerato alla stregua di un vero e proprio movimento, come altri si erano andati ad imporre nel contesto artistico contemporaneo. Il loro operare si trovava esattamente in antitesi con il concetto di arte teorizzato dai movimenti a loro contemporanei come l'Arte Povera di Germano Celant o l'Arte Concettuale. La volontà di una ricerca individuale, della soggettività dell'artista, ha fatto sì che fosse difficile individuare elementi comuni nel lavoro degli artisti transavanguardisti. Ed è così che i diversi componenti del gruppo, a seguito degli anni Ottanta, procedettero nella direzione delle proprie ricerche personali, ciascuno forte della propria indipendenza e autonomia rispetto agli altri membri della Transavanguardia. Come afferma lo stesso Bonito Oliva in un'intervista di Angela di Curzio dal titolo *Intervista ad Achille Bonito Oliva: Io sono la cornice della Transavanguardia*, il critico ricordava che

“La Transavanguardia è il frutto di una maturazione di un passaggio epocale, di un'uscita da una sorta di isteria ed entusiasmo legato proprio anche alla visione della storia. Come un processo di evoluzione verso il superamento di tutte le antinomie,

le differenze, le negatività così l'arte tende ad acquisire la capacità di estetizzare l'istante, il presente, il quotidiano"³¹².

Dunque un'arte libera di esprimersi, libera da ogni possibile riferimento. Proprio negli anni Ottanta l'autonomia dell'arte e della ricerca artistica sono stati i temi portanti del contesto artistico europeo.

La seconda parte del capitolo è invece dedicata all'analisi di alcune delle mostre più significative della Transavanguardia realizzate nel XXI secolo, come "Transavanguardia", organizzata al Castello di Rivoli tra il 2002 e il 2003, "La Transavanguardia italiana" tenutasi a Milano a Palazzo Reale, tra il 2011 e il 2012 e "A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita" in corso dal 25 giugno 2021 al 9 gennaio 2022 al Castello di Rivoli.

A conclusione del capitolo, poi, verranno presi in considerazione alcuni commenti della critica contemporanea.

³¹² A. Di Curzio, *Intervista ad Achille Bonito Oliva: Io sono la cornice della Transavanguardia*, dottorato di ricerca in storia dell'arte, *La Cornice della Transavanguardia. Fenomenologia della cornice nelle opere di Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino*, Roma, Università degli studi di Roma "Tor Vergata", 2010, pp. 275-277.

1. Transavanguardisti: evoluzione artistica dopo gli anni Ottanta. Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Sandro Chia, Nicola De Maria e Mimmo Paladino

La transavanguardia italiana nata su progetto di Achille Bonito Oliva sul finire degli anni Settanta si inserì in un contesto sociale caratterizzato dalla crisi economica del decennio venendone influenzata. Infatti, come afferma De Paz all'interno del suo saggio *L'arte contemporanea: tendenze, poetiche e ideologie dall'espressionismo tedesco alla postmodernità*, tale crisi smorzò irrimediabilmente l'ottimismo sperimentale delle avanguardie³¹³, innescando tuttavia la natura anticipatoria per cui questa arte concettuale si sovrappose alle altre tendenze postmoderne³¹⁴.

La Transavanguardia, come viene ricordato nel testo *Bonito Oliva A. Nicola De Maria. Elegia cosmica* di Eccher, nasceva come reazione all'allora predominante "Arte Povera"; opponendo ad essa il ritorno alla tradizione, sia dal punto di vista delle tecniche e dei linguaggi espressivi, sia dal punto di vista dei contenuti³¹⁵.

Il movimento italiano, nel novero del neoespressionismo, si connotò all'interno di una prospettiva post-modernista, ispirata alla psicoanalisi di stampo lacaniano, alle correnti strutturaliste e post-strutturaliste e *last but not least* al pensiero di Jean François Lyotard. Ed ebbe a che fare *in primis* con l'abbandono della nozione tradizionale di soggetto, contemplando il ritorno alla soggettività dell'individuo³¹⁶; intesa anche e soprattutto come ripresa consapevole emotiva ed interiore – De Paz in *L'arte*

³¹³ A. Da Paz, *L'arte contemporanea: tendenze, poetiche e ideologie dall'espressionismo tedesco alla postmodernità*, Liguori editore, Napoli 2007, pp. 616-619.

³¹⁴ L'affermazione internazionale del movimento avviene nel 1980. Nel 1982 il gruppo partecipa a Documenta 7, a Kassel. Nel giro di pochi anni, i cinque artisti raggiungono i vertici del successo esponendo nei più importanti musei d'arte contemporanea. (Z. Del Mauro, V. Ughette, *La fortuna critica della Transavanguardia italiana nelle Americhe. Due esempi: New York e Santiago del Cile*, tesi di dottorato, Firenze, Università degli studi, 2016, pp. 319-321).

³¹⁵ *Nicola De Maria. Elegia cosmica*, catalogo della mostra a cura di Danilo Eccher, Achille Bonito Oliva, (Roma, 31 gennaio-9 maggio 2004), Electa, Milano 2014., pp. 98-100.

³¹⁶ A. Da Paz, *L'arte contemporanea...*, op. cit., pp. 700-703.

*contemporanea: tendenze, poetiche e ideologie dall'espressionismo tedesco alla postmodernità*³¹⁷.

A conferma di questa eco, in Italia, nacquero esperienze artistiche, le quali reintrodussero all'interno dell'universo artistico un *medium* tradizionale³¹⁸, riscuotendo un successo rapido e inaspettato. Successo che investì tempestivamente cinque artisti italiani conosciuti a livello internazionale³¹⁹: Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Sandro Chia, Nicola De Maria e Mimmo Paladino, ai quali la critica italiana non ha risparmiato accuse perentorie, rispetto al loro operato e alla loro disposizione creativa³²⁰. Tuttavia, M. Auping, in *Francesco Clemente*, riteneva che in ambito di critica, convissero, allora, anche posizioni più equilibrate, che vedevano le opere dei cinque italiani, come lo specchio della situazione culturale diffusasi globalmente³²¹.

Dopo gli anni Ottanta del Novecento, il gruppo ha proseguito, applicando una commistione con l'arte internazionale, in un periodo che giungerà agli anni Duemila. Ciò che qui preme sottolineare è che durante questo lasso di tempo, per grandi linee, si può affermare che ciascuno ha proseguito il suo percorso artistico in modo singolare e personale e che rare sono state le collaborazioni fra loro.

Ad esempio, si consideri il percorso artistico di Enzo Cucchi, pittore e scultore che denota un forte attaccamento alle Marche e al Mar Adriatico al quale sono state dedicate numerose mostre, tra le più riuscite si ricorda quella presso la Galleria Poggiali e Forconi a Firenze nel febbraio 2014. Così, Cucchi tratta il rapporto tra la vita e la morte, simboleggiato nello specifico da teschi che popolano i suoi lavori; non sono rari, nemmeno i riferimenti al dolore (fisico o mentale) che si connota come dolore esistenziale – Coen, nel suo testo *Cucchi*³²².

Come citato da Di Curzio all'interno del suo saggio *La cornice della Transavanguardia. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*, dopo gli anni Ottanta, Cucchi ha intessuto un percorso personale di crescita ed è proprio

³¹⁷ *Ivi*, pp. 713-714.

³¹⁸ F. Caroli, *I Nuovi Nuovi*, di Renato Barilli e il *Magico Primario* in *Il volto dell'amore*, Mondadori, Milano 2011, pp. 77-79.

³¹⁹ A. Da Paz, *L'arte contemporanea...*, op. cit., pp. 710-713.

³²⁰ Altre posizioni si soffermano sul lato troppo spavaldo e barbaro di questa pittura, selvaggia e pseudonaive. (G. Celant, + *spazi Le gallerie Toselli*, Johan&Levi editore, Milano 2019, pp. 666-668).

³²¹ M. Auping, *Francesco Clemente*, Charta, Milano 2000, pp. 55-56.

³²² E. Coen, *Cucchi*, Skira, Milano 2007, pp. 200-202.

ciò che si osserva nei suoi dipinti³²³, i quali, non di rado, alludono a leggende e temi primordiali della sua terra natia – Bonito Oliva in *La transavanguardia: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*³²⁴. Per esprimere queste sensazioni si avvale dell'utilizzo di cromie cupe, acide, con una predilezione per il nero³²⁵. Nei suoi lavori sono presenti i molteplici aspetti della realtà visibile e immaginaria popolati da presenze legate alla memoria tra mito e storia, oppure all'attualità divisa fra spazi naturali e contesti quotidiani. Secondo Carlos D'Ercole in *Vita sconnessa di Enzo Cucchi: incontri con Emilio Mazzoli*, le personali di Enzo Cucchi, presentano una serie di installazioni appositamente realizzate per gli spazi della galleria in cui l'artista ha voluto ripercorrere il suo modo di avvertire e sentire lo scorrere e il senso dell'esistenza tra verità e finzione, realtà e immaginazione³²⁶.

Il pensiero di Cucchi, è tutto rivolto verso un'indagine sull'esistenza nei suoi flussi periodici, che si esplica fra passato e presente, perseguendo lo scopo principe di ridefinire desideri, aspirazioni e stati d'animo. Tutto operato all'interno di un processo di trasformazione dove l'uomo è protagonista di un contesto naturale e terrestre. Tale percorso talvolta si accosta a lui, talaltra lo sovrasta accompagnandolo, o limitandolo nel cammino di conoscenza³²⁷. Egli crea suggestive rappresentazioni dove si intrecciano tecniche di "linguaggi" differenti: legno, cartone, carta, cellulosa; oppure ferro, bronzo, ceramica, fotografia³²⁸.

In questa direzione, Cucchi forma atmosfere contenenti luci calde o calate nell'oscurità, dove le associazioni tra i diversi materiali rendono possibile la scoperta delle origini³²⁹. La sua forza creativa è proiettata nella direzione dell'interiorità individuale, e allo stesso tempo diventa espressione mentale tra coscienza primitiva e aspirazione verso l'infinito-onirico³³⁰.

³²³ Di Curzio, A., *La cornice della transavanguardia...*, op. cit., pp. 345-346.

³²⁴ A. Bonito Oliva, *La transavanguardia: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*, Drago arts & communications, Roma 2003, pp. 119-122.

³²⁵ *Ivi*, pp. 222-223.

³²⁶ C. D' Ercole, *Vita sconnessa di Enzo Cucchi: incontri con Emilio Mazzoli*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 320-322.

³²⁷ *Ivi*, pp. 333-335.

³²⁸ A. Di Curzio, *La cornice della transavanguardia...*, op. cit., pp. 345-346.

³²⁹ E. Coen, *Cucchi...*, op. cit., pp. 229-231.

³³⁰ R. Fuchs, *La salvezza di Enzo Cucchi*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 333-335.

Le sue opere sono, così, centrate sul *lite motive* dell'esistenza che si sofferma sulla linea che unisce e separa principio e fine, sviluppando un sentimento "precario" che avvolge ogni pensiero³³¹. Esempio di ciò sono le tre litografie, che raffigurano gatti a richiamare il mistero della realtà, che circonda il gatto, animale sacro dall'antico Egitto³³². Anche le sue litografie cubiche affrontano questo mistero esistenziale³³³. Ad esempio nella sua opera *Prisca*, del 1985, in cui delle litografie vengono montate sulle facce di cubi, Cucchi realizza delle stampe in cui raffigura soggetti naturali come alberi e foreste, il mondo animale rappresentato da pesci e lupi, inserendo riferimenti all'arcobaleno i cui colori aprono alla speranza come viene riportato da R. Fuchs, in *La salvezza di Enzo Cucchi*³³⁴.

Enzo Cucchi accosta all'universo mitologico e onirico segni e rimandi riferentisi al collegamento tra la terra e l'uomo (come emerge dalle due sculture in bronzo e dai tre olii su tela e ceramica dalla serie "Quadri Politici Svizzeri"), che indica un nuovo modo di concepire la "veggenza", del qui e dell'oltre, dove il sentire mitologico si mescola all'immaginario primordiale³³⁵. Così, emergono gli interrogativi più cari all'autore sul senso della vita e sul destino dell'individuo, i quali costantemente ritornano in mente trovando infinite possibilità di lettura, (dà forma a questa percezione tramite una pennellata veloce ed energica, simile alla grezza immediatezza della graffiti art, o al contrario ampia e formale)³³⁶.

Poi, si ricordi Francesco Clemente, la cui fama può contare sulla collaborazione con le gallerie di tutto il mondo come quella di Daniel Templon e Yvon Lambert di Parigi, quella di Paul Maenz di Colonia, di Mary Boone Gallery, la Sperone Westwater Gallery, la Gagosian Gallery, Akira Ikeda Gallery di Tokyo, Galerie Michael Haas di Berlino, Galerie Thaddaeus Ropac di Parigi e Salisburgo, la Galeria Javier Lopez di Madrid, e la James Cohan Gallery di Shanghai³³⁷. Formatosi da autodidatta, dopo gli esordi, approda alla figurazione e diventa uno tra i principali esponenti del nucleo

³³¹ Riferendosi ad una frase di Leibniz "altrove è tutto come qui". *Ivi*, pp. 230-231.

³³² W. Van den Bussche, *Introduzione, Costellazione Transavanguardia: Chia, Cucchi, Clemente, Paladino*, Pubblicazioni del Museo, Milano 2008, pp. 10-11.

³³³ *Ivi*, pp. 23-25.

³³⁴ Fuchs, R., *La salvezza di Enzo Cucchi...*, op. cit., pp. 233-235.

³³⁵ W. Van den Bussche, *Introduzione, Costellazione Transavanguardia...*, op. cit., pp. 29-30.

³³⁶ Fuchs, R., *La salvezza di Enzo Cucchi...*, op. cit., pp. 233-235.

³³⁷ V. Katz, *Life Is Paradise: The Portraits of Francesco Clemente*, powerHouse Books, Aperture, Roma 2000, pp. 333-335.

storico; i suoi lavori rievocano Egon Schiele, soprattutto le sue figure erotiche, che vengono colte attraverso un filtro di sottile ironia³³⁸. La sessualità morbosa rappresenta così, una delle sfaccettature presenti nelle immagini proposte dall'artista³³⁹. Egli espone, già durante gli anni Ottanta, alla Biennale di Venezia e a New York, collaborando con Andy Warhol, Keith Haring e Kenny Scharf, come ricordato da Thompson ne suo testo *Lo squalo da 12 milioni di dollari: la bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*³⁴⁰. Presenti dopo gli anni Ottanta, rare collaborazioni con i colleghi del gruppo e negli anni a seguire la sua opera appare con regolarità in tutti i paesi europei³⁴¹.

La sua ricerca è legata alle mille sfaccettature della personalità; indagine particolarmente evidente nei suoi autoritratti. In essi, infatti, si distinguono particolari imprevedibili volti a creare meraviglia e spaesamento. Sauzeau nella sua opera *Shaman Alighiero e Boetti* ci ricorda come il notevole influsso di ispirazione artistica gli deriva dai suoi viaggi in India, dove incontra spiritualità e creatività artistica, in compagnia di Alighiero Boetti e di sua moglie Alba³⁴². Nell'arco della sua carriera³⁴³, Clemente si è contraddistinto per l'utilizzo di tecniche artistiche, sempre nuove e diverse (spaziando dalla fotografia alla pittura, dal disegno all'acquarello, lavorando anche con il mosaico, l'encausto e la grisaglia)³⁴⁴: nelle opere su tela³⁴⁵ (accompagnate da disegni e presentate da testi scritti) si riappropria del mito, con una grande intensità simbolica la quale si esplica nella rappresentazione dei due principi opposti (lo yin e lo yang, per dirla in termini di filosofie orientali)³⁴⁶.

³³⁸ O. Villatora, *Schiele attraverso Schiele*, Casagrande, Lugano 2000, pp. 119-122.

³³⁹ *Francesco Clemente Prima della Transavanguardia...*, op. cit., pp. 99-101.

³⁴⁰ D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari: la bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2009, pp. 234-235.

³⁴¹ *Transavanguardia...*, op. cit., pp. 333-335.

³⁴² A. Sauzeau, *Shaman Alighiero e Boetti*, Sassella, Roma 2006, pp. 111-113.

³⁴³ Oltre alla mostra alla Lisson Gallery di Londra, del 1989, espone i suoi lavori a Napoli alla galleria di Lucio Amelio e prende parte a numerose mostre in gallerie e musei. I suoi lavori vengono esposti dall'Università di Berkeley, in California, al Metropolitan Museum di New York, all'Art Institute di Chicago e al Museum of Modern Art, di New York. (*Francesco Clemente Prima della Transavanguardia...*, op. cit., pp. 99-101).

³⁴⁴ *Ivi*, pp. 112-114.

³⁴⁵ Si ricordano a questo proposito le sue più famose opere: *Cani con lingua a spasso*, 1980 ed *Eroe senza testa*, 1981, *Sia per mare che per terra*, 1980. (M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni duemila: Artisti, Gallerie, Mercato, collezionisti, Musei*, Angeli, Milano 2017, pp. 99-101).

³⁴⁶ *Ivi*, pp. 111-113.

Dopo le composizioni a carboncino e collage, Clemente ha sperimentato diversi materiali tra i quali, la terra, il legno bruciato, i tubi al neon e il ferro, abbracciando un uso della luce, di impronta caravaggesca³⁴⁷. Questo gli ha consentito effetti di profondità spaziale. Nel 1986, partendo da un'idea di Lucio Amelio, ha realizzato un'opera sul tema del terremoto³⁴⁸, inserita appunto, nella collezione *Terrae Motus*³⁴⁹. Vengono qui utilizzati pannelli di ferro arrugginito che riproducono l'usura del tempo³⁵⁰. In altri termini, l'evoluzione artistica di Clemente sfrutta sia elementi provenienti dalla tradizione occidentale che orientale; utilizzando idiomi e stili vicini e lontani al tempo stesso: distanti geograficamente ma vicini artisticamente, dove il passato "dialoga" con il futuro.

Altro discorso per Sandro Chia e Nicola De Maria, altri due artisti di fama internazionale³⁵¹. Il primo, spaziando dalla storia dell'arte italiana, alle culture considerate "minori", rivela forte interesse per l'essere umano³⁵², che risulta il protagonista incontrastato dei suoi quadri. Ma l'uomo di Chia è l'antieroe dal fare grottesco, rappresentato in forma monumentale, come afferma Spelta nell'articolo *Artisti di tutto il mondo*³⁵³. L'utilizzo di uno stile cromatico esuberante e trasgressivo che spazia dalle tonalità *fauves* al *kitsch*³⁵⁴, contraddistingue tali opere, frutto di una contaminazione di modelli, linguaggi e tecniche diverse³⁵⁵. La sua poliedricità stilistica

³⁴⁷ Francesco Clemente..., op cit., pp. 110-112.

³⁴⁸ A. Bonito Oliva, E. Cicelyn, "Lucio Amelio", *Annali delle Arti, Arte Moderna*, Skira, Milano 2004, pp. 23-24.

³⁴⁹ L. Hegyi, *Napoli presente: posizioni e prospettive dell'arte contemporanea*, Electa, Napoli 2005, pp. 200-203.

³⁵⁰ A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, Politi, Milano 1980, pp. 333-334.

³⁵¹ Attualmente Chia vive e lavora dividendosi tra New York e Montalcino. Ha esposto alla Biennale di Parigi, alla Biennale di San Paolo ed in diverse edizioni della Biennale di Venezia. (S. Cervasio, *Le figure della Transavanguardia*", in «La Repubblica», 16 luglio 2008).

³⁵² Nel 1969 si diploma all'Accademia di belle Arti di Firenze dove è entrato in contatto con le neoavanguardie europee e statunitensi. Si trasferisce a Roma e poi a New York e sul finire degli anni settanta, in seguito ai viaggi in Asia ed Europa, egli si convertirà al figurativismo inserendosi a pieno titolo all'interno della Transavanguardia. (G. Cricco, F. P. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte 2009*, Zanichelli, Bologna 2009, pp. 310-312).

³⁵³ E. R. Spelta, "Artisti di tutto il mondo", (https://www.settemuse.it/arte_index.htm consultato il 25 agosto 2021).

³⁵⁴ G. Dorflès, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 315-316.

³⁵⁵ *Sandro Chia: miti e leggende*, catalogo della mostra a cura di A. Paolucci (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, via della Colonna 38, Piazza SS. Annunziata, Piazza Pitti, Palazzo Pitti, Cortile dell'Ammannati), , Pagliai Polistampa, Firenze 2002., pp. 22-24.

apre tutti i suoi dipinti a più letture interpretative³⁵⁶. Nella sua arte, Chia lascia intravedere aspetti stilistici e poetici relativi agli esordi degli anni Ottanta, i quali si ricollegano al clima concettuale.

Nicola De Maria, invece, si differenzia dagli altri artisti appartenenti all'esperienza della Transavanguardia, per via del suo linguaggio figurativo aniconico, e anche per un tipo di approccio pittorico capace di "straripare" nello spazio circostante. Per questo, a differenza degli altri esponenti del gruppo, il suo lavoro si è principalmente concentrato sull'astrattismo; notevole è stato il suo apporto alle retrospettive del Castello di Rivoli nel 2003 e a Palazzo Reale a Milano, nel 2012³⁵⁷.

Elemento preponderante della sua pittura è, appunto questa capacità di oltrepassare la cornice utilizzando il colore che l'artista predilige ripassare costantemente, fino ad ottenerne il grado di intensità desiderato³⁵⁸. De Maria suole svolgere all'aperto i suoi lavori, a stretto contatto con la natura³⁵⁹. Tutto concepito in funzione di un'architettura emotiva, con l'effetto della luce che la fa da dominatrice. Tuttavia, tale tecnica si riconduce al periodo artistico giovanile vissuto a stretto contatto con i principali artisti dell'Arte Povera³⁶⁰.

Così, le opere di De Maria non possono mai definirsi concluse, in quanto vengono lasciate lì, come tanti "*work in progress*", sempre aperte ad eventuali modifiche, applicabili in qualsiasi momento successivo alla loro creazione.

De Maria ha esposto alla Biennale di Venezia nel 1980, 1988, 1990, a Documenta 7 in Germania nel 1982, alla XVI Biennale di San Paolo in Brasile, nel 1981, alla IV Biennale di Sydney in Australia nel 1982 ed alla Quadriennale di Roma nel 2005 e nel 2012. Retrospettive del suo lavoro si sono svolte al Museum Haus Lange nel 1983, al Seibu Museum of Modern Art di Tokyo, nel 1988, al Museo d'Arte Contemporanea di

³⁵⁶ Picasso, Cézanne, Chagall, Carrà, Savinio o anche Kandinsky, Klee, Picabia, sono tutti rimandi possibili. (G. Cricco, F. P. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte 2009...*, op. cit., pp. 191-192).

³⁵⁷ G. Moliterno, "*De Maria, Nicola*", Encyclopedias of Contemporary European Culture Series; Routledge world reference, Taylor & Francis, London 2000, pp. 230-233.

³⁵⁸ R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 245-247.

³⁵⁹ D. Viva, *Segnali di ritorno alla pittura negli anni Settanta italiani: la Pittura-Ambiente di Mimmo Paladino e Nicola De Maria*, Il Mulino-Rivisteweb, Bologna 2009, pp. 33-35.

³⁶⁰ Come Mario e Marisa Merz. Oltre ad essi De Maria trae ispirazione dalla "tradizione di poesia, arte e musica cui appartengono Rilke, Khlebnikov, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Scriabin. (*L'ultimo novecento*", *L'arte moderna...*, op. cit., pp. 94-95).

Roma, nel 2004, al Museo Pecci di Prato, nel 2012 e alla Galleria di Arte Moderna e contemporanea di Torino, nel 2013.

Infine, si ricordi Domenico Paladino, altrimenti detto Mimmo le cui opere sono collocate in permanenza nei principali musei internazionali, come il Metropolitan Museum of Art di New York. L'evoluzione del suo percorso artistico spazia attraverso l'architettura, considerata a pieno titolo, una "pittura vedente"³⁶¹. Anche Paladino, successivamente agli anni Ottanta, ha lavorato per lo più discostandosi dai colleghi del gruppo. Le sue opere sono formate accostando lavori poveristi a *videotape* ad allestimenti di *environment* o a collage fotografici. La sua ricerca artistica lo condurrà inizialmente, al sperimentare nel campo della figurazione, a partire dal 1977, quando partecipa all'"Internazionale Triennale für Zeichnung"³⁶².

Paladino si dedica, in modo particolare alla pittura e alla scultura, privilegiando contenuti relativi ad echi di mitologiche culture del passato, tuttavia, sempre corrispondenti al bacino geografico mediterraneo. I suoi dipinti sono "popolati" da maschere tribali e oggetti relativi ai riti magici arcaici. Il Paladino scultore, invece, predilige utensili, elmi, cavalli e armi derivanti da scavi archeologici. Così, Paladino avvolge di meridionalismo tutta la sua arte; interessandosi appunto, ai manufatti greci, etruschi, troiani e gotici, i quali incarnano appieno quello spirito del Sud, da lui ricercato in modo valoroso e continuo – Achille Bonito Oliva in *La transavanguardia: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*³⁶³.

Via via, durante le sue produzioni, la sua iconografia si arricchisce di icone, come le serie di figure che ricordano vagamente l'essere umano, con volti inespressivi e posizioni magico-rituali, che donano un'aura sacrale ai dipinti. Danto all'interno del suo saggio *Mimmo Paladino, dalla Transavanguardia al Meridionalismo* ricorda come spesso queste figure sono raffigurate mediante una sacrale arcaica frontalità che evidenzia il loro immobilismo regolarmente contrapposto a una serie di elementi in movimento³⁶⁴, attraverso le quali si individua un marcato ritorno alla pittura. Infatti,

³⁶¹ *Ivi*, pp. 12-14.

³⁶² Quando realizza "Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro" (*La transavanguardia...*, op. cit., pp. 134-135).

³⁶³ *Ivi*, pp. 134-135.

³⁶⁴ A. Di Curzio, *La cornice della transavanguardia...*, op. cit., pp. 353-355.

affascinato dal disegno, il transavanguardista riserva ampio spazio alle carte di artisti dai nomi altisonanti quali Licini o Severini³⁶⁵.

Tuttavia, Paladino volge la sua attenzione anche alla fotografia e ai murali, in particolare in occasione del suo trasferimento a Milano, alla fine degli anni Settanta, realizzando nel 1977 un grande murale a pastelli, per la Galleria Lucio Amelio di Napoli. Questa tecnica delle realizzazioni su muro viene utilizzata in occasione delle personali presso la Galerie Paul Maenz di Colonia e la Galleria Toselli di Milano, dove realizza *Il Brasile si sa è un pianeta dipinto sul muro di Franco Toselli* **fig. 67**. Durante questi anni iniziano a emergere i segni geometrici, maschere e rami, e si avverte la riscoperta della figurazione pittorica. Danto all'interno del suo libro precedentemente citato, ricorda che nel 1978 l'artista compie il suo primo viaggio a New York, mentre dal 1979 prosegue il rapporto con Bonito Oliva e tutto il gruppo della transavanguardia³⁶⁶. Successivamente, dopo il 1980 vanno segnalate le partecipazioni alle mostre "Italiana: nuova immagine", curata da Bonito Oliva, a Ravenna, ed "Egonavigatio", al Mannheimer Kunstverein di Mannheim³⁶⁷. Proprio dopo il 1980 nasce nell'artista un'altra grande passione: l'incisione; tale tecnica lo condurrà a misurarsi con le varie forme della xilografia, della linoleografia, dell'acquaforte e dell'acquatinta. A tal proposito, sarà fondamentale l'incontro con Giorgio Upiglio, nel 1984, in seguito al quale otterrà risultati straordinari in questo campo³⁶⁸. I suoi successi si intensificheranno, successivamente, con la collaborazione con Alberto Serighelli, che lo condurranno ad un percorso artistico molto proficuo dal punto di vista espositivo. Nel 1982 "fioccano", per lui, partecipazioni e riconoscimenti internazionali. Partecipa infatti alla Biennale di Sydney, allo Zeitgeist di Berlino, a Documenta 7 di Kassel e realizza le personali presso il Louisiana Museum of Art di Humlebaek, il Museumsverein di Wuppertal, la Städtische Galerie di Erlangen; e poi nelle gallerie private di Anversa, Monaco, Napoli, Parigi, Roma, Zurigo. Inizia nel 1982 a esporre alla Galleria Waddington di Londra. Sempre al 1982 risalgono i viaggi in Sud America,

³⁶⁵ P. Pacini, G. Severini, *Disegni e Incisioni scelti e annotati da Piero Pacini*, La Nuova Italia, Firenze 2017, pp. 24-25.

³⁶⁶ A.C. Danto, "Mimmo Paladino...", op. cit., pp. 11-12.

³⁶⁷ *Ivi*, pp. 33-34.

³⁶⁸ *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio e il suo Atelier (1958-2007)*, catalogo della mostra a cura di Serenita Papaldo, (Palazzo Fontana di Trevi, Roma, Mendrisio, 20 aprile - 17 giugno 2007), Archivio del moderno, 2007, pp. 11-12.

in Brasile che lo porteranno a riflessioni e a emozioni uniche. Paladino afferma che “l’arte non è cosa di superficie, non è cosa sociologica, non è tempesta poetica. L’arte è un lento procedere intorno al linguaggio dei segni”³⁶⁹. Numerosi e proficui artisticamente saranno anche i numerosi viaggi, soprattutto negli USA, dove nel 1983 allestisce le sue prime personali presso la Galleria Sperone Westwater di New York e presso il New Port Harbour Art Museum di Los Angeles. Sempre nel 1983 presenta “Giardino Chiuso” a Modena, alla Galleria Mazzoli. Oltre a personali nelle gallerie di Stoccolma, Monaco, New York, Roma, Toronto, partecipa a importanti collettive, a Madrid e a Londra³⁷⁰. Sarà questo, anche l’anno della costruzione del complesso abitativo di Paduli, realizzato con la collaborazione di Roberto Serino. Nel 1984, invece, allestisce personali e collettive, esponendo una personale a Lione e delle collettive a Stoccolma, New York, Washington, Chicago, Basilea, Londra, Monaco. In questi anni le sue opere vengono acquistate ed esposte dalla Galerie Beyeler di Basilea³⁷¹. Nel 1985 partecipa a diverse collettive³⁷² tra cui è utile ricordare “A New Romanticism” a Washington. Di quest’anno sono anche le personali di Oslo. Segue anche la significativa personale presso la Galleria Sperone Westwater di New York. Dal 1985 è costante il dialogo tra pittura e scultura: ai cromatismi essenziali, primari, si aggiungono elementi figurativi e nel 1986, sarà la volta delle collettive, Come: “Mater Dolcissima” a Siracusa, “Beuys zu Ehren” a Monaco, la mostra itinerante statunitense a Omaha. E poi le personali a Londra, e a New York³⁷³.

Nel 1987, altre personali, come quelle di Seattle, presso la Galleria Greg Kucera, e, per la prima volta, a Tokyo, presso la Galleria Fuji³⁷⁴; insieme alla realizzazione di un progetto per la chiesa di Gibellina, sempre con l’architetto Serino. Nel 1988 Paladino partecipa alla XLIII Biennale di Venezia dove espone nei giardini e all’ingresso del Padiglione Italia e poi alla Pinacoteca di Ravenna; con *L’albero della vita*³⁷⁵. Seguono, nel 1989, piccole mostre personali. Nel 1990 espone il ciclo “EN DO RE, Opere Senza

³⁶⁹ “Mimmo Paladino intervistato da Marco Izzolino”, *Paladino i maestri di Taerrae Motus*, Reggia di Caserta, Catalogo della mostra a cura di Eduardo Cicelyn, Skira, Milano 2004, s.p.

³⁷⁰ J. Sallis, D. Eccher, *Paladino: una monografia...*, op.cit., pp. 44-46.

³⁷¹ S. Risaliti, *Mimmo Paladino: dalla pittura alla letteratura*, Pendragon, Bologna 2021, pp. 22-23.

³⁷² *Ivi*, pp. 29-31.

³⁷³ *Ivi*, pp. 33-35.

³⁷⁴ D. Paparoni, *Mimmo Paladino e la filosofia*, Rosenberg&Sellier, Torino 2020, pp. 110-111.

³⁷⁵ G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo*, Laterza, Bari 2005, pp. 568-569.

Titolo”; a tal proposito tende a precisare che non ama i titoli che rappresentano sempre il lato spiazzante per l’interpretazione dell’opera³⁷⁶.

Seguiranno gli anni Novanta, caratterizzati da personali organizzate dalla Galleria d’Arte Moderna di Bologna, dove presenta diversi lavori tra cui *Re uccisi al cadere della forza* **fig. 68** **fig. 67**, appartenente alla Collezione Amelio, e *Amici notturni* **fig. 69** **fig. 69**, appartenente, alla collezione di Berna. Realizza tredici illustrazioni che accompagnano versi poetici di Lévi-Strauss. Tra le mostre personali dell’artista ricordiamo quelle presentate al Belvedere di Praga nel 1991, al Forte Belvedere di Firenze nel 1993, al Museo de Arte Contemporaneo di Monterrey, e quella del 1994, anno nel quale realizza la sua prima mostra antologica dell’opera grafica. È il primo artista contemporaneo italiano a tenere una mostra in Cina, a Pechino. Negli anni Novanta comincia una feconda collaborazione con gli architetti Roberto Serino e Pasquale Palmieri³⁷⁷. Nel 1995: successi a Napoli e a Londra, precisamente nelle Scuderie di Palazzo Reale, a villa Pignatelli Cortes e in Piazza Plebiscito, a Napoli, dove installa la Montagna di Sale. A Londra, invece, presenta l’installazione “I Dormienti” nel sotterraneo della Roundhouse di Londra. Lo stesso anno la Royal Academy di Londra lo insignisce del titolo di Membro Onorario³⁷⁸. Nel 1999, la *South London Gallery* gli dedica una mostra³⁷⁹. Altri successi nel 2000 quando realizza il libro d’arte *Il digiuno imposto*³⁸⁰, nel 2001 viene pubblicato il catalogo generale della sua opera grafica a New York e a Parigi. Illustra l’Iliade e l’Odissea, pubblicata da *Le Lettere di Firenze*. Lo stesso anno realizza un’installazione per la stazione della metropolitana di Salvator Rosa di Napoli³⁸¹. Nel 2002 il Centro d’Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato gli dedica la mostra retrospettiva organizzata³⁸². E poi, è la volta del 2003, anno della collaborazione insieme al gruppo della Transavanguardia, con la cura di Ida Giannelli, di “Transavanguardia 1979-1985”, al Museo d’arte contemporanea presso il Castello di Rivoli. Altre mostre personali si terranno nel 2004, nella Reggia di Caserta

³⁷⁶ *Ivi*, pp. 571-573.

³⁷⁷ D. Paparoni, *Mimmo Paladino...*, op. cit., pp. 113-115.

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 119-122.

³⁷⁹ A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Giunti, Firenze 2002, pp. 30-33.

³⁸⁰ G.R. Manzoni, M. Paladino, *Il digiuno imposto: oltre le grandi acque*, Matthes & Seitz, München 2000, p.64.

³⁸¹ A. Bonito Oliva, *Transavanguardia...*, op. cit., pp. 44-45.

³⁸² *Ibidem*.

e alla Galleria Scognamiglio di Napoli e Valentina Bonomo di Roma³⁸³, e sempre nello stesso anno realizza le porte per la chiesa di Padre Pio, a San Giovanni Rotondo³⁸⁴. Altri successi arrivano alla fine del 2005, quando espone al Museo Rupertinum di Salisburgo e la Loggetta Lombardesca di Ravenna dedica una grande mostra ai suoi lavori teatrali intitolata “Paladino in Scena”. Nel giugno dello stesso anno, presenta una mostra di grandi sculture a Venezia e allestisce a Napoli la grande mostra dedicata al Don Chisciotte; quest’ultimo è un progetto che continua nel 2006³⁸⁵. Nel 2007 realizza due scenografie per lo spettacolo “Edipus Rex” e “Cavalleria Rusticana” a Torino, e dello stesso anno la mostra allestita al Museo di Donnaregina a Napoli³⁸⁶. È nel 2008 che si data la realizzazione di una Mostra all’Ara Pacis di Roma. Sempre di questo anno è una mostra all’interno della Chiesa di Donnaregina, a Napoli e la realizzazione di un grande telone di copertura (alto 80 metri) per il restauro della torre campanaria del Duomo di Modena³⁸⁷, mentre, nel 2009 un gruppo di sue sculture viene esposto, *en plein air*³⁸⁸. Nel 2010 ha firmato la scenografia di “*work in progress*”³⁸⁹, mentre nel 2011 è la volta della mostra retrospettiva, a Palazzo Reale di Milano, il 6 aprile. Poi, una magica alchimia si sprigiona nella visione dei suoi cavalli arcaici che si dibattono su una piramide di sale. Nel 2012, questi simboli equestri saranno posizionati a Lecce, sulla Fòcara di Novoli. Nel 2013, sarà la volta dell’installazione monumentale per Piazza santa Croce a Firenze.

Il 2015, invece, è l’anno della sua partecipazione alla Biennale di Venezia, mentre, nel gennaio del 2016, la Meijer Gardens & Sculpture Park di Grand Rapids, gli dedica un’ampia retrospettiva curata da Joe Antenucci Becherer. Dal mese di aprile 2017, Paladino espone a Brescia, sia in museo, che in spazi pubblici cittadini. Il 2018, è l’anno della mostra di Napoli, e il 2019 Paladino dialogando con l’opera di Piero della Francesca dà vita alla sua grande personale di Arezzo. Sempre nello stesso anno è l’installazione permanente dell’opera scultorea, all’interno del Parco Archeologico di

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ D. Paparoni, *Mimmo Paladino...*, op. cit., pp. 113-115.

³⁸⁵ D. Viva, *Segnali di ritorno alla pittura negli anni Settanta italiani...*, op. cit., pp. 44-46.

³⁸⁶ *Ivi*, pp. 55-57.

³⁸⁷ D. Paparoni, *Mimmo Paladino...*, op. cit., pp.119-122.

³⁸⁸ *Ivi*, pp. 129-131.

³⁸⁹ B. Di Marino, M. Meneguzzo, A. La Porta, *Lo sguardo espanso. Cinema d’artista italiano 1912-2012*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 320-322.

Paestum. Infine, nell'ottobre del 2020, installa diciotto cavalli neri, a Brescia, in un progetto di dialogo con lo scultore barocco Mochi.

2. Mostre retrospettive della Transavanguardia 2003/2012/2022

Le mostre, dedicate Transavanguardia rappresentano una riflessione sull'arte contemporanea, soprattutto se si prende in considerazione il continuo scontro e confronto tra arte figurativa e arte astratta. Le esposizioni, come afferma Lorber all'interno del suo lavoro *Da Parrasio a Picasso: storie pensieri e parole d'arte*, rappresentano concretamente il distacco dalla creazione artistica basata sulla teoria evolucionistica darwiniana³⁹⁰, e l'approdo verso un nuovo atteggiamento "nomade", fatto di un'attenzione verso un'arte policentrica³⁹¹.

Il critico mentore del gruppo Bonito Oliva in *L'arte oltre il 2000*, afferma che l'ideologia artistica delle mostre della transavanguardia si colloca *in primis* sulla liberazione da norme e dogmatismi concettuali, al posto dei quali collocare nuovi stilemi in una concezione temporale di "eterno ritorno", concepito come una forma di internazionalismo modernista derivato dal *genius loci* del singolo artista³⁹². Il sostrato di base che contraddistingue ogni esposizione di questo tipo, contiene un interrogativo circa il deterioramento dell'arte che potrebbe sfociare, nella perdita totale di significato³⁹³. Questo grande quesito della Transavanguardia, diventa lo stimolo per un veloce ritorno all'ordine e alla comunicazione³⁹⁴. In questo modo, Chia, Cucchi, Clemente, De Maria, e Paladino, espongono le loro opere (destinate ad avere notevole risonanza nel contesto del panorama artistico mondiale) all'interno di grandi mostre monografiche, spaziando dall'invenzione al citazionismo.

La prima mostra che qui, sarà presa in considerazione è "Transavanguardia 1979-1985", tenutasi dal 13 novembre 2002 al 23 marzo 2003, ospitata negli spazi di Castello di

³⁹⁰ M. Lorber, *Da Parrasio a Picasso: storie pensieri e parole d'arte*, EUT, Trieste 2020, pp. 122-124.

³⁹¹ A. Bonito Oliva, *L'arte oltre il 2000*, Sansoni, Firenze 2002, pp. 200-202.

³⁹² *Ivi*, pp. 119-122.

³⁹³ A. Bonito Oliva, *Lezione di boxe. Dieci round sull'arte contemporanea*, Sossella, Roma 2004, pp. 124-125.

³⁹⁴ *Ivi*, pp. 130-133.

Rivoli³⁹⁵, e curata da Ida Giannelli³⁹⁶. La mostra prende in considerazione i lavori degli artisti del gruppo nell'arco temporale che va dal 1979 al 1985. Il Castello di Rivoli, attraverso questa mostra decide di offrire un panorama a tutto tondo, compiendo una scelta netta e coraggiosa per fornire indicazioni originali, o anche solo stimoli di discussione. Questo è stato un momento importante per la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva; è stato l'evento della stagione 2002-2003, dove ben 80 opere, circa 15 per ogni artista in mostra mettono in risalto il ritorno ad una pittura, attenta agli aspetti concettuali come viene affermato dallo stesso Bonito Oliva³⁹⁷. La loro ricerca guarda al passato, per creare il nuovo. Così, la Transavanguardia diventa protagonista di questa nuova iniziativa e Torino diventa quindi centro dell'interesse artistico internazionale. Questo poiché il museo all'interno del Castello è tradizionalmente associato all'Arte Povera e attraverso questa mostra, è stata arricchita la sua collezione di lavori radicalmente diversi dalla linea seguita in passato³⁹⁸.

Nel loro insieme, le opere presenti che molti hanno considerato smaterializzate e ideologiche, rappresentano la principale espressione della cultura postmoderna³⁹⁹. Gli artisti nel complesso, rifiutano insomma i *grand récits* storico-ideologici del passato e guardano solamente alla contemporaneità filtrandola attraverso una lente tradizionale, così ricorda i lavori dei transavanguardisti Ida Giannelli nel catalogo della mostra⁴⁰⁰; per artisti come Clemente, Chia e Paladino la mostra lascia l'impressione di costituire un mutamento di rotta.

Per il gruppo, si è trattato di un viaggio nella memoria, una convergenza parallela nella quale ognuno rientrava nel proprio *genius locis*⁴⁰¹. Qui, il gruppo si è espresso al meglio: Mimmo Paladino, ad esempio, attraverso le opere esposte, unisce il figurativo e l'astratto, la pittura e la scultura, sempre facendo riferimento al linguaggio e al mito. Così, arriva a

³⁹⁵ *Ivi*, pp. 122-123.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ivi*, pp. 120-122.

³⁹⁸ *Ivi*, pp. 125-126.

³⁹⁹ *Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di Ida Giannelli (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 13 novembre 2002 - 23 marzo 2003), Skira Editore, Milano 2002, pp. 2-3.

⁴⁰⁰ *Ivi*, pp. 155-157.

⁴⁰¹ *Ivi*, pp. 147.148.

sviluppare un'arte di pittogrammi, che si differenzia radicalmente dall'Arte Concettuale e dall'Arte Povera⁴⁰².

Nicola De Maria, invece, crea ambienti di notevole sensibilità. Nelle opere esposte, il suo tratto delicato provoca senso di meraviglia e di stupore. I suoi colori modificano l'atmosfera, conferendo all'ambiente una luce speciale. Nicola Di Maria, in esposizione all'interno della mostra "Transavanguardia 1979-1985", propone *Testa dell'artista cosmico*, realizzata con una tecnica mista su tela, risalente al 1984-85, opera presentata anche in occasione della mostra "A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita" in corso dal 25 giugno 2021 al 9 gennaio 2022 sempre al Castello di Rivoli.

Dal canto suo, invece, Francesco Clemente, dipinge una sorta di sé multiplo, instabile, sospeso a metà strada tra realtà e sogno. Notevole è la suggestione provocata dalle sue figure le quali attraverso orifizi, permettono al sé di penetrare nei corpi e scivolare fuori.

L'universo di Sandro Chia, invece, è più violento e denso di eventi, e si connota come un universo esuberante. Le immagini delle opere qui esposte, tra le più importanti che ha proposto si ricordi: *Sinfonia Incompiuta*, del 1983, *Buon Governo* e *Al Servizio della Cosa Pubblica*, del 1984, sono spesso trasgressive e i suoi protagonisti si presentano come anti-eroi⁴⁰³.

E poi, c'è Enzo Cucchi, anch'egli presente a pieno titolo, che qui si connota come un pittore istintivo che inventa la propria iconografia, dai toni semplici e visionari⁴⁰⁴. Nei suoi dipinti, ivi presenti, gli effetti "scenici" (case, colline, navi, pianoforti fremono tutti come se fossero piegati da raffiche di vento) sono fonte di forti suggestioni⁴⁰⁵.

Generalmente parlando, va rimarcato che agli artisti va riconosciuto un valore positivo connotato dal forte desiderio di confrontarsi con l'arte della modernità, spesso questo emerge a tinte forti nella rappresentazione del corpo umano⁴⁰⁶. Il catalogo della mostra del Castello di Rivoli, è curato da Ida Gianelli e contiene i saggi di Achille Bonito Oliva,

⁴⁰² *Ivi*, pp. 5-7.

⁴⁰³ Huyghe, P., *Mostra al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, op. cit., pp. 129-131.

⁴⁰⁴ *Ivi*, pp. 134-135.

⁴⁰⁵ *Ivi*, pp. 151-152.

⁴⁰⁶ M. Chelli, *Storia dell'arte: dall'impressionismo alla transavanguardia*, EDUP, Roma 2007, pp. 111-113.

Carolyn Christov-Bakargiev e la documentazione relativa alle opere in mostra, nonché un ampio apparato scientifico. In esso viene contrassegnata anche, l'acquisizione di quattordici opere storiche del movimento, destinate alla collezione permanente del Museo⁴⁰⁷.

La seconda mostra, presa qui in considerazione, è “La Transavanguardia italiana”, mostra collettiva tenutasi nel Museo di Palazzo Reale a Milano dal 24 novembre 2011 al 4 marzo 2012, curata da Achille Bonito Oliva in collaborazione con Francesca Franco. Il comitato scientifico era composto da: Achille Bonito Oliva, Massimo Cacciari, Giacomo Marramao, Bruno Moroncini, Franco Rella, Gianni Vattimo⁴⁰⁸. L'esposizione ha raccolto ben sessantasei opere, quarantaquattro provenienti da musei, fondazioni, gallerie e collezioni private italiane, e ventidue da musei e collezioni europee e dalle maggiori gallerie che hanno lavorato e promosso la Transavanguardia nel mondo⁴⁰⁹, finalizzate a suggerire al visitatore un sentiero tortuoso nel quale venire a contatto con i protagonisti del movimento. La mostra è stata promossa dall'Assessorato alla Cultura di Regione Lombardia e dall'Assessorato Cultura, Expo, Moda, Design del Comune di Milano, ideato dalla Regione Lombardia, Cultura insieme a Spirale d'Idee e fa parte di un più ampio progetto che si inserisce nelle celebrazioni dei centocinquant'anni dell'Unità d'Italia⁴¹⁰.

All'interno del catalogo della mostra redatto dallo stesso critico mentore della Transavanguardia italiana, Giancarlo Galan, allora Ministro per i Beni e le Attività culturali, ricorda il gruppo come un “codice ibrido, in bilico tra figurazione e astrazione utilizzando materie cromatiche spesso per far nascere narrazioni oniriche, esaltate da grafie leggerissime. Si affidano a un'impulsività barbarica, fondendo confessioni intime e gusto per la commedia”⁴¹¹. Lo ricorda, come abbiamo già ricordato in precedenza, come un gruppo che si era posto in antitesi nei confronti dell'Arte Povera di Germano Celant.

⁴⁰⁷ M. Chelli, *Storia dell'arte...*, op. cit., pp. 129-131.

⁴⁰⁸ *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, pp. 3-4.

⁴⁰⁹ A. Bonito Oliva, *La transavanguardia italiana...*, op. cit., pp. 9-10.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ G. Galan, in *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, s.p.

Il progetto si è dipanato attraverso un ciclo progressivo di sei mostre, sottolineando il percorso evolutivo della Transavanguardia, che fin dal suo esordio, ha puntato sull'identità culturale italiana. Così, essa è stata inserita appieno, all'interno del dibattito culturale internazionale, che ha caratterizzato l'ultimo quarantennio⁴¹². Serena Maccianti all'interno del suo lavoro *Artisti contro. Una diversa lettura del sistema dell'arte* ha ricordato come allo stesso tempo, tutto ciò ha condotto l'arte contemporanea a un livello del tutto nuovo, che ha sollecitato l'attenzione di collezionisti e musei stranieri⁴¹³.

La mostra è l'emblema di come all'idealismo progressista delle neo-avanguardie questo movimento abbia risposto attraverso il ritorno alla manualità dell'arte e alle sue tradizioni⁴¹⁴. Anche questa mostra, alla stregua di quella di Torino del 2002-2003, oppone il *genius loci* del singolo artista. In altri termini, si crea qui, per ogni artista, il territorio antropologico del suo immaginario. Con la Transavanguardia l'arte italiana aveva infatti cambiato direzione rispetto alle correnti artistiche degli anni precedenti, Pirani all'interno del catalogo della mostra "La Transavanguardia italiana" affermava che "l'azione disorientante della transavanguardia, cioè quella di far risultare attuale ciò che era stato abbandonato nel corso degli ultimi decenni – la tradizione, lo storico, il popolare – la allontana da tutti i passati movimenti artistici italiani"⁴¹⁵. Con la mostra in questione si voleva ricordare "il valore dell'italianità nel panorama dell'arte contemporanea"⁴¹⁶.

Il progetto espositivo si esplica in modo progressivo e prevede una mostra collettiva sulla Transavanguardia e, a seguire, cinque personali dedicate ai suoi protagonisti. Il critico d'arte Achille Bonito Oliva aveva dato inizio ad un'iniziativa intitolata "Costellazione transavanguardia", in corrispondenza dei centocinquanta anni dell'Unità d'Italia, ovvero un insieme di mostre omaggio organizzate dallo stesso nei principali poli museali italiani, come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il museo MAXXI di Roma - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, l'Accademia di Belle Arti di Brera, il MART- Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto e il MADRE - Museo d'Arte

⁴¹² *Ivi*, pp. 21-22.

⁴¹³ S. Maccianti, *Artisti contro. Una diversa lettura del sistema dell'arte* <http://dspace.unive.it/handle/10579/2112> (consultato il 5 settembre 2021).

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ D. Pirani, in *La Transavanguardia italiana*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012, s.p.

⁴¹⁶ G. Pisapia, in *La Transavanguardia italiana...*, op. cit. s.p.

contemporanea Donna in Regina. Nelle mostre organizzate con il progetto “Costellazione Transavanguardia”, vennero esposte le opere dei protagonisti del movimento, ricordati dallo stesso Giancarlo Galan come la “magnifica cinquina”, ovvero: Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia e Francesco Clemente⁴¹⁷. Il progetto era stato ideato dal critico per consacrare il valore e l’importanza di una grande corrente artistica della storia della nazione italiana. L’evento per la sua rilevanza a livello nazionale ed internazionale era stato patrocinato dalla Presidenza della Repubblica e dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri per la celebrazione dell’Unità d’Italia.

Anche qui compare il gruppo al completo e per ciascuno dei cinque protagonisti raccoglie 15 opere. Esse sono state selezionate dallo stesso Bonito Oliva, in collaborazione con gli artisti, scegliendo tra le più significative, inedite o particolari. Sono state tracciate inoltre, alcune tematiche comuni⁴¹⁸, quali: il narcisismo dell’artista, il ritorno alla manualità della pittura, l’incertezza della ricerca, l’immagine tra disegno e astrazione etc.⁴¹⁹. In concomitanza con l’apertura della mostra, sei istituzioni italiane hanno organizzato giornate di approfondimento sulla Transavanguardia alle quali hanno preso parte critici d’arte, curatori e direttori di museo⁴²⁰. Il catalogo dell’esposizione⁴²¹, consiste in una vera e propria celebrazione la mostra inserita in una precisa e feconda progettualità⁴²².

L’evento, finalizzato a fare il punto su un’esperienza culturale fondamentale, si dipana in queste ampie iniziative, sulle tematiche delle differenze, e dell’identità, tema già citato

⁴¹⁷ *Costellazione transavanguardia*, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo <https://www.maxxi.art/events/costellazione-transvanguardia/>, (consultato il 3 settembre 2021).

⁴¹⁸S. Maccianti, *Artisti contro. Una diversa lettura del sistema dell'arte*, <http://dspace.unive.it/handle/10579/2112> (consultato il 5 settembre 2021).

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ In dettaglio: Franco Rella, Elisabetta Barisoni, Andrea Bruciati, Martina Cavallarin, Giorgio Verzotti, Gianni Vattimo, Andrea Bellini, Danilo Eccher, Francesco Poli, Beatrice Merz, Massimo Cacciari, Laura Cherubini, Giacinto Di Pietrantonio, Marco Meneguzzo, Giacomo Marramao, Massimiliano Fuksas, Andrea Cortellessa, Stefano Chiodi, Bruno Moroncini, Angelo Trimarco, Eugenio Viola, Stefania Zuliani. *Ibidem*.

⁴²¹ Pubblicato da Skira Editore, Milano, comprenderà, oltre al saggio di Achille Bonito Oliva, e a scritti di Stefano Chiodi e Fredric Jameson, i testi dei cinque filosofi del comitato scientifico della mostra, e dei sei direttori di museo. Arricchiscono infine il catalogo le schede storico-critiche delle opere, un’antologia selezionata della critica sulla Transavanguardia e sui singoli artisti, le biografie dei protagonisti della Transavanguardia. (A. Bonito Oliva, *La transavanguardia italiana...*, op. cit., pp. 9-10).

⁴²² *Ivi*, pp. 34-35.

dal critico Bonito Oliva all'interno del suo testo *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*⁴²³.

La terza mostra che qui verrà evidenziata è “A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita” dal 25 giugno 2021 al 9 gennaio 2022 al Castello di Rivoli.

Coordinamento e sviluppo curatoriale di Andrea Viliani, Carolyn Christov-Bakargiev e Achille Bonito Oliva, inaugurata il 24 giugno 2021, organizzata in collaborazione con il Getty Research Institute di Los Angeles, dedicata ad Achille Bonito Oliva.

La mostra costituisce il secondo capitolo del grande progetto dedicato al Castello di Rivoli ed è stata ideata con il contributo di un comitato scientifico composto da Marcella Beccaria, Capo Curatore e Curatore delle Collezioni del Museo, e Cecilia Casorati, Laura Cherubini, Stefano Chiodi, Paola Marino, che negli anni hanno seguito con particolare attenzione la ricerca e l'attività saggistica e espositiva di Achille Bonito Oliva⁴²⁴.

La mostra raccoglie documentazione di allestimenti, e una grande selezione di documenti audiovisivi concessi da Rai Teche. Tra i capolavori della Transavanguardia figura *Silenzioso mi ritiro a dipingere un quadro* (1977) **fig. 70**, di Mimmo Paladino, *Cani con la lingua a spasso* (1980) **fig. 71**, di Enzo Cucchi, *Sinfonia incompiuta* (1980) **fig. 72**, di Sandro Chia, *Il cerchio di Milarepa* (1982) **fig. 73** di Francesco Clemente e *Testa dell'artista cosmico a Torino* (1984-85) di Nicola De Maria⁴²⁵ **fig. 74**.

In occasione della mostra, Achille Bonito Oliva ha donato al CRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli – il proprio archivio personale, mettendo a disposizione il prezioso patrimonio intellettuale da lui costruito in tutti gli anni di lavoro. Attraverso la presentazione di una molteplicità di materiali d'archivio “A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita” intende celebrare l'importanza di Bonito Oliva una delle figure cardine della storia dell'arte del XX e XXI secolo⁴²⁶.

⁴²³ A. Bonito Oliva, *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*, Gangemi, Roma 2014, pp. 332-333.

⁴²⁴ <https://www.ilsitodellarte.com/2021/06/abo-theatron-larte-o-la-vita.html> (consultato il 9 settembre 2021).

⁴²⁵ *ibidem*.

⁴²⁶ *Ibidem*.

In occasione della mostra è stato edito un catalogo scientifico bilingue (italiano/inglese) e per l'occasione la maison Gucci ha appositamente realizzato le divise destinate al personale del Museo⁴²⁷.

⁴²⁷ *Ibidem.*

3. “Qualche commento della critica contemporanea”

Le tematiche che affollano le discussioni sugli artisti italiani della transavanguardia sono molteplici e spaziano dalla qualità tecnica, alla natura etica dei loro lavori, come afferma Arthur Danto all'interno del suo testo *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*⁴²⁸; l'obiettivo principale della critica è quello di comprendere quanto ci sia di programmatico e strategico nell'operato di questi artisti, evidenziandone le ripercussioni a livello di mercato⁴²⁹. Così, accanto a notazioni di natura tecnico-artistica, si palesano riflessioni socio-ideologiche⁴³⁰. Stigmatizzando, in questo modo, un'arte che viene presentata come tale, allo scopo di imporla sul mercato⁴³¹. In questo contesto i critici intravedono una sorta di flessibilità tecnico-strategica piegata alle esigenze del mercato. Tuttavia, non mancano anche da parte di critici elogi alla Transavanguardia, che viene vista come un'arte basata sulle emozioni.

Ad esempio, diversi commentatori della Transavanguardia, ricorda Danto nel testo appena citato, anche sulla base del successo riscosso dalle già menzionate mostre, si trovano concordi nel giudicare Sandro Chia il maestro della manualità assistita dall'idea e sostenuta da una perizia tecnica. Egli si è dimostrato capace di utilizzare diverse “maniere”, allo scopo di formulare l'immagine cercata⁴³². I suoi personaggi abitano una pittura corposa mitigata da una calda esuberanza e dal distacco derivante dall'ironia. Le sue opere sono alla perenne ricerca di un'interazione tra figurazione e parola, ritrovata attraverso un motto di spirito inatteso, o una didascalia oppure una poesia collocata nel corpo dell'opera⁴³³.

Anche Francesco Clemente, come ricorda Angela Vettese in *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea* è stato ampiamente giudicato dalla critica contemporanea che lungamente si è soffermata sul suo approdo a culture lontane, che

⁴²⁸ A.C, Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano 2010, pp. 77-79.

⁴²⁹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Bari 2011, pp. 320-322.

⁴³⁰ A.C, Danto, *Oltre il Brillo Box...*, op. cit., pp. 85-86.

⁴³¹ *Ivi*, pp. 77-79.

⁴³² *Ivi*, pp. 82-83.

⁴³³ *Ivi*, pp. 88-91.

ha contribuito a migliorare la sua arte a tal punto che essa, sembra prodursi senza sforzo, aliena da impacci intellettuali. Tale fonte di ispirazione ha contribuito a creare immagini simboli e luoghi, che mirabilmente Clemente trasforma in “altro” e in “altrove”; operando trasformazioni continue⁴³⁴.

Secondo la Vettese, nel saggio appena menzionato, Nicola De Maria, invece, per i critici, ha abbracciato sin dall’inizio una pittura innovativa, senza incorrere nella presunzione (messa in atto dalle Avanguardie d’inizio Novecento) di cambiare il mondo. Quello che l’artista comunica è astrazione segnica e geometrica e zone di colore saturo e compatto⁴³⁵. De Maria, ha realizzato, in tal modo, un’arte lirica e polifonica, melodica e sincopata, allegra e tonante, al tempo stesso.

Come pure, Mimmo Paladino, il quale, a detta della critica, recupera moduli linguistici arcaici e immagini della tradizione mediterranea, per produrre un’iconografia fantastica e solenne come viene affermato da Poli⁴³⁶. Questo diventa evidente osservando le sue tele di forme modellate, sulle quali, oggetti di recupero, vivono una seconda vita, autonoma, da soli o all’interno di installazioni dove convivono elementi plastici figurativi e scansioni astratte⁴³⁷.

Ed infine, Enzo Cucchi si muove fra un’abbondanza di segni febbrili, mescolando la storia dell’arte con il microcosmo di culture popolari, che qualcuno ha giudicato erroneamente minori⁴³⁸. Attratta dalla commistione di elementi diversi, la sua pittura si forma con estensioni di ceramica e materiali extra-artistici, collocandosi nello spazio del reale⁴³⁹.

Il successo di questo gruppo è stato suggellato anche dalle nomine del Quirinale. Tanto che Achille Bonito Oliva, insignito del titolo di “Grande ufficiale”, ha tentato un felice accostamento con i Beatles⁴⁴⁰. Proprio come i cinque baronetti londinesi, che hanno esportato la grande musica nel mondo⁴⁴¹, i cinque artisti italiani, hanno contribuito alla conoscenza dell’arte⁴⁴². Si sta parlando di artisti che consapevolmente, riprogettano il

⁴³⁴ A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, Laterza, Bari 2012, pp. 111-113.

⁴³⁵ *Ivi*, pp. 119-132.

⁴³⁶ F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea...*, op. cit., pp. 320-322.

⁴³⁷ A. Vettese, *Si fa con tutto...*, op. cit., p. 129-131.

⁴³⁸ R. Barilli, *Prima e dopo il 2000*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 88-90.

⁴³⁹ D. Joselit, *Dopo l’Arte*, Postmedia Books, Milano 2015, pp. 333-334.

⁴⁴⁰ A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box...*, op. cit., pp. 88-92.

⁴⁴¹ *Ivi*, pp. 90-92.

⁴⁴² A. Vettese, *Si fa con tutto...*, op. cit., pp. 133-135.

passato, nonostante l'incertezza del futuro⁴⁴³; per cui la Transavanguardia si connota come un movimento volutamente eclettico, nomade e mutevole⁴⁴⁴. Non è presuntuoso, affermare, quindi, che, solo qui in Italia, dove l'arte è il prodotto di una storia antica fatta di ricchezza di rivoluzioni eterogenee, poteva nascere un movimento così complesso e significativo⁴⁴⁵.

La Transavanguardia, travalicando il dominio dei modelli nordamericani, è stata, ed è, tuttora, recupero di quella soggettività⁴⁴⁶ che i cinque artisti hanno rimesso al centro del loro lavoro, connotando una propria originale identità. Ma in tutto questo non c'è la minima traccia di localismo, né di autarchia. Il movimento si è connotato, infatti, anche e soprattutto attraverso queste esposizioni, come una commistione fra la manualità di Picasso e la concettualità di Duchamp⁴⁴⁷.

⁴⁴³ *Ivi*, pp. 144-145.

⁴⁴⁴ G. Frazzetto, *Artista sovrano. L'arte contemporanea come festa e mobilitazione*, Lupetti, Bologna 2017, pp. 110-112.

⁴⁴⁵ R. Barilli, *L'alba del contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 200-203.

⁴⁴⁶ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2013., pp. 340-344.

⁴⁴⁷ *Ivi*, pp. 347-349.

Intervista ad Achille Bonito Oliva



Intervistatrice: Allegra Minò (A)

Intervistato: Achille Bonito Oliva (A.B.O)

Data e ora dell'intervista: 28 settembre 2021, ore 16:00.

Il 28 settembre 2021, ho avuto il piacere di intervistare Achille Bonito Oliva, colui che ha permesso la nascita della Transavanguardia italiana. Il Critico mi ha permesso di realizzare l'intervista presso la sua abitazione situata tra le vie del centro di Roma. Il colloquio è durato circa quarantacinque minuti, che mi hanno consentito di conoscere meglio il mentore dei transavanguardisti e di poter analizzare in modo più approfondito le tematiche da me evidenziate nel corso della tesi.

Ho deciso di incentrare le domande su alcune delle questioni affrontate all'interno del mio lavoro, come le prime mostre della Transavanguardia, le critiche iniziali mosse ai transavanguardisti e il peso che ha assunto Bonito Oliva nel cambiamento del concetto di critico d'arte.

(A) *Lei aveva impostato attraverso le mostre organizzate con i transavanguardisti un lavoro che ponesse l'attenzione sui giovani artisti, realizzando al contempo esposizioni e articoli che ribadissero il suo metodo di indagine e la sua ideologia alla base della Transavanguardia. In pochi anni si contano moltissime mostre che videro protagonisti gli artisti della Transavanguardia, in contesti anche molto diversificati. A questo si aggiunse la sua capacità e la sua competenza di redigere una moltitudine di scritti critici sul movimento che ebbero diffusione su tutto il territorio artistico mondiale, non solo nazionale. Lei riconobbe fin da subito la necessità di portare la Transavanguardia sul mercato internazionale e non confinarla a mero movimento nazionale. Mi potrebbe spiegare com'è nata l'idea di realizzare la mostra "Opere fatte ad arte" con l'inclusione dei cinque artisti transavanguardisti?*

(A.B.O). C'è un dato autobiografico e culturale, avevo già scritto e pubblicato un libro sul Manierismo, si chiama "Ideologia del traditore", in cui io analizzavo il passaggio dal Rinascimento al Cinquecento e constatavo che in questo passaggio c'era stata anche una modificazione della posizione e della mentalità dell'atteggiamento degli artisti; se fino al Rinascimento in qualche modo l'arte rappresentava il mondo e tutto avveniva su un principio che era quello della simmetria proporzione armonia, era frutto anche perché c'era una speranza per il futuro, un presente che soddisfaceva il corpo sociale. Per cui nel passaggio al Cinquecento c'è una crisi sociale, economico, politico, religiosa in generale... e quindi l'artista che cosa fa, non è più spinto o portato ad aver fiducia nel futuro, ma utilizza il passato per difendersi da un presente incerto. Ecco che c'è il passaggio dal principio della sperimentazione a quello della citazione. Quindi vengono citati i canoni rinascimentali ma modificati dall'interno fino ad arrivare al passaggio dalla prospettiva che è proprio il sintomo dell'apogeo dell'arte che ha fiducia nella ragione, nella misura e nel controllo, e passa al principio della citazione, utilizza i linguaggi del passato ma con una sensibilità moderna. Quindi citazione significa assunzione di un atteggiamento di metalinguaggio, ovvero, l'arte non rappresenta la realtà di per sé ma ha come specifico il linguaggio stesso. E se si può dire è il passaggio dalla visione aristotelica ad una platonica e questo passaggio determina il Manierismo perché si pensava che questi artisti dipingessero alla maniera di Raffaello, Michelangelo e Leonardo, ma in realtà all'interno ne modificavano l'assetto...Bronzino, Pontormo, Parmigianino, Beccafumi,

Rosso Fiorentino, ecc. Questo libro rappresenta una lettura, se si può dire, attuale in un periodo storico ed è nato lì in me, proseguendo una visione delle cose della realtà sociale, ma anche dell'arte stessa, che ha intuito poi la nascita del Neo-manierismo che è la Transavanguardia e spiegherò perché.

(A) *La definitiva consacrazione artistica a livello internazionale della Transavanguardia si ebbe con la partecipazione del gruppo alla Biennale di Venezia del 1980. Fu infatti grazie al suo lavoro congiunto con quello di Harald Szeemann che venne istituita nell'ambito della prestigiosa manifestazione una sezione dedicata ai giovani artisti e all'arte emergente intitolata "Aperto 80", in cui comparve anche il gruppo dei transavanguardisti. Un'esposizione che divenne simbolica per il gruppo. Perché ha deciso di proporre il termine "Transavanguardia" solo in occasione della la rassegna "Aperto 80" e non farlo apparire nelle prime mostre come "Opere fatte ad arte" o "Le Stanze"?*

(A.B.O). Perché "Opere fatte ad arte" era il primo appuntamento collettivo in cui avevo selezionato e scelto cinque artisti, ma nello stesso tempo volevo che emergesse, se si può dire, le consonanze linguistiche tra i vari artisti più che la denominazione. Nell'Ottanta con "Aperto 80", io li ho invitati e la mostra che ho curato insieme a Harald Szeemann, ha avuto un riscontro internazionale. Avevo già proprio pubblicato nel '79 il saggio *La Transavanguardia italiana* su *Flash Art*, perché volevo indicare il recupero della pittura. Non era regressivo, non era "anti avanguardia", ma era un attraversamento, era l'uso dell'Avanguardia con un atteggiamento non drammatico ma ironico, e l'ironia come diceva Goethe "è la passione che si libera nel distacco", quindi con un distanziamento ed un eclettismo stilistico, anche l'intreccio tra astratto e figurativo. Quindi non era un ritorno alla figura ma era un recupero e un uso diverso, nuovo, della pittura in un momento in cui l'avanguardia degli anni Settanta entra in crisi dopo il concettuale...e quindi la mia è una rilettura capace di recuperare quella sintonia culturale che veniva da lontano. Quindi Transavanguardia è un'arte di transizione, di passaggio, di transito che vive anche di movimento, perché la memoria ha una libertà che è uno spostamento disinibito... e quindi non si pone più il problema fanatico della novità d'oltranza, è l'intensità dell'opera a giustificare la creazione artistica.

(A) *In Flash Art lei aveva citato oltre ai cinque transavanguardisti Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino, anche Bagnoli e Salvadori. Sa spiegarmi perché nell'articolo su Flash Art aveva incluso anche loro?*

(A.B.O). Il fatto è che era una sensibilità diffusa, un'attitudine generazionale, ma poi per quello che ho realizzato, con una strategia internazionale di interventi di esposizioni, di rapporti mediatici, e direi di intervista, pensavo che era giusto che ci fosse un gruppo omogeneo che evitasse la quantità ma puntasse sulla qualità.

(A) *Sappiamo bene che la nascita della Transavanguardia e dei suoi artisti è dovuta a lei e al suo capzioso lavoro di promotore. Nel 1979 infatti ha pubblicato sulla rivista Flash Art un articolo in cui comparve per la prima volta il termine "Transavanguardia". Prima di essere citati all'unisono all'interno del suo intervento i cinque transavanguardisti Sandro Chia, Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, non avevano mai avuto l'occasione di lavorare insieme. L'articolo in questione ebbe la funzione di legittimarne l'unione, giacché tutti e cinque provenivano da percorsi artistici differenti, anche se affini. Lei fu di fondamentale importanza per l'istituzione del gruppo, e la prassi da lei seguita può essere identificata come uno dei primi interventi di propaganda e orientamento di un movimento. Cos'è che l'ha spinta ad interessarsi ad artisti quali Cucchi, Clemente, Paladino, Chia e De Maria e qual è oggi il suo rapporto con gli artisti? Come è iniziata l'attrazione verso ciascuno degli artisti ed in che modo è nata la collaborazione con quest'ultimi?*

(A.B.O). Quello che mi è interessato era proprio la consonanza che c'era nella mia posizione teorica e nella loro operatività pittorica. E quindi c'era una consonanza di mentalità, di sensibilità e di visione anche del mondo e della storia che ci circondava...e allora diciamo che per me è stato molto importante svolgere un ruolo selettivo, io dico sempre che "non sono un angelo custode ma un angelo sterminatore" (risata), ma nel senso che mi sono assunto la responsabilità di selezionare e di scegliere gli artisti che a mio avviso avevano una visione e una prospettiva.

(A) *Ad oggi è ancora in contatto con gli artisti transavanguardisti?*

(A.B.O). Come no, ho ancora un ottimo rapporto, non solo, ma ho realizzato nel corso di questi decenni varie mostre internazionali fino ad “Avanguardia Transavanguardia”, “Minimalia”, e tante altre mostre in cui con molta coscienza sceglievo dal gruppo gli artisti che erano in consonanza con il tema che io avevo proposto.

(A) *Negli anni Ottanta non furono pochi i critici e teorici che si interessarono alle nuove correnti artistiche nate tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Tuttavia, la definizione delle correnti cosiddette postmoderne fu un lavoro assai arduo. La causa di ciò è probabilmente individuabile in una sorta di nomadismo artistico messo in atto dagli artisti, che ha plausibilmente portato alla difficile circoscrizione dei movimenti e delle carriere degli artisti, anche a causa del rifiuto di quest'ultimi di essere contrassegnati da qualsiasi tipo di etichetta. Sappiamo che la Transavanguardia fin dalla sua nascita venne messa in relazione con l'Arte Povera di Germano Celant. Ci può spiegare i motivi che l'hanno portata a creare un confronto diretto con l'Arte Povera?*

(A.B.O). Perché l'Arte Povera era fatta da un gruppo di artisti che avevano qualità creative con cui ho collaborato poi negli anni, ma trovavo che l'arte è un sostantivo che non richiede aggettivi, quindi la povertà aggiunta all'arte era il segno di un atteggiamento ideologico di opposizione e mi sembrava ancora una ripresa di un impegno politico di vecchio stampo. Non a caso, io non ho mai parlato della Transavanguardia come movimento postmoderno, perché il “*postmodern*” in architettura specialmente era un atteggiamento di negazione della storia sperimentale, dei linguaggi, dei movimenti della grande architettura e invece il termine “*trans*” è un termine non di opposizione ma di attraversamento. Il confronto è nato anche dal fatto che sono stati gli unici due movimenti rilevanti dagli anni Sessanta in avanti, non solo in Italia ma anche a livelli internazionale, per cui in qualche modo questo confronto chiariva di più le cose, metteva maggiormente in evidenza le differenze, non i conflitti...perché io ho fatto anche delle mostre in cui ho intrecciato la presenza di artisti della Transavanguardia e quelli delle Avanguardie e degli avanguardisti, compresi alcuni dell'Arte Povera, con cui ho continuato a collaborare anche in questi anni...Pistoletto, Boetti, Zorio, Anselmo, Penone, Merz, Calzolari.

(A) *Anche se la Transavanguardia italiana si contornò di una moltitudine di sostenitori, critici, artisti, teorici, il gruppo tuttavia non fu esime nemmeno dai giudizi non sempre positivi mossi soprattutto oltreoceano, dove spesso quest'ultimo non venne riconosciuto interamente come movimento, ma si preferì elogiare la carriera di ciascun artista transavanguardista considerato autonomamente. Secondo lei, cosa ha portato a questa diversa concezione della Transavanguardia tra la critica italiana ed europea e quella d'oltreoceano?*

(A.B.O). Io ho sempre detto che la Transavanguardia “è una famiglia di artisti che non sono parenti tra loro”, avendone segnalate le individualità, il recupero della soggettività, ho auspicato che ognuno poi avesse un percorso, un'avventura personale e individuale, non l'ho trovata una contraddizione, anzi, una conferma che la mia posizione teorica aveva ben intravisto il fatto che c'era un recupero del soggetto che poteva dialogare con gli altri ma operare anche in solitudine.

(A) *Allo stesso tempo è vero che vi furono alcune figure di spicco del panorama critico italiano che hanno mosso alcune obiezioni alla Transavanguardia. Un esempio sono le posizioni avanzate da Giulio Carlo Argan e Gillo Dorfles. Saprebbe spiegarmi meglio quali sono state le tematiche messe in discussione da quest'ultimi?*

(A.B.O). Io ho avuto un grande sostegno da tutti e due, Argan anzi in un'intervista dichiarò che la Transavanguardia...a parte lui aveva altre posizioni, lui era uno storicista, credeva nella funzione sociale dell'arte...però riconobbe che la Transavanguardia era l'unico movimento possibile in quel momento storico e in qualche modo ne rispettava i canoni miei teorici ed anche le consonanze linguistiche che familiarizzava gli artisti in un contesto che non era dogmatico ma che in qualche modo recuperava, attraverso questo contesto, una soggettività che si era perduta, in quanto negli anni Sessanta e Settanta era prevalso il “noi” rispetto all' “io”. L'idea del gruppo, anzi, il soggetto, era assembleare, era l'assemblea...pensiamo anche al '68. Con la Transavanguardia c'è invece una, come

si può dire, un passaggio, il recupero e il coraggio di assumere la prima persona nella creazione dell'arte.

(A) *Sappiamo che durante la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta nel campo artistico sono nati ulteriori gruppi artistici oltre alla Transavanguardia italiana, spesso gruppi mossi dal medesimo desiderio di prendere le distanze dalle ricerche delle passate avanguardie, giovani che operavano in maniera differente seguendo altrettanti distinti percorsi artistici. I lavori erano infatti spesso dissomiglianti tra loro ed era arduo trovarne delle affinità. Tuttavia, ciò che li accomunava era il nuovo modo di fare arte, legato ad una soggettività ritrovata. Mi sa dire in che modo la Transavanguardia italiana e i suoi artisti sono riusciti a distinguersi dagli altri gruppi del tempo come i Nuovi-nuovi di Renato Barilli, gli anacronisti di Maurizio Calvesi o dagli artisti della Nuova Scuola Romana a via degli Ausoni?*

(A.B.O). Intanto perché la Transavanguardia è un gruppo selettivo, selezionato e onestamente illuminato dalla teoria dal termine che designava e nello stesso tempo dalla mia posizione internazionale che non si è mai voluta mimetizzare in altre situazioni o minimizzare questa differenza, direi che è il frutto di un atteggiamento resistenziale della Transavanguardia e del sottoscritto come teorico. Oltretutto con un riconoscimento internazionale sempre più diffuso a livello internazionale.

(A) *Dopo gli anni Ottanta del Novecento, il gruppo ha proseguito, applicando una commistione con l'arte internazionale, in un periodo che giungerà agli anni Duemila. Gli artisti dunque hanno intrapreso carriere autonome con percorsi difformi tra loro. Sappiamo tuttavia che sono diverse le mostre realizzate negli anni Duemila in ricordo della Transavanguardia italiana. Saprebbe spiegarmi in che modo gli artisti hanno continuato le proprie carriere autonomamente?*

(A.B.O). Intanto perché avevo già esaltato teoricamente dal '79, con il mio saggio, il recupero della soggettività e quindi questo produce un percorso singolare, ma nel '79 c'erano delle consonanze che riguardavano il nomadismo culturale, l'eclettismo stilistico,

l'intreccio tra figurazione e astrazione, contaminazione...tutti principi che sono rimasti e riverberati però nel lavoro singolare dei cinque protagonisti della Transavanguardia.

(A) *Qualche mese fa è stata inaugurata la mostra "A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita" presso il Castello di Rivoli per celebrarla e per riconoscere soprattutto una delle figure cardine della storia dell'arte del XX e XXI secolo. La mostra nata dalla sua collaborazione con Andrea Viliani e Carolyn Christov-Bakargiev è stata inaugurata il 24 giugno scorso e rimarrà aperta al pubblico fino al 9 gennaio 2022. La mostra ha raccolto diverse documentazioni di allestimenti e una grande sezione di materiali audiovisivi televisivi concessi da Rai Teche. Grazie alla presenza di cataloghi, libri d'artista, inviti, brochure, cartelle stampa, progetti, immagini di allestimento, corrispondenze private, registrazioni di trasmissioni televisive, documentazioni fotografiche, video e un'ampia parte della biblioteca personale, provenienti dal suo archivio e da altri archivi istituzionali e privati, è stato possibile celebrare quella che è stata la sua rilevanza per l'affermazione di un nuovo ruolo del curatore nel contesto dell'arte contemporanea, ritratto di un intellettuale che ha saputo ed è riuscito a superare le limitazioni delle strutture accademiche e ridefinito i campi d'indagine della curatela contemporanea. Volevo chiederle com'è stato concedere alla vista del pubblico materiali di archivio di oltre sessant'anni della sua attività espositiva e se può spiegarmi qual è a questo punto la sua visione di Critico d'arte.*

(A.B.O). Allora, io ho sempre sviluppato un protagonismo in prima persona rispetto alla tradizionale lateralità del critico che faceva quasi sempre manutenzione, un lavoro statistico e neutrale nei confronti dell'arte. Io ho sempre operato in termini di un intenzionale protagonismo, ovvero, parzialità, di selezione, e questo atteggiamento si è sviluppato nei decenni e negli anni, anche per quanto riguarda la strategia della Transavanguardia e ha potenziato il movimento, perché, fuori da questi cinque io ho solo scritto ancora per altri artisti internazionali ma che erano in consonanza con il mio pensiero. Io dico sempre che "critici si nasce, artisti si diventa e pubblico si muore". Questa posizione implica l'assunzione esplicita, il riconoscimento di un narcisismo che io ho praticato. Io credo che il narcisismo è un motore ecologico della vita di tutta l'umanità

che ognuno poi pratica all'interno del proprio specifico. E dunque questa mia posizione ha in qualche modo fomentato, potenziato anche l'opera dei cinque artisti, stabilito che l'arte la fanno gli artisti, ma è la sua diffusione che dipende poi da chi assume diciamo il compito di farla viaggiare.

CONCLUSIONE

Negli anni Cinquanta del Novecento gli artisti pensavano che l'opera d'arte fosse quasi una forma di estensione della propria esistenza. Un *fil rouge* immaginario lega sia l'opera all'artista sia lo spazio dell'immaginario allo spazio del quotidiano. In questa dimensione si inserisce l'arte che diviene vana speranza di allontanarsi dalla banalità della vita, attraverso l'atto della creazione artistica, vista come valore individuale della soggettività.

Anche il materiale riveste un ruolo fondamentale, così profondamente saldato al suo uso: quello che ne deriva è arte come prodotto del contatto traumatico con l'esistenza. L'opera viene concepita anche come la fine di un viaggio mistico nel territorio dell'immaginazione; essa diviene perciò punto d'arrivo, di riferimento, all'interno del fluire dell'esistenza umana che altrimenti apparirebbe sparsa e frammentaria.

Successivamente, si sente, l'esigenza di rivalutare l'esperienza creativa, fondata su forme di espressione rinvigorite da tecniche specifiche.

Dopo gli anni della "scomparsa dell'arte" nel concettuale, la nuova arte nasce, così dalla coscienza "metalinguistica", in quanto mero mezzo d'espressione. Tutto questo tortuoso percorso teorico porterà verso un nuovo atteggiamento artistico che segnerà un notevole salto qualitativo.

Inserito appieno in questo contesto è il gruppo della Transavanguardia di Bonito Oliva, il cui grande lavoro di mecenate rimane indiscusso. Gran parte del merito va al fondatore e alla sua vastissima produzione saggistica, nonché alle numerose mostre che ha curato (che hanno intensificato appunto questo ruolo di mecenatismo. Tra esse si ricordi in modo particolare, la Biennale di Venezia che fece epoca nel 1993).

Verso la fine degli anni Settanta Bonito Oliva vide riconosciuta l'attività svolta durante tutta la sua vita; tuttavia affrontò tutto sempre con tanta ironia. Forse è stata proprio questa sua funzione di critico originale e stravagante che al contempo svolge una funzione di grande responsabilità, a incentivare il successo (suo e quello del suo gruppo) anche per il fatto che ha conferito una forma di sano protagonismo al corpo. Prima di Bonito Oliva, il critico era una figura di contegno, Bonito Oliva, invece, gli ha conferito visibilità, e non solo con i nudi su *Frigidaire* ma soprattutto con il suo taglio tanto

interdisciplinare da risultare globale. Infatti, presenti alle sue mostre c'è l'arte in tutte le sue sfaccettature, compresa la cinematografia, il teatro, la musica e quant'altro.

Il giudizio leggero – lui stesso afferma – gli è appartenuto da sempre e attualmente, gli appartiene appieno, perché Bonito Oliva possiede il senso ludico delle cose; anche se spesso si è scontrato con le insidie di Internet che ha sviluppato una indifferenza estetica che di conseguenza ha reso interscambiabili i contenuti dell'arte. Il vero valore, secondo Bonito Oliva, è la sua circolazione e questo è stato il sostrato concettuale da cui il gruppo è partito all'unisono. In effetti, Bonito Oliva ha scelto i componenti del suo gruppo sulla base delle loro spiccate individualità e sulla capacità incontrastata di inventare un certo linguaggio pittorico. Per cui è stata creata dapprima, una sinergica sintonia fra Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino e Nicola De Maria che successivamente sono stati diretti da Bonito Oliva.

Anche se ognuno portò avanti la sua arte: Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino si basarono su istanze e temi comuni: come la manualità della pittura e la pittura collocata a metà strada fra disegno e astrazione. Ma fu proprio l'incertezza che risiedeva nella ricerca, a stimolare queste opere: Chia si affidò alla monumentalità di personaggi onirici, Clemente guardò all'Oriente. Cucchi, invece, spaziò tra installazioni e rappresentazioni visionarie; ma anche l'approccio di De Maria fu visionario e si esplicò attraverso macchie di colore. Paladino invece puntò su una natura magica arricchita con forme primitive. Queste voci restano diverse nella loro unicità, ma sono capaci ancor oggi di riecheggiare come un coro.

Anche per le caratteristiche appena rilevate, il gruppo si è contraddistinto per aver sdoganato l'idea che l'artista non fosse un genio incompreso per cui, la Transavanguardia mostrò attenzione all'individualità del singolo.

Inserito nella storia e ai suoi contraccolpi, l'artista avverte la precarietà dell'esistenza essendo conscio dell'impossibilità di riscattarla attraverso l'immaginario, che risponde alle regole del linguaggio. In altri termini, di fronte ad una parzialità della realtà quotidiana, l'artista risponde con la sua opera fatta di una totalità relativa. In questa dimensione, spicca appunto, il suo lavoro artistico, che si connota non tanto come risultato di un'organizzazione formale dei materiali, piuttosto che risultato della diretta presentazione di essi.

L'arte diventa luogo, quello dove l'artista realizza la conoscenza del mondo, ci insegna Bonito Oliva, passando attraverso identità di pensiero e azione. L'opera è importante nella sua concettualità e nella sua essenza; la cosa importante non risiede nel fine quanto il processo attraverso il quale essa è stata promossa. L'*incipit* di tutto questo percorso coincide con una mentalità spontaneista che oppone la creazione artistica alla storia.

Il carattere concettuale nasce con l'intenzione di spostare il discorso artistico dai suoi tradizionali oggetti e materiali, e l'opera consiste nell'investigare il linguaggio dell'arte insieme al sistema che lo accoglie. Così l'artista che si pone in sincronia con la realtà, approda a un lessico smaterializzato, dove non sono più impiegati materiali durevoli. Allora, l'arte, dal canto suo, approda ad un metodo analitico, divenendo anche scienza e filosofia. Così l'arte deve aprirsi e accettare la contraddittorietà della vita.

Ma l'efficacia di queste tematiche, approvate da tutto il gruppo, risiede anche e soprattutto, nella loro continuità; in quanto la Transavanguardia ha rappresentato veramente, il superamento delle Avanguardie le quali sentivano il bisogno di "uccidere il padre".

A simbolo di esempio e di insegnamento, il gruppo decide di recuperare sia il soggetto che l'oggetto artistico (che erano spariti con le Avanguardie, dando spazio a mere forme di pensiero). La Transavanguardia, quindi, volge lo sguardo (alieno da nostalgie) al passato e impugna un'arma a doppio taglio, quando pone l'attenzione alla memoria storica italiana, la quale non potrebbe essere mai eguagliata da nessun altro Stato. Questo ha contribuito in modo notevole, al successo della Transavanguardia che ha travalicato i confini assumendo, di conseguenza, un alone di internazionalità.

Giocando sullo sconfinamento e sull'apertura ad altri mondi, Bonito Oliva può dire a pieno titolo, che il suo gruppo ha fatto scuola rappresentando tuttora la Transavanguardia, dove il prefisso "trans-", linguisticamente parlando significa arte di transizione, la quale uscendo dalla logica della novità, è vero che utilizza la ricca risorsa della memoria del passato, ma lo fa in modo assolutamente innovativo.

In questa nuova dimensione transavanguardista, l'arte approfitta della crisi (riprendendo l'accezione etimologica del termine, ossia quella di rinnovamento) per continuare e rinnovarsi e assumere, di conseguenza, un atteggiamento di apertura, che sappia essere anche di inclusione, di coesistenza e di moltiplicazione, tra vari linguaggi.

Essa sconfinerà, in tal modo, dai luoghi deputati, per invadere nuovi e diversi spazi. Anche il critico, in tutto questo, acquisisce una nuova forma; non più figura laterale inattiva, ma attiva e “agente”, per cui suscettibile di errori, perché non è padrone del presente che gli sfugge via inesorabilmente. Così, in tutto questo percorso, veramente l’arte diventa una “nave scuola” basata sull’elemento preponderante della comunicazione, e il gruppo della Transavanguardia ne diventa il Capitano.

Nel corso della trattazione, si è arrivati gradualmente ad una conoscenza quasi completa della Transavanguardia italiana. Partendo dal primo capitolo, dove è stato analizzato quello che era il contesto politico, culturale e artistico del tempo, si è potuto comprendere con precisione gli esordi del gruppo, ovvero, ciò che ha mosso nel critico mentore del gruppo Achille Bonito Oliva, l’idea, l’iniziativa di promuovere artisti quali Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. Come è stato affrontato nell’intervista al Critico, quest’ultimo, ha avuto il piacere di realizzare mostre che potessero riunire artisti spinti da un medesimo desiderio di allontanamento dalle passate avanguardie. Il suo obiettivo è stato quello di mirare a realizzare esposizioni come quelle di “Opere Fatte ad arte” , “Aperto 80” o “Avanguardia Transavanguardia” che avrebbero presentato gli artisti che erano riusciti a seguire un percorso personale, individuale che avevano dato inizio ad una nuova ricerca artistica che si trovava in una posizione diametralmente opposta a quella delle passate e tradizionali sperimentazioni artistiche.

Nel terzo capitolo, con la trattazione dei gruppi coevi alla Transavanguardia, si è potuto comprendere l’astuzia e la capacità di promozione di Bonito Oliva rispetto agli altri gruppi artistici nati nei medesimi anni. Come verrà successivamente trattato anche durante il colloquio con Bonito Oliva, è stato grazie al Critico e al suo rilevante lavoro da promotore del gruppo, che i transavanguardisti sono riusciti a raggiungere posizioni di rilievo a livello internazionale, e ad essere i protagonisti dei più importanti oggetti di dibattito dalle maggiori personalità critiche del tempo. All’interno dell’intervista il Critico ha minuziosamente spiegato come il suo interesse verso i transavanguardisti fosse nato grazie ad un comune clima culturale che stava prendendo piede nel contesto artistico nazionale ed europeo, “consonanze che riguardavano il nomadismo culturale, l’eclettismo stilistico, l’intreccio tra figurazione e astrazione”.

Alla fine della trattazione, analizzando più nello specifico il percorso individuale dei transavanguardisti e quindi delle loro carriere fino agli anni Duemila, si è compreso come, anche sottolineato dal Critico all'interno dell'intervista, gli artisti non fossero legati l'un l'altro ma che l'intenzione di Bonito Oliva era stata proprio quella di consentire loro di seguire dei percorsi personali pur lavorando seguendo consonanze artistiche. Nel confronto che ho potuto avere con il Critico, Bonito Oliva ha sottolineato infatti come già nel '79 aveva messo in luce l'importanza della soggettività dei suoi artisti, che seguivano dei principi comuni "che sono rimasti e riverberati però nel lavoro singolare dei cinque protagonisti della Transavanguardia".

L'intervista svolta nei confronti del critico è stata un'importante fonte di approfondimento della trattazione, che mi ha permesso di rendere tangibile tutto ciò che fino a quel momento avevo potuto evincere solo attraverso la lettura di fonti bibliografiche.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *La storia dell'Arte*, Electa, Milano 2006.

G.C. Argan, *Arte e critica d'arte*, Saggi tascabili Laterza, Bari 1984.

G.C. Argan, A. Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Milano 2002.

G. C. Argan, *l'arte moderna: il Novecento. L'arte e l'architettura dagli anni Settanta a oggi*, RCS Libri S.p.A., Milano 2008.

Arte Povera, catalogo della mostra a cura di Germano Celant, (Torino, Roma, Napoli, Bologna, Bari, ottobre 2011 - febbraio 2012), Mondadori Electa S.p.A., Milano 2011.

M. Auping, *Francesco Clemente*, Charta, Milano 2000.

Avanguardia Transavanguardia, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma, Mura Aureliane da Porta Metronia a Porta Latina, aprile - luglio 1982), Electa, Milano 1982.

P. Balmas, *ABO. Achille Bonito Oliva '70*, in *Lezioni di anatomia-il corpo dell'arte*, Edizioni Kappa, Roma 1995.

R. Barilli, *La ripetizione differente*, Milano 1974.

R. Barilli, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, CDE, Milano 1984.

R. Barilli, *Nuovi-nuovi e postmoderno*, in «Flash Art» n.114, giugno 1993.

R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 2006.

R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano 2017.

R. Barilli, *L'alba del contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2019.

F. Belloni, *La mano decapitata. Transavanguardia tra disegno e citazione*, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2008.

W. Benjamin, tesi di filosofia della storia in *Angelus Novus, saggi e frammenti*.

L. Billo, *Figure della Transavanguardia*, Carte Segrete, Roma 1989.

A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976.

A. Bonito Oliva, *La trans-avanguardia italiana*, in «Flash Art», n.92-93, ottobre-novembre 1979.

A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, Politi, Milano 1980.

A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia internazionale*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982.

A. Bonito Oliva, *Progetto dolce. Nuove forme dell'arte italiana*, Nuova Prearo Editore, Milano 1986.

A. Bonito Oliva, *Art e Dossier. Transavanguardia*, inserto redazionale allegato al n.183, Giunti, Milano, novembre 2002.

A. Bonito, Oliva, *L'arte oltre il 2000*, Sansoni, Firenze 2002.

A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Giunti, Firenze 2002.

A. Bonito Oliva, *La transavanguardia: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*, Drago arts & communications, Roma 2003.

A. Bonito Oliva, E. Cicelyn, "Lucio Amelio", *Annali delle Arti, Arte Moderna*, Skira, Milano 2004.

A. Bonito, Oliva, *Lezione di boxe. Dieci round sull'arte contemporanea*, Sossella, Roma 2004.

A. Bonito Oliva, *La Repubblica delle Arti*, Skira, Ginevra-Milano 2005.

A. Bonito Oliva, *Artisti solitari. Uno sguardo dal PONTE sul terzo millennio*, Silvana Editoriale Spa, Milano 2008.

- A. Bonito Oliva, *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*, Gangemi, Roma 2014.
- O. Calabrese, *L'età Neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- M. Calvesi, *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani*, Postmedia Srl, Milano 2018.
- L. Carluccio, "Le Arti Visive", in *La Biennale di Venezia*.
- F. Caroli, *Il volto dell'amore*, Mondadori, Milano 2011.
- G. Celant, *Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n.5, 1967.
- G. Celant, *arte povera storia e storie*, Electa, Milano 2011.
- G. Celant, + spazi *Le gallerie Toselli*, Johan & Levi editore, Milano 2019.
- S. Cervasio, *Le figure della Transavanguardia*", in «La Repubblica», 16 luglio 2008.
- M. Chelli, *Storia dell'arte. Dall'Impressionismo alla Transavanguardia*, EdUP, 2007.
- C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, New York 1999.
- C. Christov-Bakargiev, *Salvo*, in «Flash Art» n.140, estate 1987.
- E. Coen, *Cucchi*, Skira, Milano 2007.
- G. Cricco, F. P. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte 2009*, Zanichelli, Bologna 2009.
- A. Cuzzucoli, *La Transavanguardia, il Postmoderno ed Enzo Cucchi*, 2019.
- A.C, Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano 2010.
- A. Da Paz, *L'arte contemporanea: tendenze, poetiche e ideologie dall'espressionismo tedesco alla postmodernità*, Liguori, Napoli 2007.
- E. Del Dragom *Arte contemporanea. Anni Ottanta*, IV vol. Electa, Milano 2008.
- Z. Del Mauro, V. Ughette, *La fortuna critica della Transavanguardia italiana nelle Americhe. Due esempi: New York e Santiago del Cile*, (tesi di dottorato, Firenze, Università degli studi), 2016.

- C. D'Ercole, *Vita sconnessa di Enzo Cucchi: incontri con Emilio Mazzoli*, Quodlibet, Macerata 2014.
- B. De Sario, *Anni Ottanta, passato prossimo venturo*, Zapruder storie in movimento.
- A. Di Curzio, *La cornice della Transavanguardia. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino*, Prospettiva editrice, Roma 2011.
- B. Di Marino, M. Meneguzzo, A. La Porta, *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.
- G. Di Pietrantonio, *Luigi Ontani*, in «Flash Art», n.136, dicembre 1986/gennaio 1987.
- G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 2000.
- G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano 2015.
- P. Ferri, *La situazione romana, un luogo dove riflettere sulla generazione dell'opera*, in «Flash Art» n.158, ottobre/ novembre 1990.
- M. Flores, *Il secolo-mondo. Storia del Novecento*, Mulino, Bologna 2002.
- H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2013.
- Francesco Clemente Prima della Transavanguardia*, (monografia), Campanotto, Udine 2004.
- G. Frazzetto, *Artista sovrano. L'arte contemporanea come festa e mobilitazione*, Lupetti, Bologna 2017.
- R. Fuchs, *La salvezza di Enzo Cucchi*, Il Mulino, Bologna 2018.
- Gillo Dorfles*, catalogo della mostra a cura di Marco Bandini, (Genova, Orti Sauli Galleria d'Arte, 21 ottobre-26 novembre 1994) Orti Sauli 1994..
- Gillo Dorfles. Opere recenti*, catalogo della mostra a cura di Luigi Sansone, Daniela Ferrari, (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2011- 12 febbraio 2012). Electa, Milano 2011.

Gillo Dorfles. Essere nel tempo, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, 27 novembre 2015 – 30 marzo 2016), Skira editore, Milano 2015.

Gli anacronisti o pittori della memoria, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi, Marisa di Vescovo, (Reggio Emilia, Musei Civici, 29 ottobre – 27 novembre 1983), ottobre 1983.

R. Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana, i sei artisti di via degli Ausoni*, Editori Riuniti, Roma 2005.

L. Hegyi, *Napoli presente: posizioni e prospettive dell'arte contemporanea*, Electa, Napoli 2005.

Incidere ad arte. Giorgio Upiglio e il suo Atelier (1958-2007), Catalogo della mostra a cura di Serenita Papaldo, (20 aprile - 17 giugno 2007, Palazzo Fontana di Trevi, Roma), Mendrisio, Archivio del moderno, 2007.

D. Joselit, *Dopo l'Arte*, Postmedia Books, Milano 2015.

V. Katz, *Life Is Paradise: The Portraits of Francesco Clemente*, Aperture, Roma 2000.

La Biennale Arti Visive '80, catalogo generale della mostra a cura di Gianfranco Dogliani, Teresa Ricasoli, (Venezia, Biennale 1° giugno – 28 settembre 1980), La Biennale di Venezia 1980.

La pittura colta. Alberto Abate, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini, Carlo Maria Mariani, catalogo della mostra a cura di Italo Mussa, (Roma, Galleria Monti, novembre-dicembre 1982), Studio tipografico, Roma 1982.

La Transavanguardia italiana, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Buenos Aires, Santiago del Cile, Museo de arte contemporaneo, 6 ottobre- 9 novembre 2003), Drago Arts & Communications, Roma 2003.

La Transavanguardia Italiana. Sandro Chia, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Marco Pierini, Prearo Editore, Milano 2011.

La Transavanguardia italiana, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2011 – 4 marzo 2012), Skira editore, Milano 2012.

- M. Lorber, *Da Parrasio a Picasso: storie pensieri e parole d'arte*, EUT, Trieste 2020.
- J. P. Lorente, *Historia de la critica dell'arte: textos escogitos y comentados*, Università di Saragozza 2005.
- J.F. Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979, ed. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. a cura di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1981.
- P. Maenz, *Arte Cifra : Chia, Clemente, De Maria, Longobardi, Paladino, Tatafiore*, Koeln, Düsseldorf 1979.
- L. Madaro, *Achille Bonito Oliva: "Quando Christo impacchettò le Mura Aureliane"*, in « La Repubblica », 01 giugno 2020.
- S. Malpas, *Jean-Francois Lyotard*, Routledge Londra 2003.
- G.R. Manzoni, M. Paladino, *Il digiuno imposto: oltre le grandi acque*, Matthes & Seitz, München 2000.
- M. Mazower, *Dark continent: Europe's twentieth century*, Vintage books, New York 2000, edizione italiana *Le ombre dell'Europa*, traduzione a cura di S. Minucci, Garzanti, Milano 2019.
- M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni duemila: Artisti, Gallerie, Mercato, collezionisti, Musei*, Angeli, Milano 2017.
- M. Meneguzzo, *L'arte globalizzata tra i due millenni*, Skirà, Milano 2015.
- F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.
- Mimmo Paladino e Variazioni*, catalogo della mostra a cura di Laura Cherubini, Eugenio Viola, (Borgo Medievale di Castelbasso, Palazzo Clemente, 29 giugno- 1° settembre 2013) Maretti Editore, 2013..
- G. Moliterno, *"De Maria, Nicola"*, Encyclopedias of Contemporary European Culture Series; Routledge world reference, Taylor & Francis, London 2000.

Nicola De Maria. Elegia cosmica, catalogo della mostra a cura di Danilo Eccher, Achille Bonito Oliva, (Roma, 31 gennaio-9 maggio 2004), Electa, Milano 2014.

Opere fatte ad arte: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Acireale, Palazzo di città, 4 novembre – 15 dicembre 1979), Centro Di, Firenze 1979.

S. Orienti, *Mariani*, in catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna n.13, volume II, Giulio Bolaffi Editore, Milano 1978.

P. Pacini, G. Severini, *Disegni e Incisioni scelti e annotati da Piero Pacini*, La Nuova Italia, Firenze 2017.

D. Paparoni, *Mimmo Paladino e la filosofia*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

Pittura Ambiente, catalogo della mostra, a cura di Francesca Alinovi, (Milano, Palazzo Reale 9 giugno – 16 settembre 1979), Comune di Milano, Milano 1979.

F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte concettuale*, Editori Laterza, Bari 2002.

F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni "50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2003.

F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Bari 2011.

G. Politi, Achille Bonito Oliva. *Una lunga intervista sulla transavanguardia e il suo "dopo": novità e persistenze nella situazione internazionale dell'arte*, in «Flash Art» n.139, maggio/giugno 1987.

G. Politi, *Luigi Ontani*, in «Flash Art» n.136, dicembre 1986/gennaio 1987.

G. Politi, *E' questa l'arte giovane?*, in «Flash Art» n.158, ottobre/novembre 1990.

L. Pratesi, *Arte come identità: una questione italiana*, Castelvechi, Roma 2015.

Ricerca artistica in Italia 1960/1980, catalogo della mostra a cura di Nicolini Renato, (Roma, Palazzo delle Esposizioni 14 febbraio – 15 aprile 1981), De Luca, Roma 1981.

S. Risaliti, *Mimmo Paladino: dalla pittura alla letteratura*, Bologna, Pendragon, 2021.

- G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Laterza, Bari 2010.
- G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Storia contemporanea. Il Novecento*, Laterza, Bari, 2018.
- F. Salamon, *Il conoscitore di stampe*, Allemandi, Torino 1986.
- J. Sallis, D. Eccher, *Paladino: una monografia*, Charta, Milano 2012.
- Sandro Chia: miti e leggende*, catalogo della mostra a cura di A. Paolucci (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, via della Colonna 38, Piazza SS. Annunziata, Piazza Pitti, Palazzo Pitti, Cortile dell'Ammannati), , Pagliai Polistampa, Firenze 2002.
- Sandro Chia/Ravello*, catalogo della mostra a cura di Gianluca Riccio, Arianna Rosica, (17 settembre – 5 novembre 2017) ,Villa Rufolo, Bologna, Baskerville 2017.
- A. Sauzeau, *Shaman showman Alighiero e Boetti*, Sassella, Roma 2006.
- C. Subrizi, *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Lecce 2012.
- D. Thompson, *Lo squalo da 12 milioni di dollari: la bizzarra e sorprendente economia dell'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2009.
- I. Tomassoni, *Ipermanierismo, Hypermannerism, Hypermanierisme*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1985.
- S. Tonti, *Riflessi nell'arte. Percorsi italiani tra arte pop, transavanguardia e citazionismo*, Artemisia Arte contemporanea, Ancona 2004.
- Transavanguardia*, catalogo della mostra a cura di Ida Giannelli, (Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 13 novembre 2002, 23 marzo 2003), Skira Editore, Milano 2002.
- Transavanguardia Italia-America*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, (Modena, Galleria Civica, 21 marzo – 02 maggio 1982), Cooptip, 1982.
- Transavanguardia. La collezione Grassi*, catalogo della mostra a cura di Nicoletta Boschiero, Laura Cherubini, (Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 15 maggio-5 settembre 2004), Skira 2004.
- Una generazione postmoderna. I nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, catalogo della mostra a cura di Renato Barilli, Fulvio Irace, Francesca Alinovi, (Genova,

Teatro del Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, 19 novembre 1982-15 gennaio 1983)
Mazzotta, Genova-Roma 1982.

P. Vagheggi, *Lui Lo storico io l' eretico*, in «La Repubblica», 5 agosto 2002.

W. Van den Bussche, *Introduzione, Costellazione Transavanguardia: Chia, Cucchi, Clemente, Paladino, Milano*, Pubblicazioni del Museo, 2008.

G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.

A. Vettese, *Salvo*, in «Flash Art» n.124, gennaio 1995.

A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari 2012.

O. Villatora, *Schiele attraverso Schiele*, Casagrande, Lugano 2000.

. Viva, *Segnali di ritorno alla pittura negli anni Settanta italiani: la Pittura-Ambiente di Mimmo Paladino e Nicola De Maria*, Il Mulino-Rivisteweb, Bologna 2009.

D. Viva, *Segnali di ritorno alla pittura negli anni Settanta italiani: la Pittura-Ambiente di Mimmo Paladino e Nicola De Maria*, Il Mulino-Rivisteweb, Bologna 2009.

D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Roma 2020.

A. Wildermuth, *La crisi dell'interpretazione*, in «Flash Art» n.119, marzo/aprile 1984.

D. Zacharopoulos, *Arte povera oggi*, in «Flash Art», n.116, novembre 1983.

Sitografia

A. Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia*, in «Flash Art», 7 settembre 2015, <https://flash--art.it/article/la-trans-avanguardia/> (consultato il 20 aprile 2021).

A. Mirabelli, Neue Wilden, i “nuovi selvaggi” che facevano arte all’ombra del muro di Berlino <https://www.artribune.com/dal-mondo/2020/11/neue-wilden-muro-berlino-artisti/> (consultato il 5 maggio 2021).

Biennale Arte Storia, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> (consultato il 10 maggio 2021).

Asac dati, 39. Biennale arti visive 1980, <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=52&c=s&s=5668> (consultato il 24 maggio 2021).

R. Barilli, *I Nuovi-nuovi sono sempre attuali*. Articoli del 12 marzo 2015, <https://www.renatobarilli.it/blog/i-nuovi-nuovi-sono-sempre-attuali/> (consultato il 5 giugno 2021).

S. Maccianti, Artisti contro. Una diversa lettura del sistema dell'arte <http://dspace.unive.it/handle/10579/2112> (consultato il 5 settembre 2021).

Costellazione transavanguardia, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo <https://www.maxxi.art/events/costellazione-transvanguardia/> , (consultato il 3 settembre 2021).

A.B.O. THEATRON. L'ARTE O LA VITA, <https://www.ilsitodellarte.com/2021/06/abo-theatron-larte-o-la-vita.html> (consultato il 9 settembre 2021).

APPENDICE ICONOGRAFICA

Appendice iconografica al primo capitolo



FIG. 1



FIG. 2

Fig.1. L'artista Piero Manzoni che nel 1961 si esibisce con un'opera della Body art, dipinge modelle o persone per trasformarle in opere viventi.

Fig.2. Christo, Jeanne Claude, *Valley Curtain*, 1972.



FIG. 3



FIG. 4

Fig.3. Giovanni Anselmo, *Senza Titolo*, 1968, granito, lattuga, filo di rame.

Fig.4. Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917.



FIG. 5



FIG. 6

Fig.5,6. Copertina rivista Flash Art 1979. Articolo “La Transavanguardia italiana”, su Flash Art 1979.



FIG. 7



FIG. 8

Fig.7., 8. Flash Art. La Transavanguardia italiana.

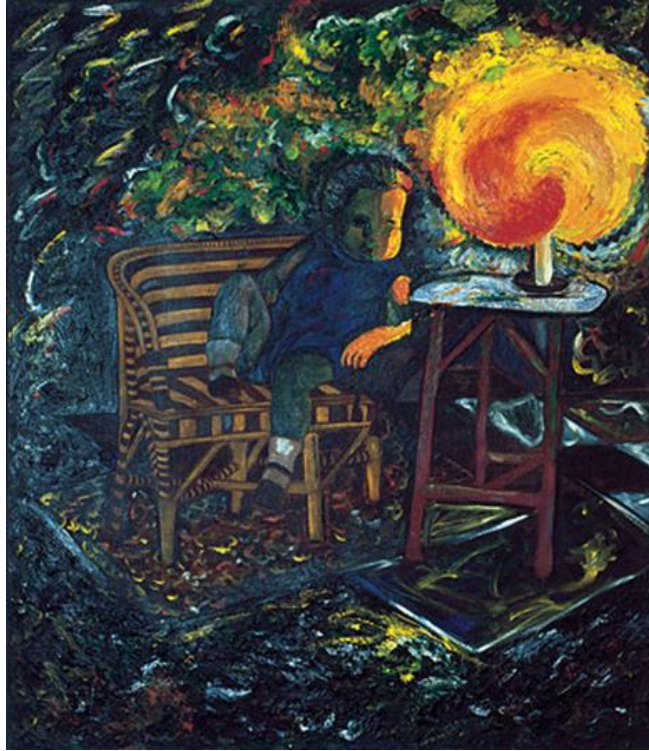


FIG. 9

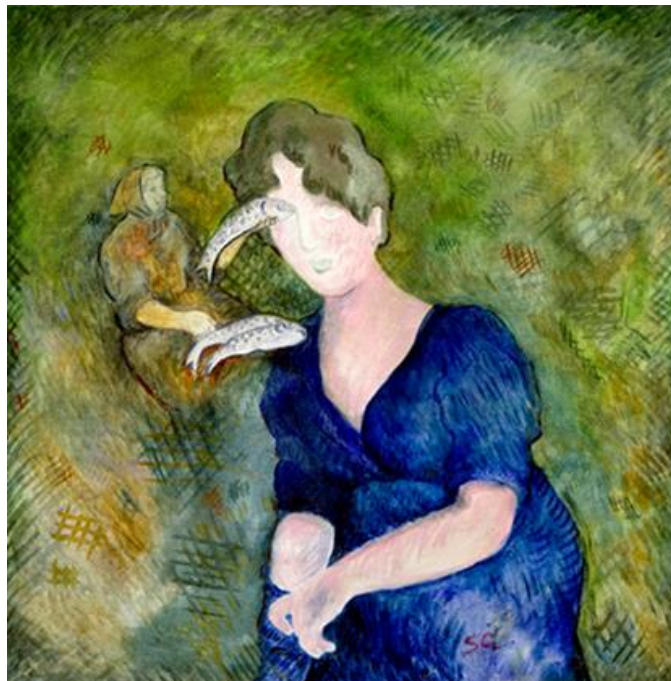


FIG. 10

Fig.9. Sandro Chia, *La bugia*, 1979-1980.

Fig.10. Sandro Chia. *Mattinata all'opera*, 1979.



FIG. 11



FIG. 12

Fig.11. Francesco Clemente, *Self potrait*, 1979.

Fig.12. Enzo Cucchi, *Caccia mediterranea*, 1979.



FIG. 13

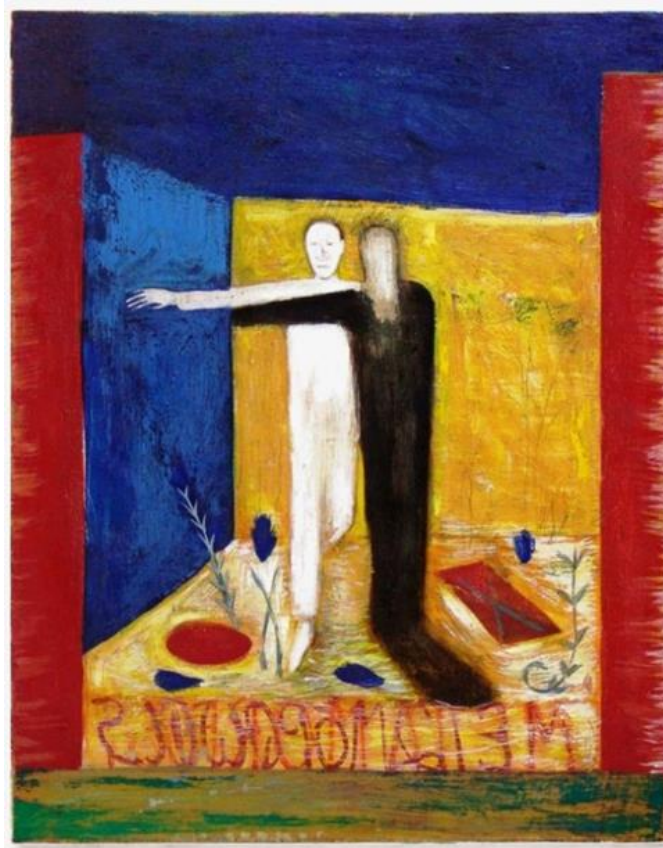


FIG. 14

Fig.13. Nicola De Maria, *Testa Orfica II*, 1990.

Fig.14. Mimmo Paladino, *Metamorfosi*, 1992-1993.

Appendice iconografica al secondo capitolo



FIG. 15

Fig.15. Achille Bonito Oliva e Harald Szeeman alla 39. edizione della Biennale d'arte di Venezia.



FIG. 16

Fig.16. Sandro Chia, *Adulti non lasciate orinarvi in faccia dai più piccoli*, 1977.

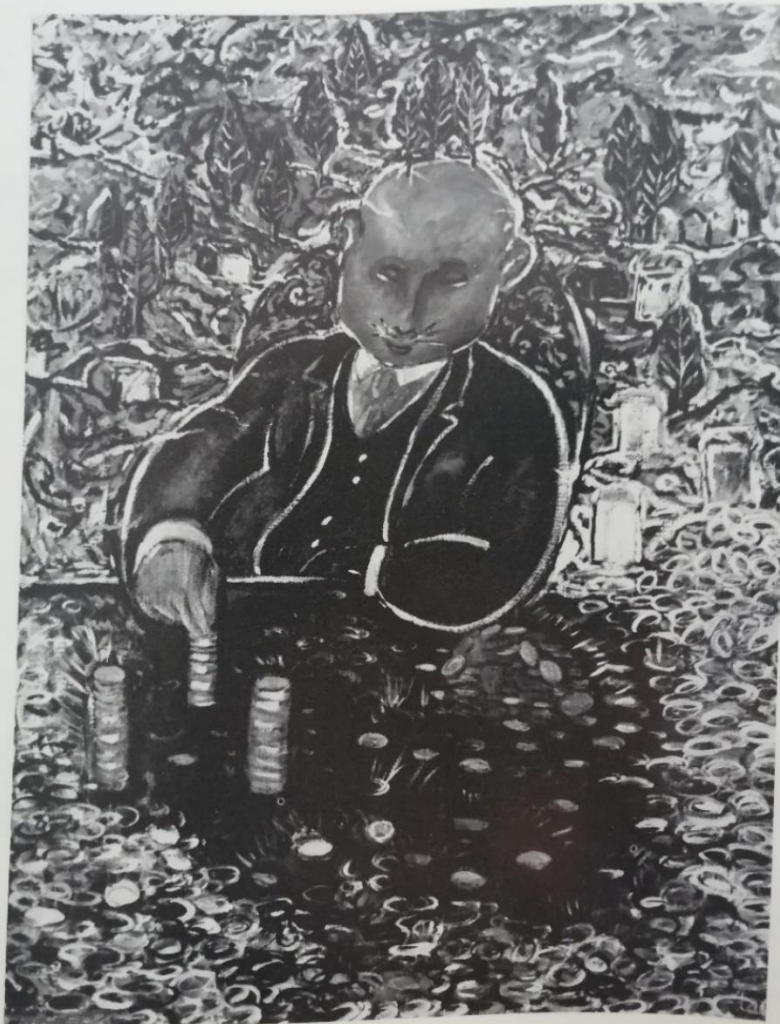


FIG. 17

Fig.17. Sandro Chia, *Soldi nel paesaggio*, 1980.

Diavolo / 1981 / olio su tela / cm. 162x130



FIG. 18

Fig.18. Sandro Chia, *Diavolo*, 1981.



FIG. 19



FIG. 20

Fig.19. Enzo Cucchi, *Quattro feroci santi*, 1980.

Fig.20. Enzo Cucchi, *Animale di antiche terre*, 1981.



FIG. 21



FIG. 22

Fig.21. Enzo Cucchi, *Il pensiero del cavallo*, 1981.

Fig.22. Francesco Clemente, *Il mio corpo è rosso per formaggio*, 1980.



FIG. 23



FIG. 24

Fig.23. Francesco Clemente, *Qui e ora*, 1980.

Fig.24. Francesco Clemente, *Mangiatore*, 1981.



FIG. 25



FIG. 26

Fig.25. Francesco Clemente, *Sole*, 1981.

Fig.26. Mimmo Paladino, *Silenzioso (mi ritrovo a dipingere un quadro)*, 1977.

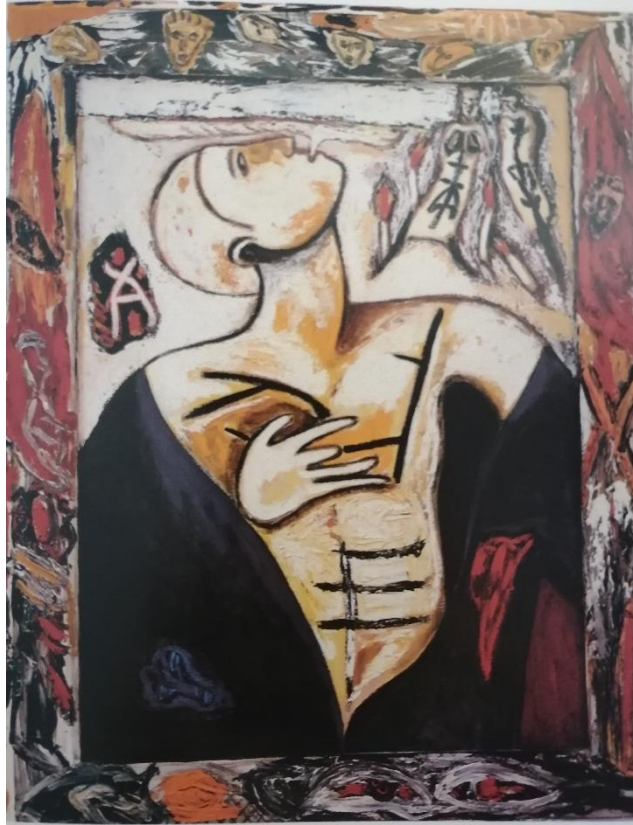


FIG. 27



FIG. 28

Fig.27. Mimmo Paladino, *Lasciatemi nell'ombra*, 1981.

Fig.28. Nicola De Maria, *Dipinti che avvolgono l'universo*, 1980-81.



FIG. 29

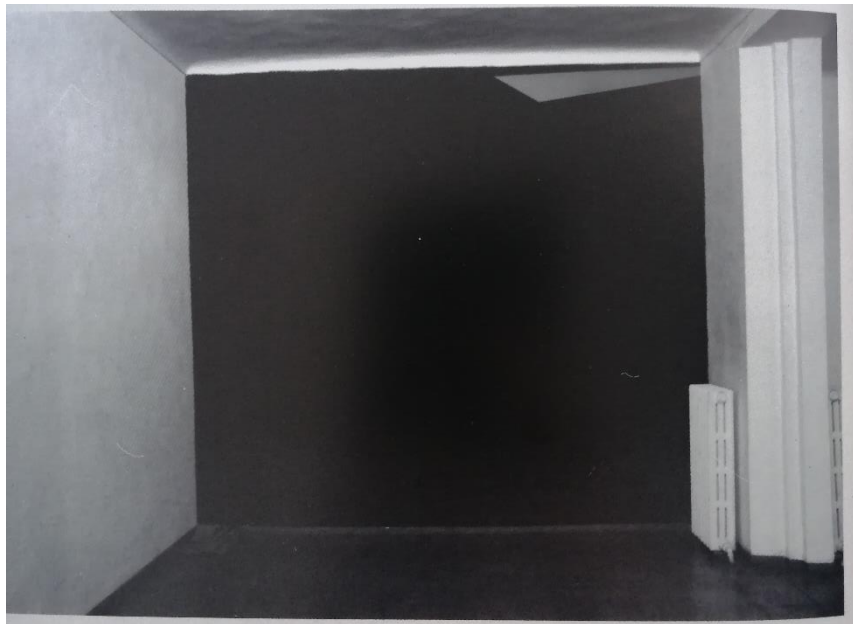


FIG. 30

Fig.29. Nicola De Maria, *Dipinti che avvolgono l'universo*, 1980-81.

Fig.30. Nicola De Maria, *Non avendo viaggiato per mare*, 1978.



FIG. 31

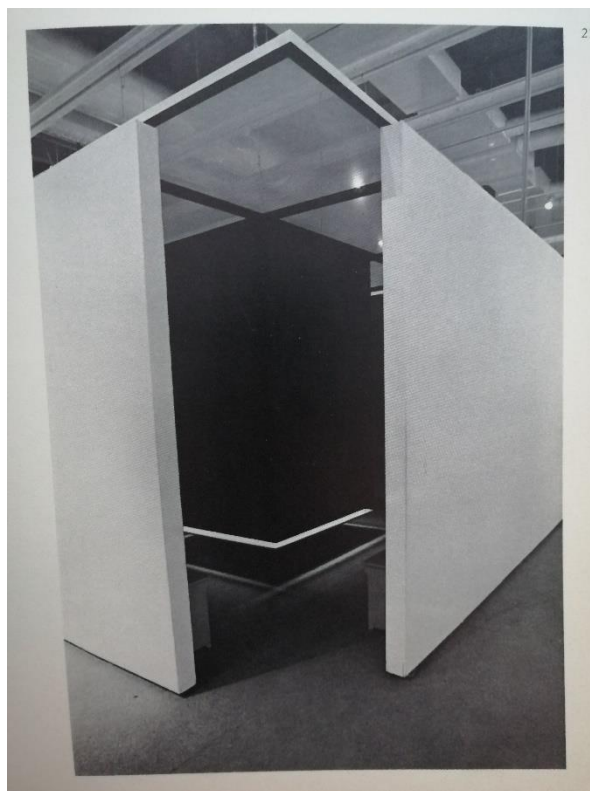


FIG. 32

Fig.31. Nicola De Maria, *Camera*, 1980-81.

Fig.32. Vito Acconci, *The American Gift*, 1976.

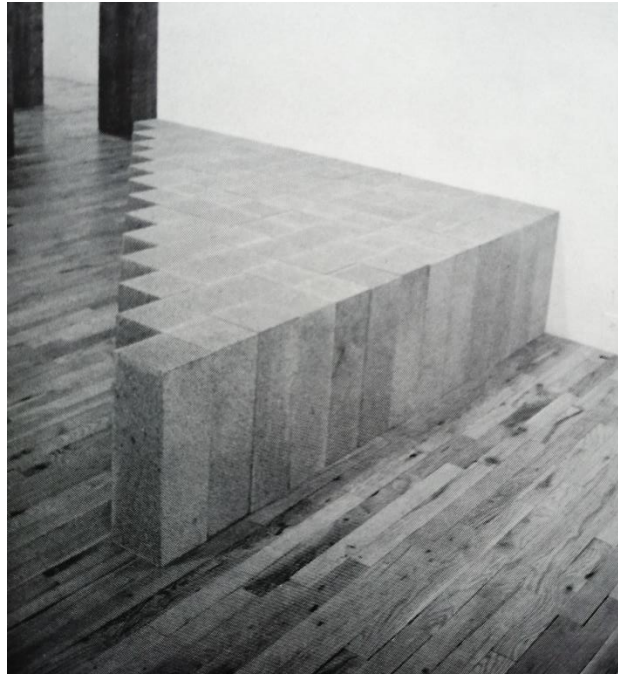


FIG. 33

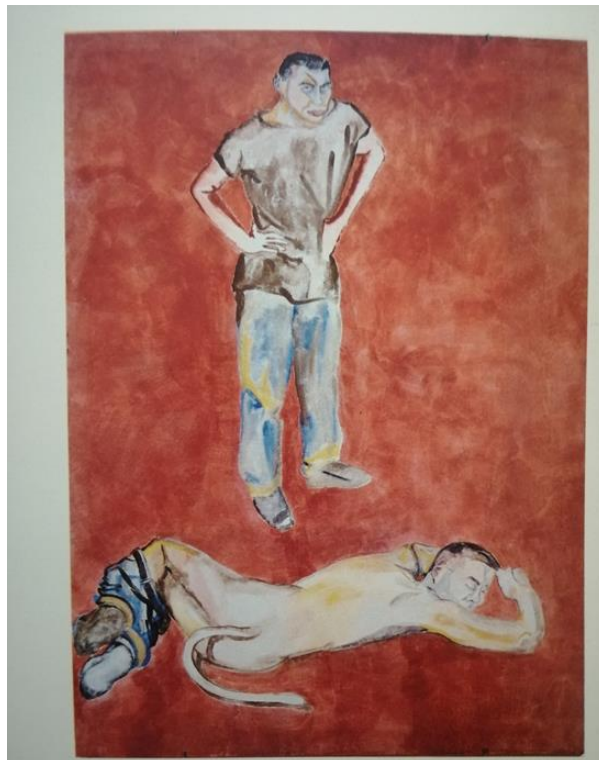


FIG. 34

Fig.33. Carl Andre, *Manet* 1980. Granito quinci, 91 blocchi.

Fig.34. Francesco Clemente, *Rudo*, 1981.



FIG. 35

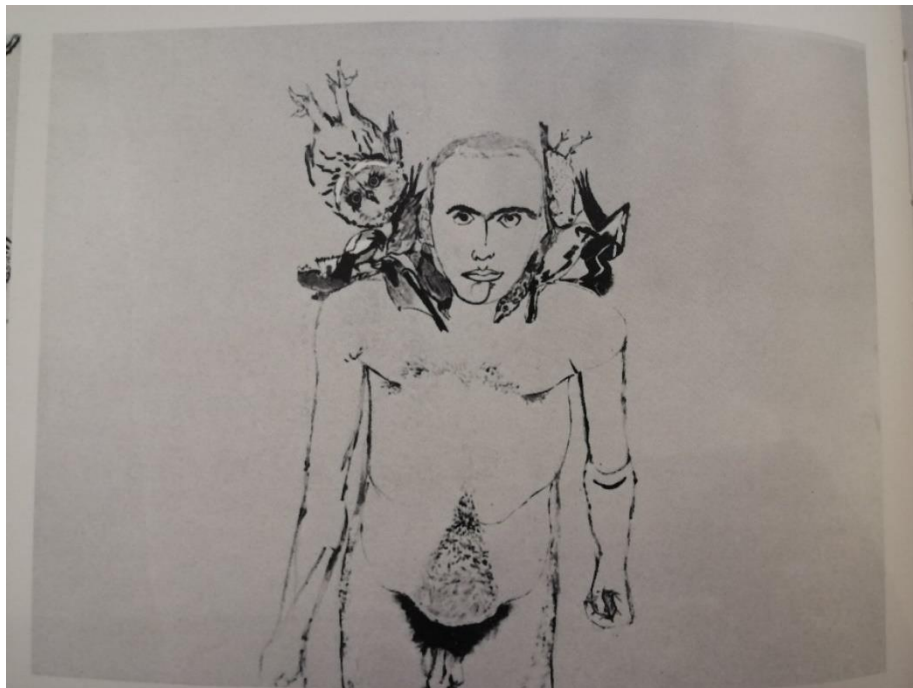


FIG. 36

Fig.35. Francesco Clemente, *Pugilatore, anelli e tempio*, 1979.

Fig.36. Francesco Clemente, *Autoritratto*, 1979.



FIG. 37

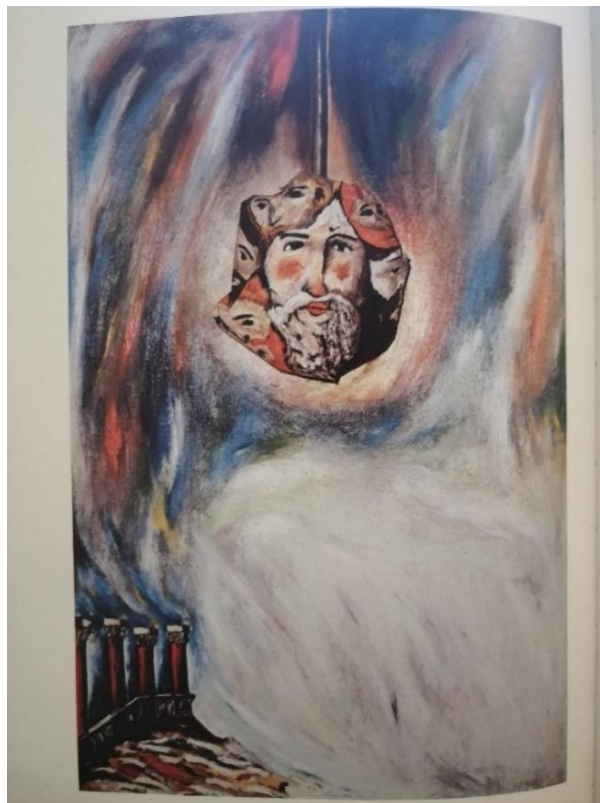


FIG. 38

Fig.37. Enzo Cucchi, *Calvario di pietra*, 1981.

Fig.38. Enzo Cucchi, *Senza testa*, 1981.

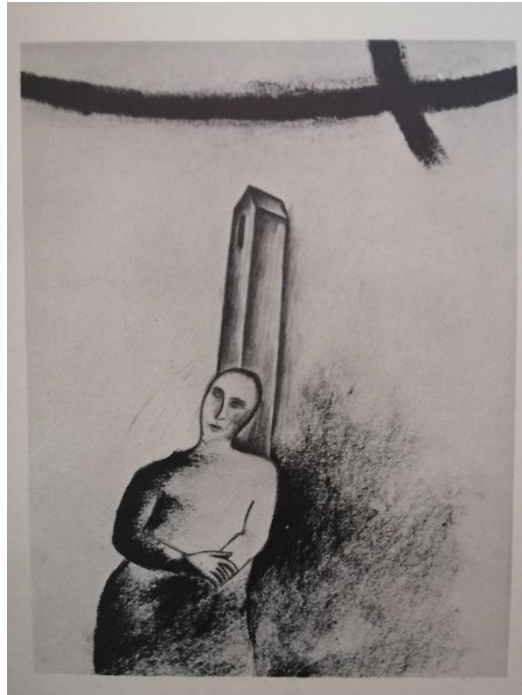


FIG. 39

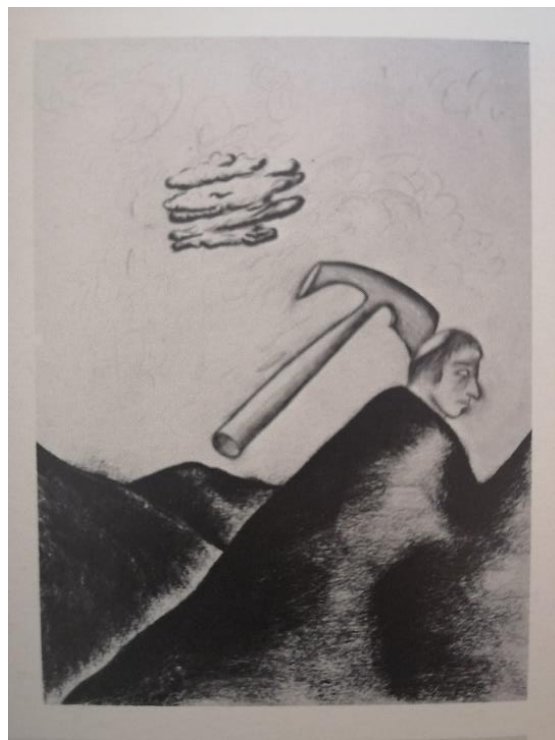


FIG. 40

Fig.39. Enzo Cucchi, *Le case sono dietro le montagne*, 1981.

Fig.40. Enzo Cucchi, *Ondeggiano i pensieri*, 1981.

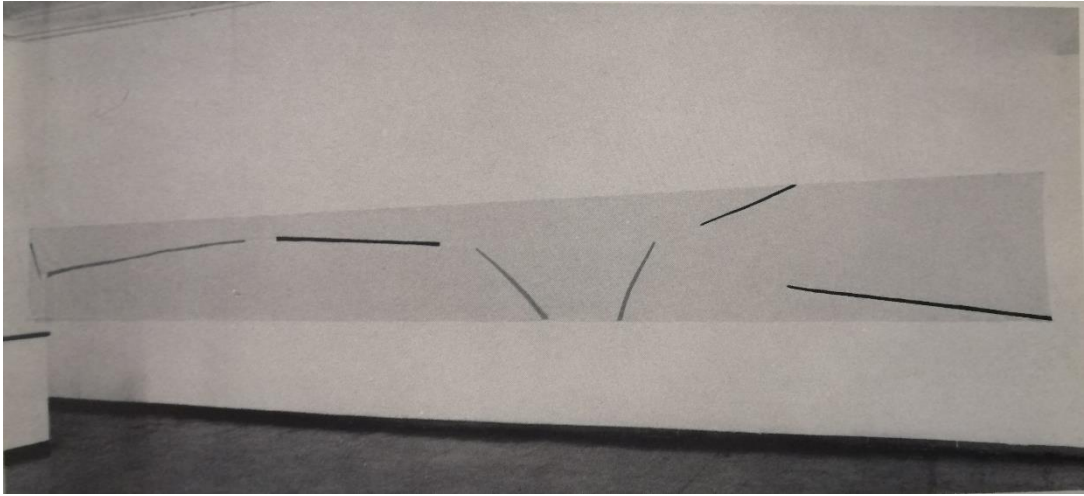


FIG. 41

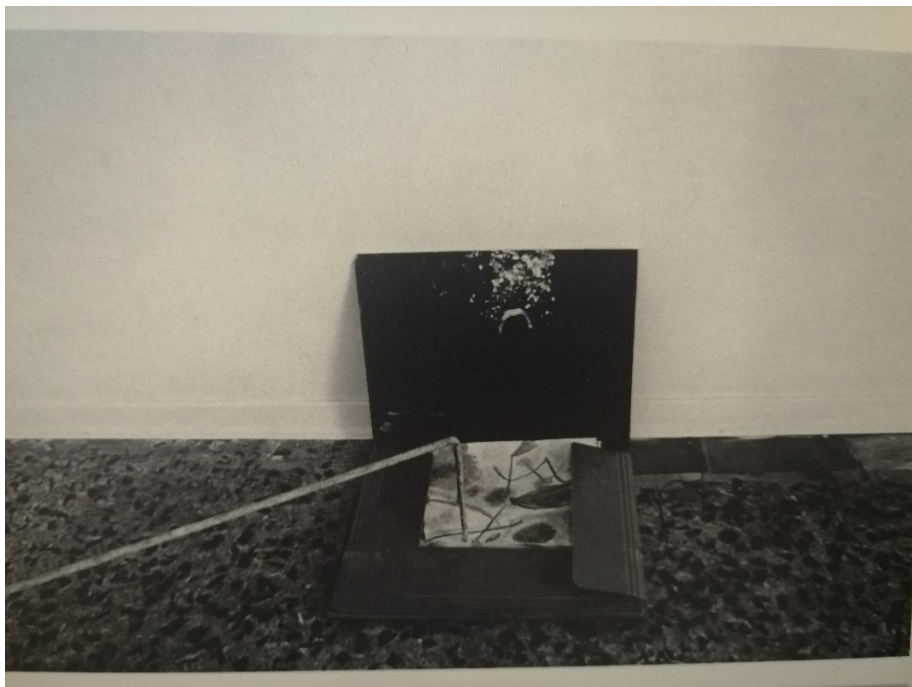


FIG. 42

Fig.41. Nicola De Maria, *Filosofia di maia di lavori d'arte*, 1978.

Fig.42. Nicola De Maria, *Il ritratto di me stesso*, 1976.

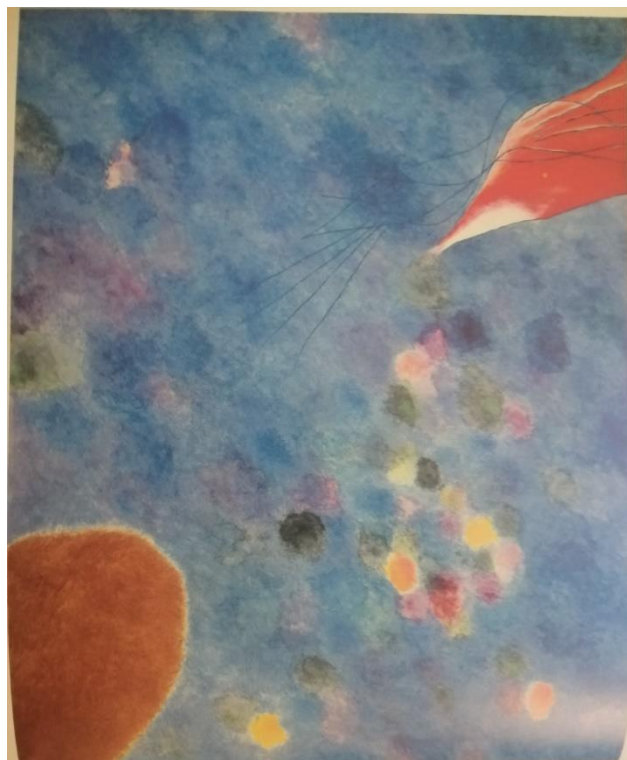


FIG. 43



FIG. 44

Fig.43. Nicola De Maria, *Sono africano sono asiatico*, 1980/81.

Fig.44. Nicola De Maria, *Non si chiama*, 1968.



FIG. 45

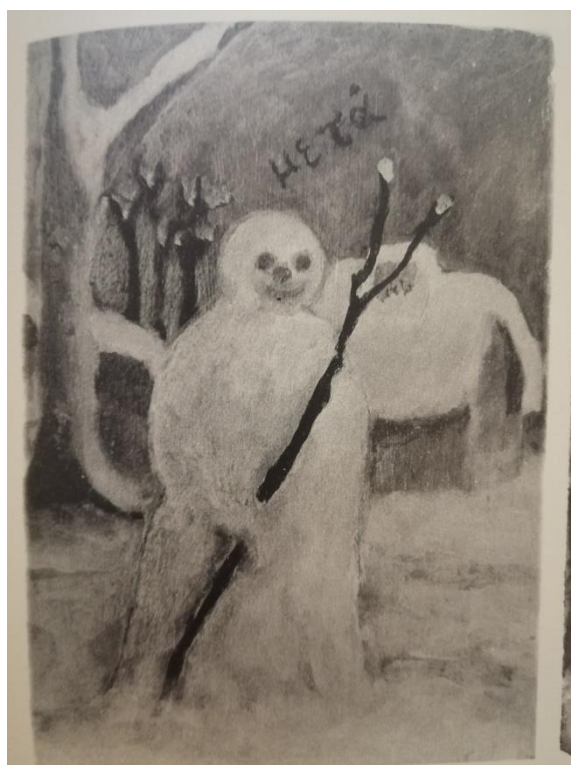


FIG. 46

Fig.45. Sandro Chia, *Meta*, 1978.

Fig.46. Nicola De Maria, *Un pezzo dell'anima di Nicola*, 1977/1978/1980.

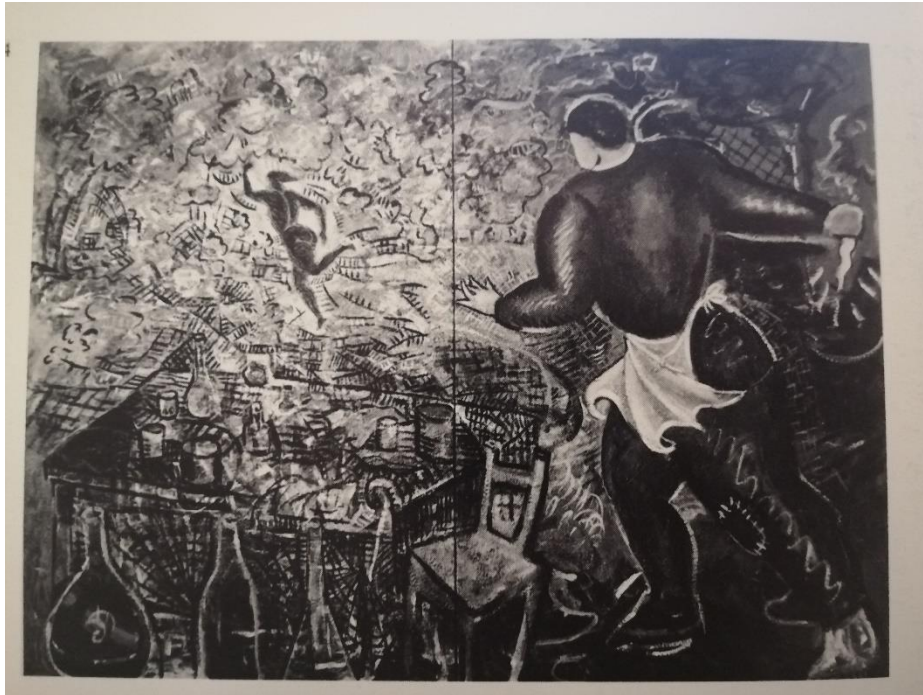


FIG. 47

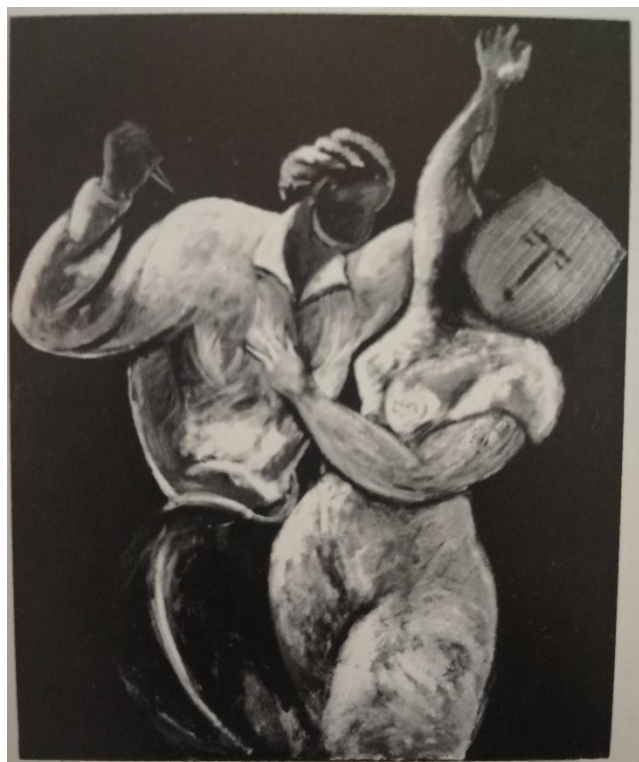


FIG. 48

Fig.47. Sandro Chia, *Il figlio del farmacista*, 1981.

Fig.48. Sandro Chia, *Volto scandaloso*, 1981.



FIG. 49

Fig.49. Sandro Chia, *Lo schiavo*, 1980.

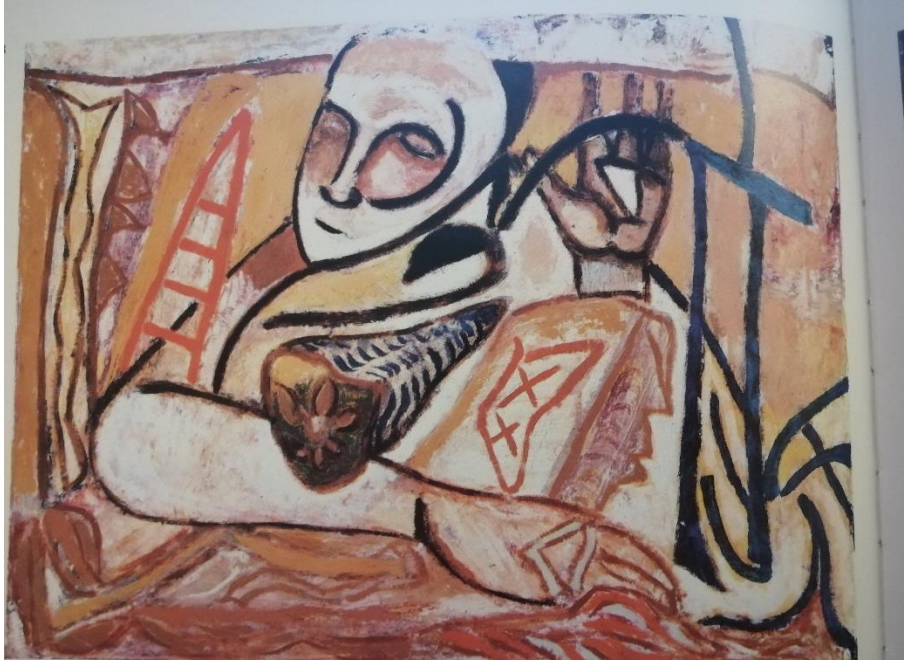


FIG. 50

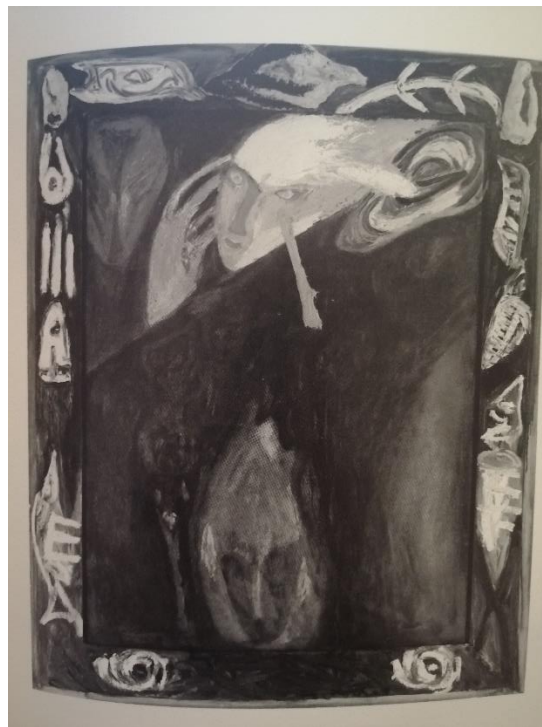


FIG. 51

Fig.50. Mimmo Paladino, *Lasciatemi riposare nell'ombra*, 1981.

Fig.51. Mimmo Paladino, *Amico alle spalle*, 1981.



fig. 52



FIG. 53

Fig.52. Mimmo Paladino, *Carta segreta*, 1981.

Fig.53. Mimmo Paladino, *Crepuscolo*, 1981.



FIG. 54

Fig.54. Mimmo Paladino, *L'isola particolare*, 1981.

Appendice iconografica al terzo capitolo



FIG. 55



FIG. 56

Fig.55. Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967.

Fig.56. Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino*, 1969.



Piero Gilardi: Carrullo. Mixed media, 1966.



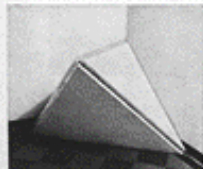
Mario Merz: Bottiglia con seccia, 1967.



Gilberto Zorio: Utilidad (Tubi delonite, tela, seccia salata), 1967.



Gianni Piacentini: Oggetto, 1967.



Giulio Paolini: Decima musa, 1966.

ARTE POVERA APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA

Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamera era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può ereditare, vendere, demeritare e proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Crea un oggetto vi si accomoda, il sistema ordina così. L'aggettivo non può essere neutro, accusa una parte, l'uomo, sino alla morte, deve dominare il sistema. Ogni suo gesto deve essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. L'azione del sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista, vuole giocare, soddisfare i consumi raffinati, produrre oggetti per i palati colti. Anziché un'idea vive per e su essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'assuefazione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificare, sommettere nei concetti, artesa di sostituzione così alla catena di montaggio. Da questo proporziona una tecnica e specialità della scoperta di un'alternativa di materiali. Il suo atteggiamento è condizionato ad offrire solo una "correzione" del mondo, a perfezionare la struttura sociale, mai a modificarla e a rivoluzionarla. Per rifiutare il mondo del consumo, si trova ad essere un produttore. Si libererà una volta dal mercato. L'artista si lega alla storia, il meglio al programma, il sacro al progetto, mai, ma si integra. Per "inventare" è costretto ad usare di elezione e ad anticipare ogni altri sistemi linguistici. Ma cosa faremo? Dobbiamo? Certamente era necessario e ambizioso il sistema. Per lui essere e vivere, stabilire, organizzare, giocare e accenti (la mosca del cavallo non è mai rimasta) e scegliere, mai lavorare meglio. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

Ciò in un contesto dominato dalle invenzioni e dalle istituzioni tecnologiche che sono la storia e l'evoluzione (la clementina) del sistema, dai linguaggi codificati ed artificiali, la facitazione e la generalizzazione ideologica, l'essenziale con ogni "rivoluzione" appropriata e subito ideologica, la sistematizzazione della propria produzione o nel movimento artistico (top) e formale (struttura predefinita), oppure, all'opposto, il libero progetto dell'uomo.

Un'arte complessa, qui un'arte governa, impregna con la sua storia, il presente, il futuro, con la complessità dei contenuti non con la coerenza (Daly) con la coerenza ideologica, con l'uomo reale (Marx), lo speranza, diventa sicurezza, di gettate alla ortica ogni discorso visuale unico e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere), la unicità appartiene all'individuo e non alla "sua" immagine e ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento per riproporre un "testo" nuovo del nostro essere, che conduce l'artista a sentirsi spaventato dal suo luogo deputato, dal circolo che lo circonda da sfruttato diventa guerriglia, vuole meglio il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto.

Da un lato, quindi, un atteggiamento nuovo, perché legato strettamente alle estreme possibilità strutturali ed informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che tenta a media il rapporto che crea la dialettica tra arte e vita, comportamento politico e vita propria dell'altro una ricerca "povera", tesa all'individuazione azione-como, componimento estetico, che almeno così i due piani di esistenza. Un essere, quest'uno, che produce l'essenziale informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvvisamente, rifiutare le aggettive convenzionali, un vivere sistemato, in un mondo in cui il sistema è tutto. Un atteggiamento che, evidentemente non vuol contrapporsi ad alcuna ricerca particolare, risolvendo non una costante, ma un modo di comportarsi, che evita persino la concordanza, proprio per non cadere automaticamente nell'integrazione alle leggi del sistema e nel dialogo con lo stesso (tutto al riparo del significato formale del sesso emergente del vivere dell'uomo). Un'individuazione autonoma, che non ha più il fine tecnologico del navigator-orientatore medioevale, ma un inteso pedagogico, di liberazione e di un'aggiunzione di oggetti e idee al mondo, quale oggi si presenta. E' qui l'abitudine di ogni posizione categoriale (o pop od og e

struttura primaria) per una focalizzazione di gesti che non aggiungono nulla alla nostra cultura, ma che non si contrappongono come arte rispetto alla vita, ma che portano al sistema e alla creazione del doppio piano in sé, ma che vivono come gesti sociali e politici, quali le loro forme formative e compositive, anche l'individuazione, forse all'individuazione uomo-mondo.

L'atteggiamento da compiersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata ed unitaria, in cui l'uomo e il futuro e il luogo della ricerca, non più il mezzo e lo strumento. L'uomo è il messaggio, per parlarne Mao Tse-tung. Ma se arti visuali lo liberano da un'idea che contiene ogni produzione, l'artista rifiuta ogni struttura e si identifica solo con se stesso.

Così Pinotello (Gianni Pinotello, Ma e Cinescopio) si è posto sin dal 1964, il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, ma alla coerenza "intenzionale", ed ha realizzato nel 1966 opere estremamente "povere", un progetto, un pezzo di stoffa con tela appiccata al centro, una bacchetta per vestire, una struttura per portare in piedi e una struttura per portare seduti, un tavolo fatto di tornio e di quadri, una foto gigante di Jasper Johns, una bacchetta a luce di mercurio. Un lavoro teso alla ricerca di un'alternativa di ogni sistema (Pinotello). che produce il rifiuto di ogni sistema o di ogni aspettativa concreta. Un libero agire, inculcato ad imprevedibilità (dal 1967 una struttura, una ne dritta con estrema libertà cromatica, un corpo ripieno di muscoli, un frangere l'oppositivo, una struttura di Pinotello di rimanere sempre al centro tra arte e vita).

Un sistema rivoluzionario che si fa ferreo con Beati, Zorio, Fabio, Anselmo, Scheggi, Boninomi, Corbelli, Simonetti, Giacobini, Signorini, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Suriani, Mondino, Neugebauer. Questo testo nel suo fare è già l'incanto. Siamo infatti qui alla guerriglia.

Il sistema comportamentistico si è sufficientemente Piacentini e Kounellis. La realizzazione immediata di una sensazione concreta, in un punto, fa scattare il punto di vista di donna, al muro, al camino, al soffitto, al cielo, alla luce, al mare, alle passeggiate, al cielo di terra, al campo verde, il suo libero atteggiamento si evidenzia, perché privo di un suo prodotto. Ogni attacco è indifferente. Prima naturale del suo vivere e del suo essere percettivo e politico, perché di volta dalla ricchezza del suo essere, riproporre il suo gesto artistico sul dato di base, ogni controllo, ogni staccare la mano dal quadro, una circolazione di elementi basali, ma naturali (ogni carbonio, il cotone, un pagello). Tutto il riduce ad un documento concreto che lotta con ogni riduzione concettuale, l'importanza è focalizzata, per Kounellis, che Kounellis vive, il mondo vada in malora, l'importante è l'artista, che ha condotto Gilardi, soffocato dal suo rapporto e del pensiero, e reagisce nel suo pensiero, "arte globale", sferzata dagli oggetti che sono la comunicazione, non il medio e mistica, del suo agire strutturalmente e funzionale, ed ecco il basto, la cartella, la sedia, la scala. Per chi conosce "Tigri", Gilardi, questi sono i suoi "simboli".

La tecnologia è il primo strumento di possesso del medio, eliminando la sua struttura, al punto a conoscere il presente e il mondo. Così Fabio concretizza in un anno, due o tre anni di possesso sul medio. La difficoltà di conoscere, come possesso, è ancora, il conoscere non parzialmente, uno spazio spirituale e Fabio ripropone la scoperta del presente, dell'angolo, dell'asse, che unico soffice e puntualmente di una stanza, non si preoccupa di solidificare il sistema, ma di liberarlo.

Parimenti Beati "rinventa" le "inventori" dell'uomo i suoi gesti non solo più un accumulazione di incroci di segni, ma i segni dell'accumulo e

dell'incastro. Il pensiero come apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di ogni invenzione primitiva. Sono questi archetipi che portano con sé tutti i possibili processi formali ed organizzativi, liberati da ogni contingenza storica e ideologica. Dalla sensazione gestuale di Beati alla accettazione percettiva e spaziale di Pinotello, ogni gesto di Fabio si conclude sul presentarsi, il dialogo con l'uomo degli e suoi.

L'autonomia domina l'individuale in Pinotello. Le sue "monocromie" composte di impingono, sono un'arte sfida alle convenzioni di spazio, di ambiente, leggibile, organizzata, collocata, piangere al codice spazio, la struttura, seppur concettualmente possedibile, al punto da bastare la percezione colta dello spettatore, senza sfuggire. Come la luce fugge, così il mondo. Per possedere bisogna bloccarsi nell'istinto in cui si incontra. Così Merz violenta gli oggetti e Cenci che nel contempo che questa atteggiamento a termini di molti artisti: Anselmo, Scheggi, Boninomi, Corbelli, Simonetti, Giacobini, Signorini, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Suriani, Mondino, Neugebauer. Questo testo nel suo fare è già l'incanto. Siamo infatti qui alla guerriglia.

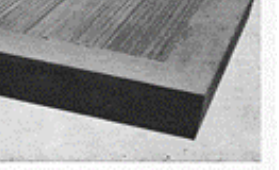
Giuseppe Celant
25.11.1967



Anselmo: Struttura, 1967.



Pirella: Forma, 1967.



Beati: Oggetto, 1967.



Michelangelo Pinotello: Oggetti in seccia, 1967. Da sinistra a destra: foto gigante di Jasper Johns; Corpi; Faltine decorative; Verone di detriti; Cilindro di cemento; Tavolino con piramide verde in legno.

FIG. 57

Fig.57. G. Celant, Arte Povera: appunti per una guerriglia, in Flash Art, n.5, novembre/dicembre 1967.



FIG. 58



FIG. 59

Fig.58. “Anniottanta”, mostra presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna / 4 Luglio 1985.

Fig.59. Salvo, *La Valle*, 2008.



FIG. 60

Fig.60. Luigi Ontani, *Gladioli tentazioni*, 1972.



FIG. 61



FIG. 62

Fig.61. Pastificio Cerere.

Fig.62. Pastificio Cerere oggi.



FIG. 65



FIG. 66

Fig.65. Stefano Di Stasio, *Sotto lo stesso cielo*, 2007.

Fig.66. Omar Galliani, *Sentinella del mediterraneo*, 1983-84.

Appendice iconografica al quarto capitolo



FIG. 67

Fig.67. Mimmo Paladino, *Il Brasile si sa, è un pianeta dipinto sul muro di Franco Toselli*, 1978.



FIG. 68



FIG. 69

Fig.68. Mimmo Paladino, *Re uccisi al cadere della forza*, 1981.

Fig.69. Mimmo Paladino, *Amici notturni*, 1984.



FIG. 70

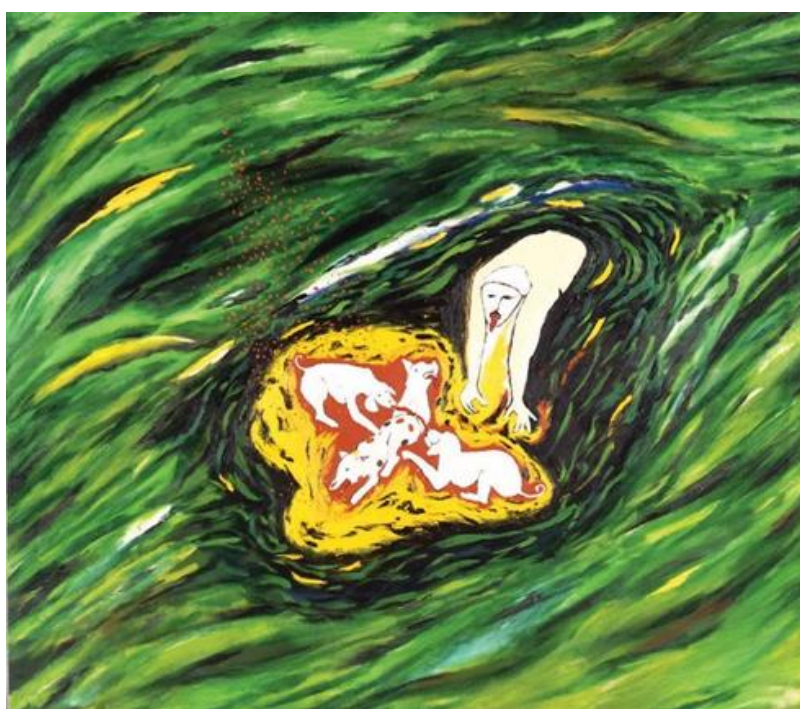


FIG. 71

Fig.70. Mimmo Paladino, *Silenzioso (mi ritiro a dipingere un quadro)*, 1977.

Fig.71. Enzo Cucchi, *Cani con la lingua a spasso*, 1980.



FIG. 72

Fig.72. Sandro Chia, *Sinfonia incompiuta*, 1980.



FIG. 73



FIG. 74

Fig.73. Francesco Clemente, *Il cerchio di Milarepa*, 1982.

Fig.74. Nicola De Maria, *Testa dell'artista cosmico a Torino*, 1984-5.