

## X Una generazione postmoderna

di Renato Barilli



Giulio Paolini, *Venere e Marte*, 1973.

Nel giro di una decina d'anni, o poco più, siamo passati da una situazione dominata dalle tendenze concettual-comportamentiste, con la relativa «morte dell'arte» e diffusione dei mezzi cosiddetti extraartistici (le parole, i numeri, le foto, i film, le diapositive, il video, o il corpo e altri materiali fisici usati nudi e crudi), a una situazione assai diversa dove ricompaiono figure e colore, emozioni e valori decorativi. Non c'è da stupirsi, perché è avvenuto di regola, nel corso del nostro secolo, che ogni situazione non reggesse per più di una decina d'anni; basti pensare, solo per restare al secondo dopoguerra, al succedersi dell'informale (anni '50), della pop art (primi anni '60), e infine dell'arte povera e simili (fine anni '60, primi anni '70). Solo che quello che caratterizza quest'ultimo mutamento apparso sulla scena è il carattere morbido con cui esso si è compiuto, più nel segno della continuità che in quello della rottura clamorosa. O meglio, la rottura c'è, ma al termine di una successione di passaggi gradualisti, tanto che pochi si sono accorti di come le cose andavano mutando, salvo poi a trovarsi di colpo in un panorama totalmente cambiato. E in fondo tutti i nuovi-nuovi che hanno dato luogo a tale diverso panorama sono nati a stretto gomito rispetto ai loro predecessori, impegnandosi in partenza nelle stesse tecniche extraartistiche; l'uso delle foto, o delle scritte, o del comportamento è nei curricula iniziali di ciascuno di loro. Questo saggio, e la mostra che gli si accompagna, vogliono appunto cercare di capire come, perché, attraverso quali vie si è compiuto un tale mutamento, almeno sulla scena italiana, senza ovviamente tralasciare gli opportuni riferimenti internazionali.

Un termine si è fatto avanti imperiosamente, in questi ultimi tempi, quello del postmoderno, e infatti lo assumerò come bandiera efficace. Tuttavia esso non discrimina rispetto a queste due facce successive, non è giusto cioè farlo corrispondere a senso unico alla situazione nuova-nuova, come si può essere tentati di fare. Pure quella concettual-comportamentista era già postmoderna, se almeno vogliamo riconoscere come centrale per la nozione di postmodernità un legame a filo doppio con una specie precisa e determinata di cultura materiale, di tecnologia: l'elettrotecnica-elettronica (è il discorso che vado ripetendo fino alla noia, sulla scorta di McLuhan).<sup>1</sup> L'uomo dell'era elettronica estende il reticolo delle sue terminazioni nervose fino a occupare grandi distese di spazio e di tempo (è il carattere «esplosivo» che uso attribuire appunto a tutto quel ciclo di attività). Inoltre il fatto di possedere i mezzi di registrazione elettronica (o, prima ancora, di specie fotochimica, la foto, il film) gli consente di accantonare i mezzi di registrazione tradizionali che per lunghi secoli avevano potuto fare affidamento solo sulle tracce grafiche o sul colore, e sui supporti fisici (il quadro, il foglio) destinati a riceverli e conservarli. Questa la ragione del vincolo stretto tra il diffondersi dell'elettronica e il comparire delle tecniche extraartistiche, dopo il '67. Inoltre si dà un'alleanza tra l'ultrasofisticazione del video o del film, e invece la nudità primaria del corpo, umano o animale, e la pratica diretta dei materiali fisici, l'occupazione dell'ambiente, del territorio. Ecco perché in tutto quel clima si attua una specie di corto-

<sup>1</sup> Ricordo in proposito i miei volumi *Tra presenza e assenza*, Milano, 1974 e 1981<sup>2</sup>, e *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna, 1982.

circuito tra i caratteri di un'antropologia arcaica e invece quelli del progresso tecnologico più avanzato, gli uni e gli altri nel nome di una nudità tesa e dinamica: tutto è energia, tensione, avidità di conquistare nuove frontiere sul piano della quantità (più spazio, più tempo, più fisicità), lasciando ben poco alla qualità, all'assaporamento appagato e soddisfatto di quelle stesse frontiere raggiunte. L'esplosione, l'estensione si accompagnano anche a un assillo transitivo: bisogna correre, cercare di conseguire mete sempre più lontane e ambiziose, senza indugiare negli stadi intermedi. Si può parlare anche di una protensione verso il futuro, e quindi di un «futurismo» letterale, al di fuori di ogni preciso riscontro stilistico con l'omonimo movimento storico; pare infatti che Germano Celant, al momento di lanciare l'arte povera, avesse pensato di chiamarla neofuturismo. Anche se, come ho già osservato, è ormai chiaro che il futuro ha un cuore antico, e che una volta sfondata la barriera del quadro o dell'arte in genere, si «ritorna» alle condizioni arcaiche di un'antropologia primaria. Infatti il solito McLuhan afferma che l'uomo del futuro sarà appunto, di nuovo, un raccogliitore, al modo dei suoi antenati che vivevano di caccia e di pesca; solo che questa volta si tratterà di raccogliere e di mettere in banca informazioni memorizzate.

Ma questo è il punto che consente di capovolgere la tendenza, o che almeno mostra come l'esplosione elettronica abbia in sé i presupposti per rovesciare il suo segno e mutarsi in implosione: man mano che l'umanità si slancia, esplose, si estende a catturare più spazio, più tempo e movimento, depone alle sue spalle una «banca dei dati». Questo nuovo futurismo, a differenza del suo antenato storico, non distrugge il passato, il museo, anzi lo potenzia, anche perché lo rende omogeneo ai mezzi con cui cerca di conquistare il futuro. Ai tempi del futurismo, o in genere del movimento moderno, si dava una radicale antipatia, allergia, incompatibilità tra il museo, luogo fisico di polverosi e ingombranti fantasmi, e invece la macchina, ingombrante anch'essa, ma tesa e scattante nella sua funzionalità. Oggi invece la «soffice» conquista dello spazio-tempo mediante un'emanazione di onde elettromagnetiche è della stessa natura dell'altrettanto «soffice» registrazione su nastro o disco. Ecco perché l'una impresa si può rovesciare nell'altra. È noto infatti come dal seno stesso dell'arte concettuale o comportamentale, con la sua grinta «futurista», si siano sviluppate tendenze implosive, intensive, volte a ripercorrere tutto il museo della storia dell'arte (o dell'architettura, del folclore), ma con lo stesso passo leggero e agile. Ecco perché una medesima etichetta, quella di postmoderno, copre due anime uguali e contrarie, che si generano reciprocamente, un po' come le tendenze destroy o levogire nei composti chimici organici, o come tutti i fenomeni di polarizzazione elettromagnetica.

Ma se esplosione e implosione si generano l'una dall'altra (per usare un termine biologico si potrebbe parlare di un fenomeno scissiparo), non si giustificano i dieci anni di ritardo con cui si è sviluppato l'attuale panorama; le due anime del postmoderno dovrebbero invece concentrarsi in un breve intervallo, giusto per lasciare il tempo a una botta e risposta. E infatti i concettuali «citazionisti» e retrospettivi sono in genere compagni di lavoro, di età, di fortune dei colleghi prospettivi, che si slanciano in avanti. A ben guardare, esplosione e implosione sono stati due estremi unilaterali, ciascuno nella propria direzione, come il picco in su e in giù di un diagramma che poi si assesta su posizioni intermedie, vivificate dall'influsso incrociato dei due poli. L'estensione e l'intensione possono perdere, a un certo punto, i due segni di esasperazione univoca che le precedono, e resta allora il prodotto mediano della tensione, intesa come equilibrio dinamico. Oppure ci si può avvalere del tradizionale gergo filosofico, parlare di una tesi e di una antitesi che si condizionano reciprocamente, dando poi luogo alla «sintesi» che le «sopera» entrambe, fa tesoro cioè delle virtù di ciascuna delle due, conciliandole.



Jannis Kounellis, *Apollo*, 1973.



Luciano Fabro, *Vetro di Murano e shantung di seta pura*, 1968-72.



IO SONO IL MIGLIORE

Salvo, *Io sono il migliore*, 1970.



Salvo, *Paesaggio con rovine*, 1978.

Questa forse la dinamica più opportuna per cercare di capire quanto avviene ai nostri giorni, dove infatti spinte centrifughe, verso la conquista dello spazio-ambiente, si compongono con «ritorni» a misure più tradizionali e statiche ed elementi futuristi con elementi «passatisti», ma emendandosi gli uni con gli altri. I primi così perdono la grinta efficientista, transitiva, l'assillo quantitativo; i secondi non si arrestano a un puro vagheggiamento retrospettivo, a un passatismo coriaceo. In fondo è il tentativo di mettere d'accordo quantità e qualità, di attuare la conquista di nuove dimensioni, ma senza che ciò avvenga a scapito della perdita d'anima, o diciamo meglio di un coefficiente di grazia, di virtù gratificante: i sensi non devono essere solo sollecitati, ma anche appagati, titillati; la mente e l'immaginazione non devono solo correre, ma anche indugiare. O inversamente, i valori della grazia, della sensibilità, della manualità si devono pur dare in un clima di tensione, e non di caduta, di involuzione, di ritorno su posizioni superate. Questo il quadro che si offre nei nostri giorni; l'analisi svolta qui di seguito intende rintracciare le tappe attraverso cui vi si è giunti.

I protagonisti dell'ondata concettual-comportamentista si dividevano, quasi per ragioni naturali, intrinseche (scissipare), in esplosivi e implosivi o, per meglio dire, fasi dell'uno e dell'altro segno si alternavano in ciascuno di loro, anche se poi le singole personalità si caratterizzavano prevalentemente sotto l'uno o sotto l'altro aspetto. Così per esempio Mario Merz, Zorio, Anselmo, Penone, o fuori del gruppo torinese Agnelli, Vaccari, Patella ci appaiono più che altro esplosivi; anche se comunque, pure nel loro caso, il massimo dell'esplosione (uso del neon, di diapositive ecc.) viene a coincidere col massimo di curvatura all'indietro e di recupero di condizioni, riti, miti arcaici (l'igloo di Merz, i giavellotti di Zorio, le impronte di Penone). In un certo senso già in essi il picco in su inverte ipso facto il segno e corrisponde a un tuffo vertiginoso nel passato: proprio perché lo spazio postmoderno (elettronico) è curvo, a differenza di quello meccanico, che credeva di poter andare sempre avanti. Ma certo i Paolini, Kounellis, Fabro, Vettor Pisani dimostrano un grado maggiore di presenza dei motivi e degli interessi implosivi (alterni e sospesi altri protagonisti, come Boetti, Calzolari, De Dominicis, lo stesso Pistoletto, con frequenti inversioni o coesistenze di segno). Tipico fra tutti il caso di Paolini, che già sul finire degli anni '60 (ma si può dire da sempre, da quando ha cominciato a lavorare) scopre e frequenta il museo.<sup>2</sup> Conviene a questo punto fare una pausa, ricordando come, nell'escursione violenta tra i due estremi (il tendere a un infinito pro-gresso esplosivo, o a un infinito regresso), si situò in quegli anni una specie di grado zero, la tautologia: l'opera d'arte che, nel presente più immoto e assoluto, rivisita se stessa. Anzi, per molti il concettuale fu proprio il trionfo di questa virtù di autoanalisi (basti pensare agli studi di Menna, o alle opere di Kosuth), mentre dal mio punto di vista la «concettualità» è omologa all'immaterialità del mezzo elettronico (e detto questo, non è ancora detto nulla, resta cioè da decidere se un tale strumento debba essere giocato in su o in giù).<sup>3</sup> Ora ci fu una fase in cui Paolini misurò diligentemente gli ingredienti materiali dell'opera (il foglio, le diagonali, il telaio, magari rivoltato); ma ben presto si avvide dello scarso margine fornito da un simile investimento, e allora sfondò la barriera del presente, dando inizio all'operazione «levogira». Fra l'altro, le sue scelte «storiche» risultarono assai pertinenti, in quanto si rivolsero a maestri del passato a loro volta caratterizzati per un alto senso della storia, pronti cioè a praticare a loro volta la citazione: Raffaello, Poussin, De Chirico.

Occorre qui aprire, più che una parentesi, lo spazio per una tappa cruciale del nostro percorso. Nel 1970 due mostre (a Milano, Palazzo Reale, e a Ferrara, Palaz-

<sup>2</sup> Cfr. G. Celant, *Giulio Paolini*, Firenze, 1975, con pressoché totale documentazione fotografica dell'attività di Paolini fino a quella data.

<sup>3</sup> Di F. Menna, cfr. il noto *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, 1976. Quanto alla disputa tra due «anime» del concettuale, una analitica e una «mondana», cfr., oltre ad alcuni capitoli di *Tra presenza e assenza*, cit., i fascicoli del volume XIV dell'*Arte moderna* della Fabbri, nn. 105-113, Milano, 1977, scritti rispettivamente da me e da Menna (con un intervento di G. Dorflès sulla body art).

zo dei Diamanti) ripropongono il cadavere ingombrante di De Chirico, e danno modo al sottoscritto<sup>4</sup> di stabilire sul suo caso una teoria generale della citazione, scavalcando il ben noto pregiudizio secondo cui il maestro greco-italiano era da considerarsi un «grande» in assoluto nel periodo della metafisica, ma segnato poi da un lento e inesorabile decadimento, per non dire rimbecillimento. Un giudizio, questo, partorito dall'ottica critica «moderna», ossessionata dal culto del progresso, dell'andare avanti, del trovare via via nuovi traguardi. Mentre De Chirico si caratterizza per la ferrea volontà di cercare il nuovo guardandosi alle spalle e passando insomma per l'antico. È, per dirla con le sue parole, il programma di mirare all'originarietà piuttosto che all'originalità. Non si tratta quindi di creare immagini ex novo, ma di rieditare quelle già registrate nella banca dei dati, accompagnandole con indici diacritici (violente sottolineature, tracce scoperte di una «cattiva pittura» che si immerge di proposito nel kitsch). La pratica della citazione si conclude poi con l'autocitazione, cioè con la capacità di vedere se stesso retrospettivamente, ormai collocato nell'ultima stanza di un museo ideale. De Chirico, insomma, come grande campione storico del polo implosivo, accanto ai grandi protagonisti dell'esplosione (da Boccioni a Duchamp).

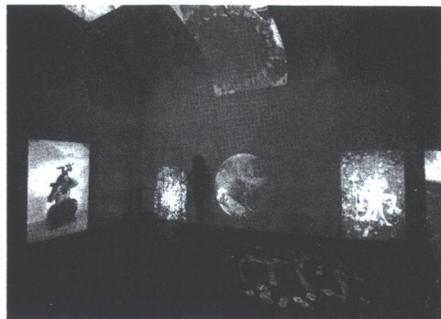
Giulio Paolini, negli anni '60, riattualizza il polo De Chirico prima ancora che la critica lo abbia riscoperto e rivalutato in tal senso; ma con la grande differenza che il giovane artista resta fedele alla sua matrice «concettuale», fredda, e quindi i mezzi da lui impiegati sono rigorosamente extraartistici: foto, scritte, oggetti ready-made. Paolini nasconde, rimuove con cura la sua mano, lavora per interposta persona, o appunto «cita», preleva, ritaglia; interviene con coefficienti impalpabili e mentali. Per questo aspetto si conferma il carattere scissiparo, sincronico del picco in giù, rispetto a tutta la temperie concettual-comportamentista. O, in altre parole, Paolini non introduce uno sviluppo temporale, storico. È la ragione per cui la sua produzione, pur eccellente per rigore, per tenuta, oggi non evita di apparire datata, ferma alle sue origini poste negli anni '60-'70: certo, piena di esemplarità, di potere stimolante, ma pur sempre chiusa in un clima freddo, asettico. Paolini insomma resta un coerente e ammirevole neoclassico della civiltà elettronica.

Più ambigua, tra le due spinte opposte, la collocazione di Kounellis: tra richiami alla fisicità dei corpi, degli elementi primari, e invece il recupero dei motivi antropologici emergenti da una lontana civiltà mediterranea: il volto di un performer (pur presente in carne e ossa) si copre con la maschera della tragedia greca; oppure i frammenti di una statua, anch'essa emergente dalla lontana arte ellenica, compaiono in una scena di esasperata attualità. Il «qui è ora» scivola di frequente nel «là e allora» di sapore mitico. Tuttavia, proprio perché Kounellis non disdegna l'esplosione, e cioè una consistenza fisica, spaziale, talora giunge alla manualità scoperta, superando la vergogna nutrita nei suoi confronti in tutta la fase «fredda». Per esempio, nel '77 oserà darci una folla di «disegnini» corsivi, oppure nel '78 cimentarsi in una pittura che non è citazione letterale, ready-made, ma libero rifacimento a partire da omaggi a Ensor e a Delacroix.

Qualcosa del genere può valere anche per il «teatro filosofico» apprestato con coerenza e insistenza da Vettor Pisani, e con escursioni via via più storiche: dai primi commenti in margine a Duchamp, ma visto come maestro di attualità (anzi, il più attuale dei maestri dell'avanguardia), a incursioni più ardite verso i simbolisti (Khnopff); e del resto un sapore alchemico ed esoterico non manca mai nelle sue messe in scena. Anche De Dominicis, nella gamma ampia e violenta delle sue provocazioni a ogni ordine stabilito, mette in conto pure qualche assunzione di strumenti tradizionali come il disegno. Altro caso notevole, quello di Luciano Fabro; in lui le puntate implosive si precisano come scelte di materiali «ricchi», appartenenti a un'opulenta tradizione artigianale; si pensi alle gigantesche zampe di

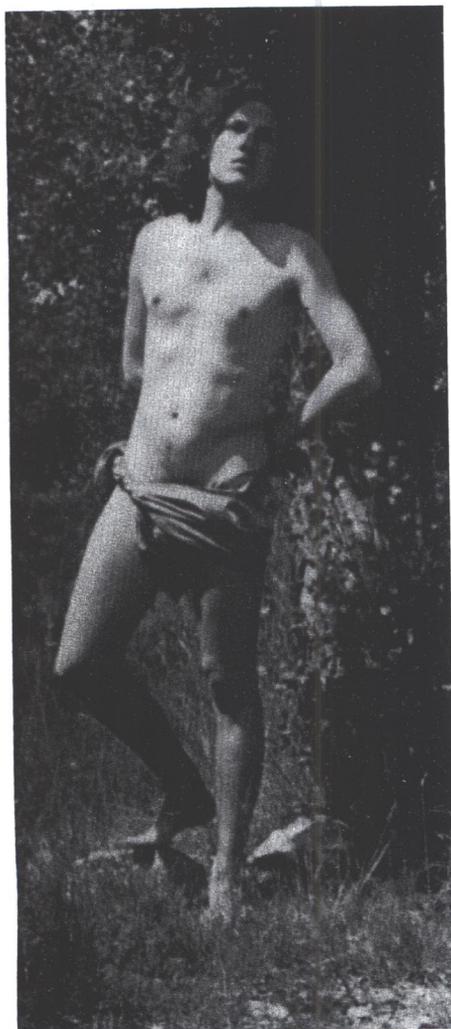


Luigi Ontani indossa i suoi oggetti di cartone, 1972.



Luigi Ontani, *Gentiluomo con tricorno*, 1976.

<sup>4</sup> Cfr. De Chirico e il recupero del museo, in *Tra presenza e assenza*, cit.



Luigi Ontani, *San Sebastiano*, 1973.

animali colate in preziosi cristalli di Murano e prolungate da gambali in chinzi; o, prima, a *Lo spirato*, calco in marmo di un barocco letto disfatto. Accanto a lui hanno operato in questo medesimo clima «ricco», neoartigianale, altre presenze milanesi: Nagasawa, Trotta e un artista purtroppo scomparso precocemente, Tonello, quando tra i primi era già approdato al coraggio del disegno manuale. Una bella mostra organizzata da Jole De Sanna nel '76, *Aptica*, ha insistito su questo episodio, giunto abbastanza presto a sollevare il problema di un recupero della grazia, dell'affabilità, di un indugio contemplativo sulla bellezza gratificante dei materiali (in luogo di «correre via» sulle ali dell'assillo concettuale).

Tuttavia i due eroi di questa nostra storia, in particolare per la prima metà degli anni '70, sono Salvo e Ontani, casi eminenti di cucitura tra le due anime dell'età postmoderna. Salvo «nasce» a ridosso del gruppo torinese dell'arte povera, ma si dà subito a coerenti scelte «implosive», che tuttavia percorrono le varie tappe obbligate imposte dai mezzi extraartistici. Quindi dapprima ricorre a uno strumento «mentale» e immateriale per eccellenza quale la scrittura. Sono note le sue lapidi che recano incise a caratteri epigrafici proclamazioni di inaudita iattanza e di scoperto, autoironico narcisismo. Dunque la «povertà» della scrittura si arricchisce immediatamente della ricchezza del materiale (il marmo) e della eleganza epigrafica. Inoltre è evidente la derivazione dalla iattanza di De Chirico, che però fa parte di una scelta di poetica e in fondo sta a indicare la ritrovata fede nella qualità della tradizione. Aveva ragione di imbestialirsi Catherine Millet, allora rigida sostenitrice del concettuale tautologico,<sup>5</sup> nell'avvertire le numerose trasgressioni in cui incorreva appunto Salvo, pure nell'atto di affidarsi alla scrittura: la «veste» (il significante) non veniva affatto neutralizzata, anzi si paludava in panni storici. Come accadeva anche nelle trascrizioni di testi celebri: trascrizioni effettuate a mano, con grafia «candida», dove compariva il connotato principale di Salvo e, al suo seguito, di tutta una fase di ricerca: il ricominciare da capo, in una specie di eden, di paradiso dell'infanzia. La iattanza delle lapidi si riaffacciava nella simulazione della celeberrima epistola inviata da Leonardo a Ludovico il Moro per farsi accogliere a Milano cinque secoli fa. Già in quell'occasione Salvo ricorreva al metodo della sostituzione, insinuando il suo dilatato io narcisista nei ruoli prestigiosi appunto di Leonardo, o di San Francesco (*I fioretti*), o di Sindbad il marinaio (*Le mille e una notte*): che era già un modo di partecipare di persona, pur affidato per il momento a mezzi leggeri: appena lo scambio dei nomi, oppure in una serie di fotografie, lo scambio delle teste.

Uno scatto decisivo avviene attorno al 1972-73, quando le trascrizioni non sono più affidate a mezzi meccanici come appunto le fotografie, bensì alla mano che traccia segni, all'inizio timidi, smarriti, quasi paurosi del loro coraggio. E del resto quella leggerezza sta a indicare il ricominciare, in un clima che vuol essere pur sempre immateriale, concorrenziale rispetto alla registrazione elettronica o fotografica. Lo stesso si dica del colore, tenero, luminoso, da «primitivo», da pittore tre-quattrocentesco, ovviamente operante «prima di Raffaello» (sono anni in cui il grande asse che dai nazareni giunge ai preraffaelliti sta riemergendo nella storiografia). E anche qui continua la segreta simpatia con De Chirico, che infatti usa quella medesima tavolozza primaverile e acidula nei suoi tardi lavori neometafisici. Tuttavia il coraggio della manualità e del colore si esercita ancora, per il momento, in margine a dipinti storici, a pezzi da museo; o in altre parole, l'artista non osa creare di prima, si limita a citare, a rievocare, a «chiamare fuori» da una banca dei dati, accontentandosi di rendere fantomatica la riapparizione per far comprendere in tal modo che essa si colloca tra le debite virgolette (citazioni da Carpaccio e da Raffaello, con relative sostituzioni e imposizioni della testa dell'autore). Comunque è con Salvo, e in quegli anni, e nei modi appena visti, che si effet-

<sup>5</sup> C. Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, 1972.

tua il primo approdo nel continente di una ritrovata grazia e qualità manuale, anche se mantenuta in una evidente tensione concettuale.

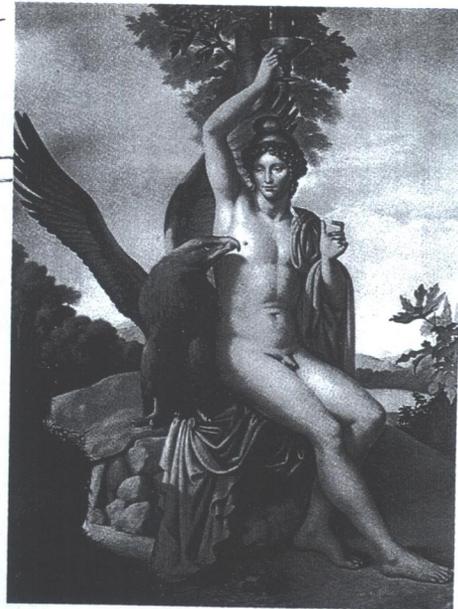
Ontani, «nato» anche lui tra la fine del '69 e gli inizi del '70, ha una partenza alquanto diversa: paragonabile a quel connotato di arte «ricca», neoartigianale che abbiamo visto in Fabro e compagni. Nella sua prima mostra (alla Galleria San Fedele di Milano) Ontani presenta una folla di sculturine «affettuose», ottenute con calchi in gesso prelevati da oggetti quotidiani e quindi colorati a tinte smaglianti.

In comune con Salvo può esserci il clima gioiosamente infantile, di primordio. Qualcosa di analogo fanno in quegli anni un altro bolognese, Giuseppe Del Franco, e il mantovano Carlo Bonfà, mentre anche un giovanissimo meridionale, Mimmo Paladino, si distingue per un sensibilibismo estenuato che sfocia in bellissimi disegni neo o postinformali. Successivamente Ontani potenzia la sua vena «ricca» e infantilista dandoci una serie nutrita di balocchi, di macchine inutili e gratificanti, di arredi fantasiosi, ricavandoli dal cartone ondulato degli imballi oppure dalla gommapiuma, assunta nei colori kitsch del rosa e dell'azzurro: entrambi forniti di un carattere materiale povero-ricco, con intrigante ambiguità.

Si noti che l'ondata concettuale o esplosiva, e la relativa smaterializzazione dell'arte, raggiungono la loro punta massima solo dopo. È dal '72 che il culto della fotografia regna sovrano. E infatti di lì a poco anche Ontani rinuncia ai piaceri della manualità e della fantasia: tuttavia egli riesce a reintrodurli immediatamente, pur nell'asettico mezzo fotografico, facendo sì che questo registri non un «qui e ora», bensì un «là e allora». Il metodo è affine alle sostituzioni di Salvo, in quanto Ontani colloca se stesso nei panni di figure celebri dei capolavori del passato (un Bacchino del Caravaggio, qualche personaggio mitologico di Guido Reni o di Poussin, un «giurato» di David). La neutralità del riporto fotografico si applica in tal modo a un oggetto divenuto ricco di spessore storico, anche perché si tratta di foto a colori, pronte a sfruttare tutta la sapienza tecnica possibile e ad appagarci grazie ai grandi formati. Naturalmente la foto è solo un promemoria, un «resto». Quando è possibile, cioè in occasione di performances, Ontani propone il suo «là e allora» in carne e ossa, attraverso la pratica del tableau vivant, aiutandosi con un'opportuna attrezzatura scenica e soprattutto dipingendo le pareti o i pavimenti con lo strato immateriale delle proiezioni di diapositive. In tal modo uno strumento cardine della situazione anni '60, cioè appunto il comportamento, subisce anch'esso l'inversione di segno, diviene implosivo, ovvero non si dà più in forma povera, nuda, elementare, bensì ricca, ornata, «vestita».

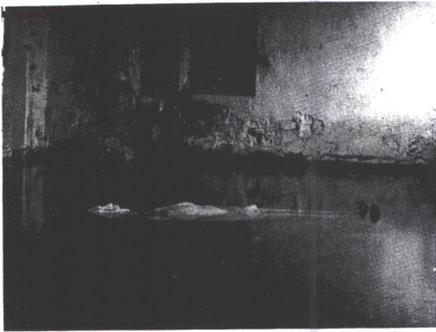
Per queste loro ricerche Salvo e Ontani furono al centro della mostra da me organizzata nell'autunno del '74 allo Studio Marconi di Milano col titolo di *Ripetizione differente* (un titolo che, giocando su termini forniti da un noto testo di Deleuze, voleva siglare nel modo più efficace tutti i processi implosivi, «levogiri» di cui ho parlato nelle righe precedenti). Accanto a loro comparivano anche i tre «poveristi» italiani con più accentuata propensione all'inversione di tendenza, e cioè Fabro, Kounellis, Paolini (e sul versante internazionale Baldesari, Lüthi, Gerhard Richter, i coniugi Poirier). Credo che quella mostra sia stata un punto fermo nelle vicende del decennio: che abbia «fotografato» con tempestività il darsi appunto dell'inversione di segno, del picco «in dentro» o in giù, affondante col massimo di risolutezza nel sacro corpo del passato e della storia dell'arte.<sup>6</sup>

In seguito, da un lato si sono avuti casi successivi di aggregazione attorno a questo polo. Penso soprattutto a Carlo Maria Mariani (tenuto a battesimo da me l'anno dopo in una mostra allo Studio Cannaviello di Roma destinato poi a farsi il cultore più rigoroso, ma anche statico e perseverante, del citazionismo allo stato puro, con amori pour cause rivolti a un momento storico già di per se stesso citazionista in modi levigati e marmorei, quale fu il neoclassicismo). E anche in anni più



Carlo M. Mariani, *Ganimede e l'aquila di Giove*, 1978.

<sup>6</sup> Il saggio introduttivo a quella mostra è stato ripreso in *Informale oggetto comportamento*, Milano, 1979, vol. II. A quella mostra partecipavano anche alcuni rappresentanti della situazione pop e oggettuale (Adami, Baj, Tadini, Nespolo, Arroyo). Infatti il culto della citazione è nato già nell'ambito di quella situazione: basti pensare al caso di Lichtenstein (cfr. il mio *Le virgolette di Lichtenstein*, in *Informale...*, cit., vol. I, e anche il testo da me steso in occasione della mostra di opere di Lichtenstein dal 1970 a oggi, Firenze, Orsanmichele, estate 1982). Per la situazione concettual-comportamentista erano presenti alcuni giovani (Plinio Martelli, Giancarlo Croce) che allora facevano cose singolari e acute. Vi figurava anche il campione del «travestimento», Urs Lüthi.



Luigi Mainolfi, *Brano*, 1976.



Francesco Clemente, *Senza titolo*, 1975.

<sup>7</sup> Un contributo determinante alla diffusione in Italia della narrative art fu dato allora da Enzo Cannaviello, che gestiva lo studio omonimo a Roma, prima di trasferirsi a Milano. In quella sede si tenne la mostra italiana di narrative art, poi passata al Museo progressivo di Livorno. Nel catalogo uscito per l'occasione, contributi di Menna, Fagnone, Lara Vinca Masini, Bonito Oliva; il mio contributo è ora ripreso in *Informale...*, cit., vol. II.

recenti è sorta una situazione romana di citazionisti, seppure in forme più libere e varie, con eclettici incroci di stile (Abate, Barni, Pirruca, Di Stasio). Ma da un altro lato, dopo il '74 e la mostra milanese, si può dire che la «ripetizione differente» avesse esaurito la sua ragion d'essere: o almeno si era avuto il massimo di escursione in quel senso: la risposta era stata uguale e contraria all'estremismo delle ricerche concettuali dominanti, si era avuta cioè una tipica «antitesi». Da quel momento occorre cercare lo spazio per una risultante mediana. Infatti Salvo, nei tempi successivi, rinuncerà alla citazione puntuale e riconoscibile per passare a una citazione allargata, a una libera interpretazione dei vari temi affrontati, dove gli stilemi barocchi o neoclassici o romantici diventeranno un'aura diffusa e vaga, ritrovata in proprio. L'artista insomma acquisisce via via una maggior fiducia nella manualità e nel colore, butta via le grucce offerte, quando le gambe erano deboli, dalle opere altrui, anche se resta sempre immanente, sospeso, leggibile il carattere di ri-nascita, proprio di un ciclo che ricomincia, che si guarda bene dal confondere troppa materialità ai suoi fantasmi, ma li tratta come tali, come fantasmi onirici, come revenants dai depositi del passato, e quindi con ritmo agile e accelerato. Anche Ontani si avvia a recuperare la grazia manuale e artigianale dei suoi inizi, ponendo fine al riporto fotografico. Conviene inoltre ricordare la partenza di Luigi Mainolfi, che sperimenta dapprima la solita ambiguità, la solita callida iunctura, il cortocircuito tra povertà e ricchezza, esplosione e implosione. In apparenza Mainolfi si muove nell'ambito della performance, solo che del suo corpo nudo effettua un calco in gesso, e ciò gli conferisce immediatamente «aura», ne fa una specie di effigie sacra, o accademica. È indimenticabile un'apparizione di una specie di «Cristo dei poveri» che si poteva vedere a Cavriago (Reggio Emilia) nel quadro delle attività promosse da Rosanna Chiessi (Edizioni Pari & Dispari). Il gesso di Mainolfi se ne stava immerso per tre quarti nell'acqua dello scantinato, quasi rilitto venuto ad arenarsi, o reperto archeologico affiorante chissà da dove. Ma poi Mainolfi si darà a operare su quel suo calco, per esempio facendolo esplodere (eppure i vari frammenti, invece di essere rozzi e brutali, sapranno ritrovare una strana eleganza), o facendone germinare corpi aggiunti e via via più raffinati, o infine rinunciando al calco per una modellazione in proprio che propone direttamente le figure di una mitologia popolare, realizzate grazie alle solide virtù dei materiali tradizionali (la terracotta, la ceramica).

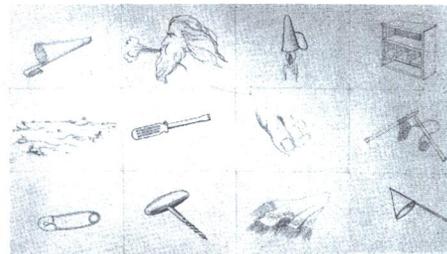
Tuttavia, alla metà degli anni '70, il mezzo extraartistico, «freddo» e immateriale, antimanuale per eccellenza della fotografia domina sovrano, e a esso sacrificano quasi tutti gli artisti di punta. Anzi si sviluppa in quel momento una specie di raddoppio che vede il matrimonio di questo strumento principe del freddo con una sua omologa, la scrittura, anche se di portata più mentale (l'uno fatto apposta per registrare la fisicità «povera», l'altra per invadere i territori del concetto); e nascerà così la narrative art. Eppure quell'apparente en plein si rivelerà come una specie di cavallo di Troia per far irrompere le forze aliene, per spingere in «altra» direzione e far nascere quel tertium, né implosivo né esplosivo, tipico degli anni '80. Succede infatti che le scritte «narrative» diventano ben presto stravaganti, poetiche, allusive, autobiografiche, così da consentire un grande «ritorno del rimosso»: come del resto aveva già annunciato Salvo nelle lapidi o nelle trascrizioni infantili.<sup>7</sup> E le foto seguono anch'esse il processo anticipato da Ontani: in luogo di registrare il «qui e ora», scivolano spesso e volentieri nel «là e allora», o in scene marginali, curiose, eccentriche, mentre il loro colore, per quanto frutto di tecnica meccanica, non per questo risulta meno allettante. Si aggiunga che le foto, per loro natura, richiedono di essere distribuite in serie: ora queste serie che così diven-

tano inevitabili possono scorrere in parallelo, secondo schemi rigidi, ma possono anche essere disposte in modi fantasiosi e liberi, a stella, a raggiera, affidandosi a figure aperte e disseminate. E si dà pure il problema di come incorniciarle: cornici povere o ricche, tali da consentire un varco all'artigianalità?

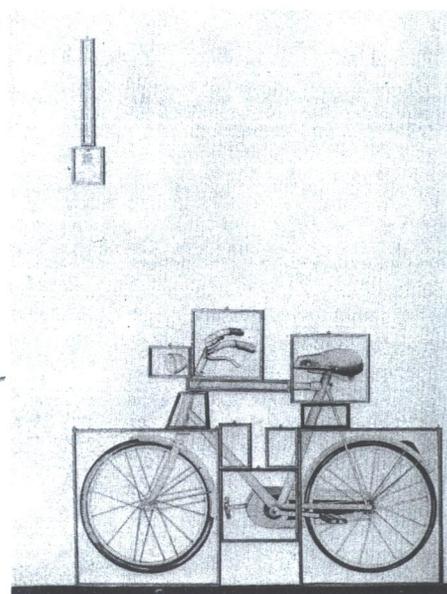
Per queste ragioni la narrative art diviene un luogo di ambigue ma fertili convivenze, appunto tra povertà e ricchezza. Per un Vaccari, un Patella, un Beckley, un Askevold, un Hutchinson ecc. che forse restano prevalentemente «freddi», ecco un Boltanski, Le Gac, Bay, o in Italia uno Zaza, un Altamira, un Parmiggiani che la coltivano in modi «caldi» e con spessori evocativi, o almeno con forti quozienti di bizzarria e di stravaganza. Ma il giovane artista in qualche modo ricollegabile a questa situazione, e dotato di maggiori potenzialità di sviluppo, l'unico a poter essere contrapposto agli anticipi precoci di Salvo e di Ontani, anche se in genere un po' ritardato rispetto a essi, è Francesco Clemente, che è anche il più anticipato tra i futuri protagonisti della transavanguardia. Clemente comincia appunto con la serialità fotografica (ma le foto cui ricorre sono misteriose e quasi illeggibili), però presto compie quel passaggio cruciale che sta nel sostituire il disegno a mano all'obiettività della «camera»: quel passaggio che Salvo aveva già realizzato dandosi a «copiare», ma in chiave onirica e infantilistica, i capolavori di Raffaello e di altri maestri. Nel '74, nel '75 a un tratto le cornicette delle serie di Clemente non ospitano più foto, bensì omuncoli, mostriciattoli ghignanti, figurine corsive nel solco delle grottesche e delle decorazioni parietali pompeiane.<sup>8</sup> Già qui è possibile cogliere una certa divergenza, tra le citazioni «alte» dell'area neoclassica (da Mariani agli stessi Salvo e Ontani) e quelle invece di specie bassa e regressiva, estremamente personalizzata, avanzate da Clemente. D'altronde, ho già osservato che anche le citazioni di Salvo sono accelerate e oniriche. In ogni caso si confermano appunto i limiti della citazione in quanto tale: gli artisti più rappresentativi del nuovo corso la assumono come trampolino di lancio, ma ben presto vanno oltre, camminano con le loro gambe. Si deve poi aggiungere che all'eccentricità delle immagini di Clemente corrispondono la loro irregolare disseminazione spaziale e la compresenza di oggetti tridimensionali anch'essi bizzarri.

Più lenti invece gli altri futuri transavanguardisti, che in quegli anni centrali, e fino al '77, stazionano nel clima asettico della fotografia. Paladino anzi vi si è richiuso, dopo la «sensibile» partenza postinformale cui ho accennato sopra; ma certo si sfoga con la ricca ed estrosa invenzione degli schemi secondo i quali distribuisce i suoi riquadri; e anche le scene delle foto sono notevolmente misteriche, selezionano temi onirici e suggestivi. Anche De Maria si cimenta, per il momento, nella serialità fotografica. Quanto a Chia, è un concettual-comportamentista dedito a installazioni oggettuali, lontano dall'approdo alle immagini: se non in un lavoro in cui esse compaiono come provocanti campioni di cattiva pittura.

Tra coloro che poi verranno reclutati all'insegna dei nuovi-nuovi spicca in questo nodo di ambiguità di una specie di narrative art molto personalizzata Antonio Faggiano, che non smentisce la meccanicità del riporto fotografico ma lo effettua in modo tale da ridargli un sapore quasi manuale-artigianale (avvalendosi di riporti su tela, sfocati nell'immagine ma esaltati dalla comparsa del colore, che ne fa come delle tappezzerie incantate, da *Mille e una notte*, da tappeto volante per mistici viaggi). Inoltre egli sfrutta abilmente la serialità insita nel ricorso alle foto, il che gli consente di impostare lunghe narrazioni, ritrovando la sequenzialità dei fumetti, oppure le numerose «stazioni» di un gioco dell'oca, come è più giusto precisare, dato il sapore folclorico, o letterario, o favolistico che inerisce a ciascuno dei riporti. Infatti Faggiano ha una fine sensibilità letteraria, e quindi ogni sua scena risponde a un «topos» squisito, imposta e incrocia riferimenti allusivi a opere celebri, o invece a casi privati, procurando di collezionare gli uni accanto agli altri.

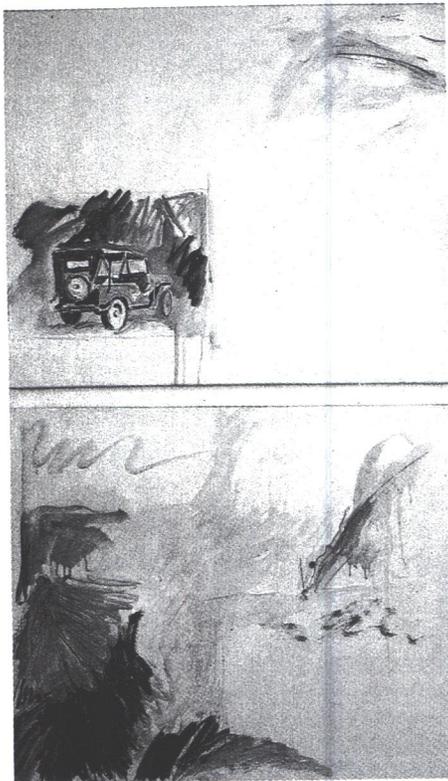


Antonio Faggiano, *Originali «Alice»*, 1975-76.

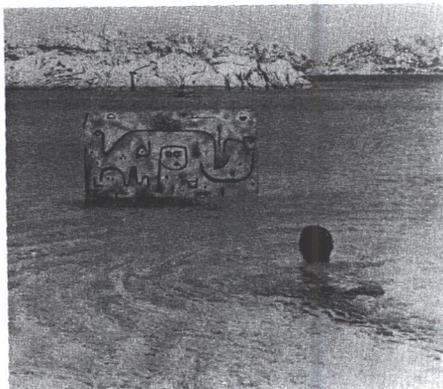


Aldo Spoldi, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, 1979.

<sup>8</sup> Forse il primo ad occuparsi seriamente di Clemente è stato B. Corà, in «Data», n. 18, ottobre 1975, p. 24 sgg., a proposito di una mostra dell'artista presso la Galleria Sperone di Roma.



Wal, *Senza titolo*, 1979.



Marcello Jori, *Isola Dulcamara*, 1976.

Il ricorso alla fotografia è rapidamente attraversato da Aldo Spoldi, che dal '78 diviene uno dei casi centrali del fondamentale processo di sostituzione del segno manuale ai tratti figés e impersonali ottenuti con la sintesi fotochimica. Nel suo caso si tratta di un segno fermo e sicuro, a maglie larghe, che narra le peripezie di un Pierino il terribile intento a rivedere con la sua dissacrante innocenza miti e avventure trasferendoli in una chiave agile, e soprattutto schiacciata, ridotta all'á plat della parete, dove però in compenso il racconto è pronto a espandersi a macchia d'olio, o meglio a distendersi di un volume. Un ruolo centrale, qui più che mai, spetta alla disseminazione dei riquadri e delle relative cornicette. Infatti le impennate di Pierino il terribile e del suo mondo sono favorite dall'irregolare disporsi come di tante mattonelle, simili a tessere di un mosaico macroscopico; e non si sa quindi se è la ginnastica dei corpi a obbligarli a un tour de force, o se al contrario è la libertà con cui i riquadri si collocano (come pezzi di un domino o carte di un solitario gigante) ad autorizzare i moti spigliati dei corpi, la levitazione degli oggetti. Certo è che in tal modo Spoldi ottiene il risultato di darci un quadro plurimo, aperto e irregolare, o viceversa un'avventura spaziale riportata a una misura di superficie, senza perdere con ciò il suo dinamismo, la sua animazione interna.

Qualcosa del genere può valere anche per Wal, un altro che, pur appoggiandosi alla sequenzialità della «storia», della narrazione, dell'intreccio di stereotipi quale è proposto dai fumetti, ne rimpolpa la meccanicità del tratto ripassandolo con una manualità via via più esuberante e personale. Gli stampini, le decalcomanie quasi di gusto pop vengono riattualizzati, eseguiti con bella foga neofauve. Perfino quei profili successivi attraverso cui il linguaggio dei fumetti rende il vibrare dei corpi (un mento, percosso da un pugno, il ritmo frenetico di un batter d'ali, di insetto o di elicottero), verrà utilizzato da Wal per dar luogo a effetti pittorici prolungati, quasi di tessuto, di motivo decorativo.

Un altro protagonista in cui la partenza dall'asettico linguaggio fotografico conosce una crescita e trasformazione interna è Marcello Jori: sia perché le foto sono «ricche», anzi splendide, ripropongono tutto il fascino cromatico di certe opere di maestri del passato, sia perché a volte la citazione, l'operare sul museo si trasferiscono in una tecnica artigianale di costruzione di oggetti. In una fase successiva Jori sviluppa la narrazione sotto forma di liriche confessioni autobiografiche scritte su cartigli agitati al vento, resi fluttuanti come le onde emotive di cui intendono essere la registrazione verbale.

Un'altra linea di sviluppo graduale (oltre quelle viste sopra), attraverso cui dalla situazione concettuale dei tardi anni '60 si giunge ai nostri anni, è data dalla pittura-ambiente e dai fenomeni collaterali che l'hanno preceduta e accompagnata. Già nei primi anni '70 si era capito che la proscrizione quasi totale dei mezzi artistici, tra cui in primo luogo il colore, era insostenibile e improduttiva. Si era quindi cercato di porvi riparo, ma senza venir meno al clima prevalente di austerità e di rigore, tentando anzi, se possibile, di incrementarlo. Ho già ricordato, infatti, che in quel momento si sviluppò una problematica «analitica» e tautologica, che nella forma più rigida si limitava a esercizi di «calcolo» logico-linguistico (Kosuth) o di constatazioni elementari circa gli ingredienti dell'opera presi nella loro veste più nuda (la tela bianca, il telaio, magari le biette che lo tendono o, per dirla nei termini che ispirarono allora un gruppo francese e che ebbero notevole fortuna, il support, la surface). Una superficie che appunto, oltre che presentarsi bianca, vuota, allo stato zero, poteva ospitare — perché no? — una smagliante colorazione,

purché elementare e unitaria (monocroma, o a poche fasce sovrapposte), oppure si, con qualche lavorazione quasi di gusto neoinformale, ma purché venisse proposta in sé e per sé, come puro fatto di tessitura. E nacque così la pittura-pittura, la pittura analitica,<sup>9</sup> e sembrò una variante astuta, tale appunto da non uscire dalla purezza «minimalista», dalla tautologia, eppure capace di concedere una parca emozione e perfino di ricondurre l'attività degli artisti su una tela e su una parete di galleria. In realtà, era un compromesso insoddisfacente tra le due anime del postmoderno, l'esplosione e l'implosione, perché da un lato annullava tutta l'arsia di avventure spazio-temporali, dall'altro non apriva sufficientemente alle emozioni del colore e della figurazione, bloccando il primo su una soglia minimale e nulla concedendo alla seconda. Infatti una tale situazione non ha retto e si è dissolta nel giro di pochi anni.

Diversamente andarono le cose là dove questo ritorno alla pittura e al colore non si arrese alla bidimensionalità, ma affrontò la terza dimensione, perfino con prolungamenti nel tempo. Del resto i supporti e le superfici di cui parlavano i francesi non erano necessariamente piani, ma potevano sporgere, movimentarsi, conoscere una ricca casistica di tele lacerate o di altri elementi di tappezzeria (corde, reti, pedane). Sotto questo aspetto la «povertà» di mezzi primordiali legati a un'antropologia arcaica si mutava facilmente nella ricchezza dell'ornamento, della sontuosità artigianale. Per tali ragioni le opere di Cane, Viallat, Dezeuze, Dolla, Charvolen e altri si possono considerare interne al nostro discorso, costituenti casi validi di raggiungimento di una «tensione» (tra gli estremi dell'estensione e dell'intensione), e non soltanto un compromesso, come succedeva invece a molti esempi di pittura analitica. In Italia bisogna rendere omaggio all'attività di Sandro Martini, che fornisce un ottimo equivalente dei francesi di support-surface, offrendo assieme a essi uno degli episodi più interessanti e validi della metà degli anni '70.<sup>10</sup> E del resto anche dagli USA vengono casi analoghi, di sviluppo ipertrofico dei supporti, grazie anche a una loro qualità artigianale, tanto per offrire alla superficie cromatica occasioni estremamente mosse e articolate. Si pensi a presenze come quelle di Ron Gorchoy, Linda Benglis, John Torreano, Alan Shields, Humphrey ecc. Essi aprivano una via di sfogo e di arricchimento in un panorama che altrimenti rischiava di chiudersi in un'accademia di minimalismo tardivo,<sup>11</sup> o di pittura analitica, neoastratta, ammettendo come unica variante la narrative art. Del resto, non a caso, alcuni esponenti di queste tendenze sentirono allora il bisogno di «rompere» e di convertirsi a un linguaggio più allettante: da Bochner, che abbandona i suoi calcoli concettuali per un uso di vaste sagome cromatiche, quasi un caleidoscopio di superficie, a Frank Stella, che spezza a un tratto le sue troppo ordinate esercitazioni monocrome lasciando al loro posto un pittoresco sfascio di supporti impazziti, una struttura collassata su se stessa come per effetto di una catastrofe. A un altro estremo, e con maggior fedeltà alle premesse «minimali», si muove il gruppo californiano (Asher, Irwin, Nordman, Wheeler), dove il colore viene introdotto, ma non come fatto fisico, bensì come vibrazione quasi mentale, diffusione immateriale.

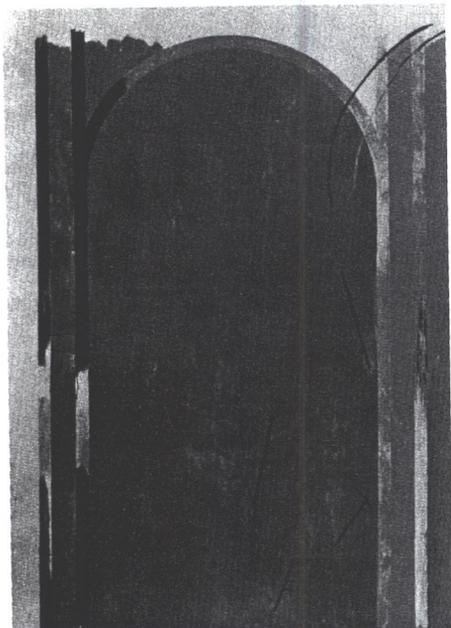
Devo ricordare che questi vari segni e sintomi vennero da me captati, assieme a Francesca Alinovi (che nel corso del '77 e del '78 li puntualizzò in una serie di articoli apparsi su «Bolaffi-Arte» e sul giornale dello Studio G7 di Bologna),<sup>12</sup> inducendoci a mettere in cantiere una grande esposizione internazionale per fare il punto su una simile situazione; sarà questa la mostra *Pittura-ambiente*, realizzata a Milano soltanto nell'estate 1979, attraverso lunghi tempi di gestazione causati da comprensibili difficoltà organizzative e di finanziamento. Quello che ci induceva a giocare la carta della pittura-ambiente come una delle risposte più opportune alle esigenze di una «tensione», di una risultante tra le varie

<sup>9</sup> Cfr., per una introduzione all'argomento, F. Menna, *La nuova pittura*, in *Arte moderna*, fasc. 110, Milano, Fabbri, 1976, con relativa bibliografia. Tra i critici che in Italia se ne sono occupati di più, oltre a Menna, si possono ricordare G. Cortenova, V. Fagone, I. Mussa. Anche G. Celant per un certo periodo sembrò disponibile ad ammettere tale situazione come una variante rispetto all'arte concettuale, soprattutto in relazione ad artisti come Robert Ryman, Robert Mangold, Bruce Marden, Niele Toroni.

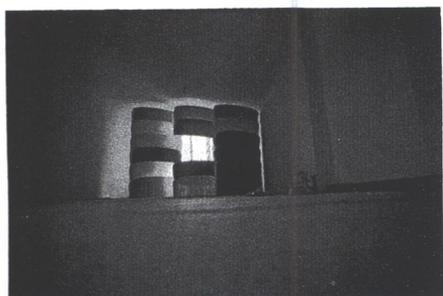
<sup>10</sup> Gli artisti interessati a questa situazione tipicamente francese furono Louis Cane, Claude Viallat, Noël Dolla, André Valensi, Marc Devade, Martin Barré. Catherine Millet, dopo il 1972, aveva mutato la sua fede in un'arte concettuale stretta e rigorosa passando a sostenere questa diversa sensibilità, avvalendosi della rivista «Art Press». Anche Marcelin Pleynet è stato in genere un sostenitore di support-surface.

<sup>11</sup> Tra gli esiti tardivi e manieristici del minimalismo è da ricordare anche la tendenza a offrire strutture di dimensioni lillipuziane: si pensi a Joël Schapiro. Avendo notato una simile tendenza, che cercava di reagire a una specie di accademismo concettual-comportamentista ormai trionfante, organizzai nel novembre 1976, presso lo spazio «Dov'è la tigre» di Milano gestito da Luca Palazzoli, la mostra *Blow up: i viaggi di Gulliver nel regno della percezione*, dove raccoglievo appunto diversi casi di artisti, italiani e stranieri, che passavano dal formato estremamente piccolo all'estremamente grande, pur mantenendo un ventaglio ampio e aperto di tecniche (il testo è ora in *Informale...*, cit., vol. II).

<sup>12</sup> Cfr. F. Alinovi, *Le operazioni di pittura-ambiente negli USA e in Europa*, in «G7 Studio», nn. 8-9-10, gennaio-marzo 1977; *New York: ora l'arte deve essere decorativa*, in «Bolaffi-Arte», n. 79, maggio 1978.



Louis Cane, *Composizione*, 1977.



Ron Gorchov, *Installazione*, 1979.

spinte contrapposte del postmoderno, era anche la constatazione che in Italia abbondavano i casi di un lavoro rivolto in tal senso. Si pensi alla «lunga fedeltà» assicurata a esso da due artisti che poi recluteremo tra i nuovi-nuovi: Giorgio Zucchini e Vittorio D'Augusta. Il primo è interessante per più versi: 1) per una bella e schietta capacità di procurare l'epifania del colore steso liberamente su una parete o su un pavimento, nella sua fisicità di pigmento vibrante, cantante (certi gialli, azzurri, rossi intensi, quasi carnali); 2) per la capacità congiunta di prolungare e integrare le apparizioni del pigmento con un apparato di strutture lignee artigianali; 3) per il fatto di non abbandonare i mezzi tecnologici, ma al contrario di aggiungerli sapientemente a quelli tradizionali del colore per sviluppare anche grazie a essi (grazie alla proiezione di diapositive) un'impresa di affettuoso tatuaggio, massaggio, titillazione dei muri: colore fisico, reale e colore diafano, immateriale si uniscono con buona complementarità; 4) infine, sia le diapositive, sia gli oggetti di falegnameria consentono l'introduzione di simboli e memorie, lanciando un ponte verso il mondo della figurazione. D'Augusta, dal canto suo, esaspera la fisicità dei materiali, col solito ossimoro tra il povero e il ricco, accoppiandoli alle sferzate energetico-cromatiche del neon, secondo l'esempio di Merz (ma in anni, i primi '70, in cui Merz è assai cauto nell'introdurre elementi pittorreschi, come invece farà più di recente).<sup>13</sup>

Un altro «ambientale», sempre in quegli anni centrali, è Luciano Bartolini, con partenza più fredda e concettuale, dalle tematiche del supporto-superficie nella loro versione analitica, e quindi appoggiata a un'iterazione monotona di certi moduli; ma d'altra parte egli non si nega, appunto, al piacere di una moltiplicazione ebraica di quei moduli, di una loro proliferazione travolgente; e rivela anche una sensualità appena trattenuta per la consistenza fisica dei materiali (delle carte usate). Inoltre anche in lui non mancano di affiorare simboli e immagini, tra l'autobiografia privata e l'ossessione di archetipi ancestrali; stanno in ciò le premesse per i suoi successivi sviluppi decorativi.

È dunque caratteristico della situazione italiana il fatto che molti artisti si cimentino nella pittura-ambiente in modi complessi e ibridati, conciliando fisicità, tecnologia, presenza di elementi affettuosi o simbolici. Si pensi al lavoro di Ettore Spalletti, o di Marco Bagnoli, una presenza, quest'ultima, tra le più intriganti, sempre in questa zona centrale degli anni '70 (il '76 e il '77) cui ormai siamo giunti in questo itinerario. Un artista, Bagnoli, che nelle sue varie uscite (Milano, Torino, Pescara, Roma) dimostra una sicura vocazione ambientale, tentando l'occupazione di stanze o mediante concetti e interventi di scrittura (scrittura lirica, delirante, nonsensical), oppure con luci, fuochi fatui ottenuti con la proiezione di diapositive, oppure con repentine materializzazioni molto sensuali e provocanti, oppure ancora ricorrendo allo spiazzamento dell'equilibrio statico tra l'alto e il basso, per cui certi interventi vengono da lui svolti nel soffitto piuttosto che sul pavimento. Peccato che in tutti questi casi talora l'occupazione degli spazi si faccia troppo evanescente, e ci sia un'incertezza se spingere sul pedale fisico o su quello mentale; anzi la scelta progressiva dell'artista sembra essere a favore di quest'ultima direzione, forse per reagire a un clima che invece si è spinto a idolatrare fino all'eccesso le più sgargianti e sconquassate manifestazioni del colore: reazione lodevole, come tutte le scelte anticonformiste, ma che nondimeno rischia di essere alquanto improduttiva, sterilizzante. Cade qui l'opportunità di menzionare un altro caso importante e intrigante, quello di Remo Salvadori: meno disposto di Spalletti e di Bagnoli a concedere al colore e ai sensi, più deciso a mantenersi nell'alta tensione del concetto; eppure anche lui pronto a collocare in un'ampia spazialità i pur fragili riscontri fisici delle sue ardue meditazioni concettuali e simboliche. Sempre questa etichetta di pittura-ambiente, per la latitudine della sua portata e

<sup>13</sup> Mario Merz resta uno dei punti di riferimento più significativi dell'arte italiana; l'attuale recupero di elementi pittorici si riallaccia alla sua partenza, alla fine degli anni '50, nel bel mezzo del fertile ambiente informale torinese, dove stava esplodendo il caso di Pinot Gallizio.

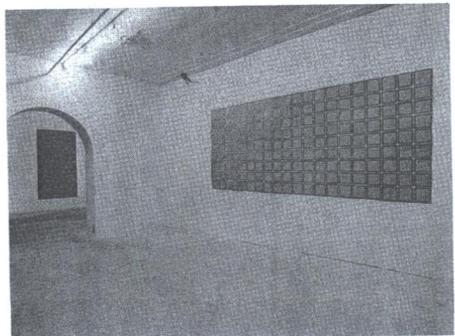
per le possibilità di ibridazione che consente, può raccogliere e sistemare gli sviluppi di Paladino e di De Maria, quando verso il '77 e il '78 decidono di por fine alla «vigilia dei sensi» insita nell'uso della fotografia e di invadere il continente della sensibilità. Paladino, figura ricca e complessa, esprime una doppia valenza: da un lato, trascrive il contenuto misterico delle sue foto in una popolazione di omuncoli dal tratto regressivo e barbarico, seguendo in ciò l'esempio di Clemente; da un altro lato, svolge una schietta e felice capacità di racconto astratto, una pura «fabula de lineis et figuris» che si snoda liberamente sui muri, con forti quozienti di eccentricità e di stravaganza, così da cancellare le durezze spigolose della geometria. Penso soprattutto a un lavoro realizzato nel '78 alla Galleria Toselli di Milano, dove però, a tenere aperto ed eclettico il ventaglio delle possibilità, compariva anche una sorta di misirizzi gigante, di lingua provocante. Lo spazio di Toselli ospitò anche le prime conversioni al colore di De Maria: brevi lacerti di felice luminosità matissiana, tanto concentrati che si intuiva fin da quelle apparizioni iniziali il loro potere di estendersi, di diffondersi su intere pareti, come essenze concentrate in flaconi che, una volta liberate, impregnano di sé tutta l'atmosfera; del resto ci sarà sempre qualcosa di leggero, di aereo, di volage, di nuagiste nel colore di De Maria, che oltretutto non turberà mai la felicità dei suoi cieli astratti con la presenza squilibrante degli omuncoli così cari ai suoi compagni della transavanguardia. Un'altra galleria di punta, in quel momento, è il Diagramma di Milano, retto dalla presenza, anche di studioso e di critico, di Luciano Inga Pin (in precedenza vi si erano potuti vedere molti protagonisti della narrative art, vale a dire dell'evento che nella prima metà degli anni '70 riveste un'importanza centrale, come ho avuto modo di segnalare abbondantemente). In quello spazio scendono in campo, nel '77, due ottimi esponenti della pittura-ambiente, che poi compariranno tra i nuovi-nuovi. Si tratta di Enzo Esposito e di Giuseppe Maraniello. Il primo, Esposito, è paragonabile e concorrenziale rispetto a Paladino e De Maria: come quest'ultimo si mantiene rigorosamente astratto, senza affrontare lo squilibrante inserimento dei motivi figurati. Come i californiani sa svolgere una sensibilità coloristica «auratica», che cioè si diffonde a imbeverare le pareti di una stanza; ma da buon italiano procura poi che quella nebbia impalpabile abbia i suoi fenomeni di condensa in qualche nucleo fisico (magari frammenti di vetro, infissi nel muro come un motivo di ornamentazione barbarica). In seguito Esposito andrà accrescendo la fiducia nella decorazione, o in un'astrazione organica quasi kandinskyana, con il connesso coraggio di una cromia scatenata ed esuberante.



Lynda Benglis, *Pittura-ambiente*, 1979.

Diverso il caso di Maraniello, dato che in lui, invece, si raggiunge un buon equilibrio tra la presenza del motivo figurale e quella della cromia. Il motivo figurale, a sua volta, si presenta non tanto secondo la formula del «disegnino» corsivo (formula che sarà ben presto abusata da una folla di insopportabili imitatori), bensì in quella di una modellazione plastica di elementi antropomorfi o zoomorfi, quasi fibule, armille, statuette votive dissotterrate da qualche scavo archeologico che abbia avuto la fortuna di riportare alla luce gli insediamenti di lontane, favolose civiltà primitive. L'animazione sgusciante e stilizzata di queste sagome bilancia, al termine di lunghi peduncoli, la staticità per parte sua volutamente monotona di vaste superfici, trattate con sensibilità mossa ma non prevaricante.

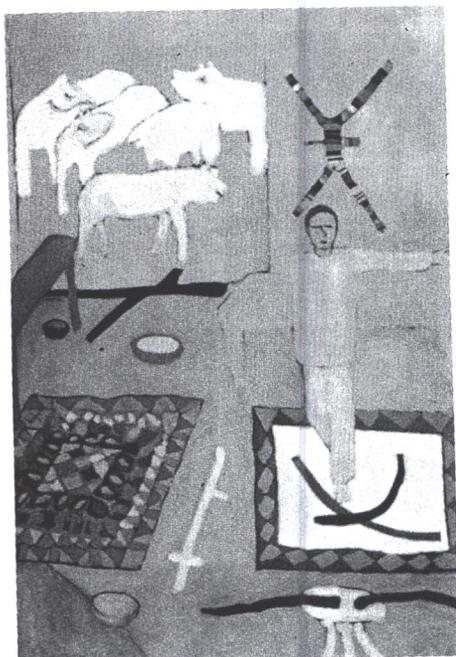
E visto che si sta parlando del Diagramma, conviene ricordare che esso ospita (assieme alla Galleria Cavellini di Brescia) le prime uscite di un altro nuovo-nuovo di sicuro talento e originalità, Enrico Barbera, anche lui, come Maraniello, intento a equilibrare in momenti contrapposti l'estensione di ampie superfici con la presenza di motivi scultorei. Nel suo caso questi ultimi acquisiscono una maggiore autonomia, di idoli barbarici, di incubi pietrificati, di visioni alla mescalina che si contorcono ed emettono onde psichiche, proiettandole contro delle specie di



Luciano Bartolini, *Installazione*, 1976.



Sandro Martini, *Pittura-ambiente*, 1979.



Mimmo Paladino, *Dipinti verticali*, 1977.

schermi distesi sulle pareti. Poi questo dramma, esplosivo alle sue origini, «implo-derà» sulla superficie, ma resterà la tensione emanante da una presenza quasi medianica, anche se ormai calata nell'aspetto di un fanciullo candido-diabolico, simile ai protagonisti dei film di fantascienza alla Spielberg, capace di creare attorno a sé un contesto incantato.

Una partenza spaziale si può riconoscere anche a Bruno Benuzzi, una delle cui prime pubbliche uscite sta infatti nel disseminare sulla parete tanti brandelli di squisita policromia. In seguito questi brandelli «cagliano», si apprendono, uscendo anche dal loro stato germinale e andando verso una figurazione esplicita, che tuttavia non si adatterà mai alle misure statiche del quadro, ma resterà sempre mossa e ondosu, a nuvoletta, con contorni sinuosi. Come si vede, i vari filoni sono pronti a ibridarsi tra loro, dall'uno si passa all'altro; da quello della pittura-ambiente fanno presto a svilupparsi le spore di una figurazione esplicita, come appunto ci dicono questi ultimi casi visti di Maraniello, Barbera, Benuzzi.

Da loro, poi, è lecito passare a esaminare un gruppo di giovani romani, anche per terminare l'indagine sulle origini dei futuri nuovi-nuovi. Tra la fine del '78 e i primi mesi del '79 a Roma è attivo uno spazio autogestito, Sant'Agata de' Goti, che tiene a battesimo alcuni nomi emergenti. Tra questi il più «spaziale» è sicuramente Vittorio Messina, mosso da un'acuta sensibilità per materiali che siano provvisti di un loro spessore, ma delicato e quasi trasparente, madreperlaceo: simile in questo a D'Augusta o a Bartolini. A loro volta questi materiali teneramente aggettanti si dimostrano in bilico tra due esiti distinti, l'uno decisamente informale, l'altro di ordine figurativo. Nel primo caso risultano coperti da una delicata efflorescenza di macchie, da un arruffio come di vegetazione combusta; nel secondo danno luogo a fragili stucchi che propongono motivi architettonici o figurette arcaizzanti.

Giuseppe Salvatori e Felice Levini scelgono invece in modo univoco la figurazione. Il primo si attesta con notevole talento nel territorio, aperto da Salvo, della citazione allargata e ormai divenuta una nuova sensibilità, uno sguardo vergine per rivedere e reinterpretare le cose, attraverso un filtro preraffaellita o simbolista. Il mezzo tecnico efficace di Salvatori è il pastello con cui intesse su fogli bellissime trame intracutanee, magre eppure febbrili, ardenti a un fuoco freddo. Sembra di rivedere i disegni del Seurat più incantato e prezioso, quei disegni che sfruttano sapientemente la grana del foglio. Levini sceglie con cura degli stereotipi, dei motivi figurativi bizzarri, che poi moltiplica (secondo la serialità che era in origine nella narrative art), oppure spiazza e disloca con effetti di sorprendente eleganza. E naturalmente anche nel suo caso la «mano» è destinata ad avere un margine di intervento sempre maggiore, a ridare freschezza ai segni di questa misteriosa araldica personale.

Infine Giorgio Pagano, che appartiene piuttosto al versante aniconico, quasi erede di qualche iconoclastia araba, impegnato di conseguenza a compensare l'assenza delle figure con un tripudio di decorazione, ottenuta attraverso la reiterazione spasmodica di qualche cifra di base, fino a ottenerne bellissimi effetti decorativi. Notevole, in lui, anche una viva sensibilità spaziale che lo porta a evadere dalla misura statica del quadro e a occupare pareti, stanze, ad apprestare ambienti e contesti ad alta gravidanza emotiva, pur partendo talora da mezzi semplici, come per esempio la bomboletta spray, da cui sa far uscire nodi, grovigli, scritte di estrema scioltezza.

Questa dunque la lenta gestazione e sedimentazione, nel corso del decennio, dei semi da cui scaturirà il grande cambiamento: semi che credo di aver colto e inter-

MARCA TIVE ART

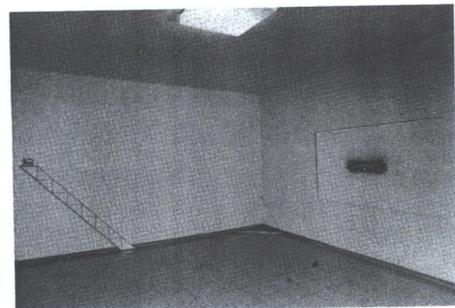
pretato con prontezza, quando erano nascosti agli occhi dei più, e prima che precipitassero con ritmo incalzante, tra la fine del '78 e il '79, come certi fenomeni geologici di frana annunciati da indizi modesti ma poi a un tratto prorompenti in modi rovinosi, o come focherelli nascosti sotto la cenere che poi danno luogo al grande incendio. Con la mostra sulla *Ripetizione differente* avevo colto, già nel '74, la dominante tendenza implosiva, il grande mutamento di segno nella ricerca concettual-comportamentista, ma poi mi ero convinto che non ci si poteva affidare indefinitamente a essa; gli artisti dovevano introiettare quella sensibilità «storica» e museate, fare da sé, gettare via le grucce del ricalco puntuale delle opere altrui.

In questo senso si stanno muovendo ormai da tempo Salvo, Ontani, Mainolfi, Faggiano, Spoldi, Barbera, Benuzzi, Salvatori, Levini, cioè i «figurativi» della situazione nuova-nuova o postmoderna. E in fondo una conferma a un tale clima di citazione libera e allargata viene anche da un altro centro di aggregazione, quello che trova la sua punta in Clemente, col suo ricorso a grottesche, a figurazioni barbariche e regressive, non si sa bene se attinte «di prima» o se appunto citate «alla seconda». Già ho ricordato come nel corso del '77 anche Paladino approdi a quella spiaggia; e soprattutto vi approdano Chia e la recluta Enzo Cucchi, colui che è destinato a immettervi il più sano vigore e il più acceso delirio fantastico con un sapore di indubbia autenticità. Ho pure ricordato che in quel momento al disegno corsivo perviene anche Kounellis, mentre non è da dimenticare il lavoro analogo di un altro giovane romano, poi uscito di scena, Ferruccio De Filippi.<sup>14</sup> Le tappe di questo itinerario obbligato vedono dapprima la comparsa del tracciato magro e intellettuale appunto del disegno propriamente detto (ma già assai più carnale di quanto non sia il bianco e nero fotografico), cui poi succede lo scoppio di un'ardente cromia di rossi affocati, gialli squillanti, verdi teneri e così via: i colori della decorazione a grottesche, o delle miniature, o delle cere della pittura infantile. Sul duo Chia-Cucchi punta subito con molta decisione Achille Bonito Oliva, appoggiandosi alle gallerie De Crescenzo di Roma e Mazzoli di Modena. Quest'ultima, proprio a cavallo dei due anni cruciali, tra dicembre e gennaio, espone le due punte Chia e Cucchi. Poco prima lo Studio Cannaviello (da qualche tempo trasferitosi a Milano) aveva esposto una bella serie di Spoldi, e così mi fu possibile segnalare questo nodo congiunto-disgiunto in una recensione globale.<sup>15</sup> Era comunque evidente che i vari germi stavano maturando e che conveniva passare a qualche grossa esposizione di assieme. Il primo ad averne avuto l'idea fu senza dubbio Jean-Cristophe Amman, convinto assertore dell'importanza di quanto stava avvenendo nel nostro paese. Egli pensava di dedicare al «made in Italy» una mostra nel suo istituto, la Kunsthalle di Basilea, nell'estate del '79, ma poi rinviò l'appuntamento di un anno. Fu allora la volta del sottoscritto di tentare di riunire le sparse membra dell'onda italiana, presso la Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, sempre nell'estate del '79. In quell'incontro dovevano confluire varie componenti: Parmiggiani, come il più propenso, tra i «vecchi» concettuali, ad assumere strumenti di robusto spessore cromatico, di sottile simbolismo non disgiunto da una resa spettacolare; la linea postcitazionista rappresentata da Salvo-Ontani-Mainolfi-Faggiano-Spoldi; la situazione romana di Clemente-Chia-Cucchi; quella milanese-torinese di Paladino e De Maria; i concettuali esoterici Salvadori e Bagnoli; gli «ambientali» Bartolini e Jori, e altri ancora. Purtroppo, per varie tensioni tra i candidati alla mostra, per difficoltà organizzative e altri motivi pratici, quella mostra non si tenne e si perse così l'occasione di un luogo d'incontro unitario, pur nella dialettica dei vari filoni.

Proprio in nome di questa dialettica e pluralità di vie (fondamentale, a mio avviso, per comprendere la congiuntura postmoderna) mi ero impegnato contempora-



Enzo Esposito, *Senza titolo*, 1977.

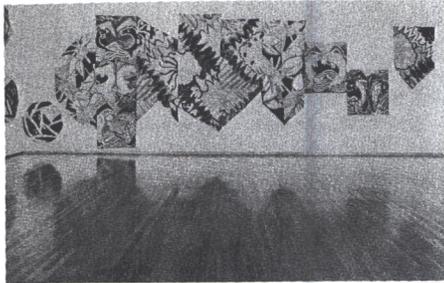


Giuseppe Maraniello, *Allestimento*, 1977.

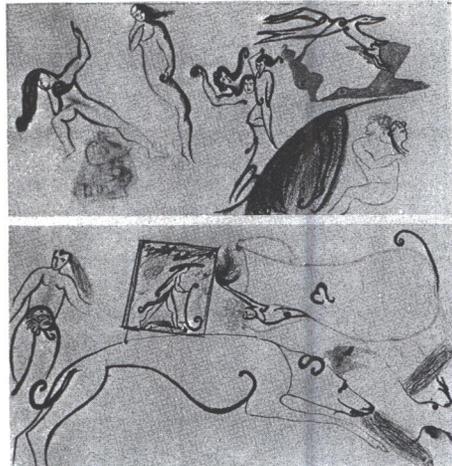
<sup>14</sup> Tra i primi a usare le figurette corsive e strappate, in una mostra alla Galleria Fata di Bologna nel 1977, allora interessante luogo di incontri (vi si videro anche una mostra intrigante di Remo Salvadori e l'inizio della fase pittorica di Pierpaolo Calzolari, anche lui come Merz sulla strada di rimpinguare il linguaggio «povero» concettuale e di offrire così un esempio di «tensione»).

<sup>15</sup> Cfr. «L'Espresso», n. 2, gennaio 1979.

MUC



Robert Kushner, *Cincinnati*, 1978.



Enzo Cucchi, *Disegno*, 1977.

<sup>16</sup> Ma del capofila del pattern painting ci eravamo già occupati inserendolo, due anni prima, nella *Settimana internazionale della performance*. Cfr. AA.VV., *La performance oggi*, Macerata, 1978 (il mio testo è ora in *Informale...*, vol. II). Quanto all'Alinovi, cfr. l'articolo *New York: ora l'arte deve essere decorativa*, cit.

<sup>17</sup> In un articolo su «Flash Art», n. 92-93, novembre 1979. Già in precedenza la stessa rivista aveva offerto saggi sul formarsi di una nuova situazione internazionale, dovuti a critici statunitensi. Cfr. C. Rickey, *Pittura decorativa e ornamentale, pattern e utilitarismo*, n. 90-91; e, sul medesimo n. 92-93; T. Lawson, *La pittura a New York - Una guida illustrata*.

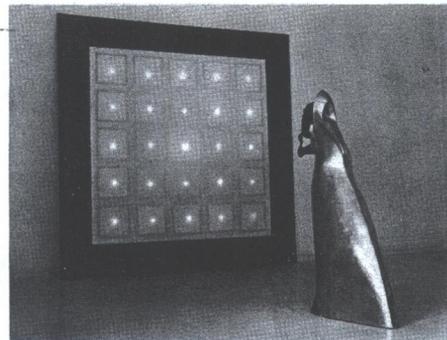
<sup>18</sup> *Italiana: nuova immagine*, Ravenna, catalogo in *La tradizione del nuovo*, n. 11, marzo 1980. Il testo di base sui cinque della transavanguardia esce a Milano nel medesimo anno.

neamente a realizzare a Milano un panorama sinottico finale della linea della pittura-ambiente, di cui ho ampiamente parlato sopra, una linea che era ed è pienamente valida, allora come oggi, colma anzi di un potenziale non del tutto svolto. Del resto non mancano certo le ibridazioni, gli scambi tra soluzioni iconiche e aniconiche. Per esempio, a quella mostra milanese erano invitati De Maria e Paladino; avrebbero potuto esservi Bartolini e Jori (invitati invece a quella bolognese). Ne fecero parte integrante D'Augusta, Enzo Esposito, Zucchini, assieme ad altre ottime presenze: Riccardo Camoni, intermittente nel lavoro, ma sempre di notevole originalità; Germanà, che poi si convertirà alla transavanguardia con sacrificio delle proprie doti personali; e ancora Cortassa, Coletta, Diana Rabito, oltre ai più anziani Olivieri e Gastini (partecipanti con bellissimi «ambienti»). Inoltre erano presenti alcuni dei cultori statunitensi e francesi della linea, diciamo così genericamente del support-surface. Un'assenza colpevole da parte nostra (mia e dell'Alinovi, che «firmava» la mostra assieme a me) fu quella del pattern painting statunitense, frattanto sviluppatosi negli USA attorno alla galleria di Holly Solomon:<sup>16</sup> un tipo di ricerca che si può considerare un support-surface giunto a un grado più avanzato di «riscaldamento», così da far sbocciare e fermentare i germi fin lì contenuti e controllati (tra i suoi esponenti più in vista, Kushner, Ripps, Smyth, McConnel ecc.). E avrebbero infine potuto essere inseriti due casi genovesi, assai diversi tra loro ma unificabili entro questa comune matrice: la decorazione pafossistica di Mesciulam, intento a fabbricare come delle cripte di soffocante decorazione, depositata quasi a stalattiti e a stalagmiti; o invece la distesa misurazione delle facciate degli edifici in cui si produce Silvia Rizzo, riuscendo tuttavia a «ornarli», pur con interventi sobri e controllati.

È solo nell'estate del '79 che si condensa il «club dei cinque» per cui Bonito Oliva lancia l'etichetta ufficiale di transavanguardia.<sup>17</sup> Alla coalescenza abbastanza spontanea e obbligata di Clemente con Cucchi e Chia si aggiungono De Maria e Paladino, dei quali solo il primo resta coerente nel suo linguaggio aniconico, mentre l'altro ingrossa la vena delle figurette grottesche spingendole verso esiti sempre più neoespressionisti. Questa è del resto la vocazione comune del gruppo, la marcia vettoriale cui accedono insieme (almeno quattro su cinque), caricandosi a vicenda e passando il segno, annullando l'intervento di una specie di «contatore dei giri» che dovrebbe essere alle fondamenta di un atteggiamento postmoderno, appunto per esprimere una chiara coscienza del fatto di venire «dopo» tante altre avventure, e quindi per mantenere rispetto a ciascuna di esse una distanza, una riserva di leggerezza ironica, onirica, mentale. L'incanto deve sapersi difendere da se stesso con buone dosi di disincanto. Invece i transavanguardisti, dal momento in cui nascono ufficialmente e nelle loro varie uscite pubbliche, pigiano a tavoletta, ci danno dentro, simulano la grinta di un primordio, di una spavalderia incondizionata, senza riserve autocritiche. Ciò si attaglia in modo particolare al più trascinate tra loro, a colui che, soprattutto per i palati grossolani, diviene un po' il capofila, Sandro Chia, che infatti si immerge totalmente nel «cattivo gusto», nel rifacimento grossolano di tutti i casi possibili di pittura selvaggia e pseudonave. Invece in Clemente e in Paladino continuano a manifestarsi, seppure a tratti, una felicità cromatica, un'eleganza istintiva non del tutto soffocate dalla trasandatezza assunta come abito di gruppo. Quanto a Cucchi, già ho osservato che in lui queste caratteristiche sono native e quindi autentiche: egli appare giustificato nel praticarle. Purtroppo questo loro clamore e questa barbarie hanno fatto rapidamente scuola, dopo l'uscita collettiva in una mostra ad Acireale, *Opere fatte ad arte* (autunno '79), tanto che poi sempre Bonito Oliva potrà organizzare a Ravenna, nel marzo '80, una collettiva affollata di molti ripetitori e imitatori.<sup>18</sup> E poi, nell'estate, il trampolino di lancio della Biennale di Venezia, per la cui occasione i

cinque spingono al massimo, con grandi tele pesanti di impasti, di croste e di foga (se ne distingue però, al solito, il nuagismo leggero di De Maria). Come già si è osservato prima, essi trascinano in questa orgia di colori rutilanti e di figure strapazzate il sottile Germanà.

Nel marzo di quell'anno presso la Galleria di Bologna era nata ufficialmente la compagine dei nuovi-nuovi dalla fusione delle due linee su cui ho insistito sopra: quella iconica, rimasta in pectore per la mancata realizzazione della mostra nell'estate precedente, e quella di pittura-ambiente, prelevandone i soli casi dei giovani e, in particolare fra questi, i casi che meglio si prestassero a un incontro con l'altra linea.<sup>19</sup> Conviene ricordare l'intensa attività, in tutto questo ambito, svolta anche da Flavio Caroli, dal *Nuovo contesto* al *Magico primario*,<sup>20</sup> con qualche discontinuità nel puntare su questa o quella presenza (e non sempre tutte di pari valore tra loro), ma certo con utili risultati informativi e di animazione, riscontrabili particolarmente nella mostra *Nuova immagine* organizzata a Milano presso la sede della Triennale, sempre in quel marzo cruciale, offrendo un panorama internazionale molto ricco, concorrenziale rispetto a quello che poi fornirà la Biennale veneziana nella mostra *Aperto 80*.<sup>21</sup>



Enrico Barbera, *Installazione*, 1979.

Ma quella edizione della Biennale non registra solo, nel settore della pittura, il lancio internazionale della transavanguardia. Qualche tempo dopo, nel settore dell'architettura, a cura di Paolo Portoghesi, si ha la rassegna *La presenza del passato* e in particolare la proposta della *Strada novissima*, su cui si affacciano, costruite in cartapesta, le fronti di alcuni edifici concepite dai migliori rappresentanti del postmoderno.<sup>22</sup> E si sa che proprio l'architettura si fa un vanto di aver fatto nascere questa etichetta, forse perché tra le varie arti visive è stata la più condizionata da pregiudizi «moderni»: come se il cubismo o il costruttivismo, in pittura, si fossero spinti fino a tutti gli anni '70. Quante, invece, e quanto frequenti le rotture antimoderne, nel settore della pittura! Però la relativa inerzia che al confronto è dimostrata dall'architettura in questo caso funge quasi da utile volano, da elemento di freno per arrestare tentazioni nocive. Come si è visto, in pittura la fase citazionista viene rapidamente scavalcata e dal '79 in poi prorompe una manualità scollacciata, un espressionismo senza più riserve autocritiche, soprattutto da parte della transavanguardia. Ora, un simile eccesso non può trovare ricetta nel linguaggio architettonico, che per sua natura consiste in una combinazione di elementi precostituiti; c'è in esso una lingua, un codice che un singolo operatore non può rinverginare del tutto; egli può soltanto incrociare, ibridare i vari elementi, ma senza eliminare un residuo sapore «storicista». O, in altre parole, l'architettura postmoderna non conosce la variante «selvaggia», trovando così una sostanziale omologia rispetto a quanto fanno, in pittura, i nuovi-nuovi. E infatti le creazioni dei migliori architetti postmoderni (per stare alle presenze in quella Biennale, pensiamo a Boffi, Graves, Greenberg, Hollein, Krier, Purini, Rossi, Scolari, Venturi) si vedrebbero abbastanza bene accompagnate con una decorazione (iconica o astratta) ad opera di Salvo, Ontani, Mainolfi, Bartolini, Esposito, Pagano..., laddove il linguaggio cavernicolo e regressivo dei transavanguardisti vi immetterebbe una nota stridente. Ecco perché il presente discorso, pur svolto per sostenere in primis le vicende di un gruppo di pittori, sente il bisogno di integrarsi gettando un'occhiata a quanto avviene in parallelo sul versante architettonico, anche se a tale scopo interviene in modo più specifico il contributo di Fulvio Irace.

Del resto proprio Fulvio Irace, sul finire del '77, aveva allestito alla Galleria d'arte moderna di Bologna un'importante mostra<sup>23</sup> basandola appunto sulle due anime del postmoderno: l'anima della presenza, cioè del tentativo di abbarbicarsi a un

<sup>19</sup> Il titolo esatto della mostra è *Dieci anni dopo - I nuovi-nuovi*, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, marzo-aprile 1980, a cura di F. Alinovi e R. Daolio, oltre che dello scrivente. Vi figuravano Salvo, Ontani, Mainolfi, Faggiano, Bartolini, Maraniello, Barbera, Benuzzi, Salvatori, Levini, Pagano, Spoldi, Wal, Jori. Il criterio seguito, in quella prima uscita, fu di non riproporre quanti erano già comparsi in *Pittura-ambiente*, che però verranno recuperati nella successiva esposizione *La qualità, sviluppo dei nuovi-nuovi*, Ferrara, Padiglione d'arte contemporanea, e Suzzara, Galleria d'arte moderna, maggio-settembre 1981, sempre a cura di Alinovi-Barilli-Daolio (ai 14 del nucleo iniziale si aggiungono così D'Augusta, Del Franco, E. Esposito, Zucchini).

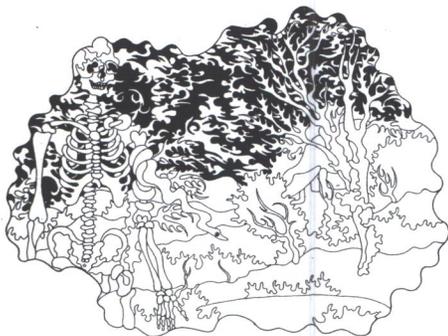
<sup>20</sup> Cfr. F. Caroli, *Magico primario*, in *L'arte degli anni '80*, Milano, 1982.

<sup>21</sup> Un merito pionieristico è da riconoscere a L. Inga Pin, che aveva organizzato nel maggio 1979 la mostra *Volgar pagina*, Legnano, Centro Cantoni, con la partecipazione di giovani interessanti, fra cui, oltre a Barbera, poi reclutato tra i nuovi-nuovi, sono da segnalare Davide Benati, Roberto Caspani e Pietro Fortuna. Conviene inoltre ricordare l'attività di altri critici che hanno contribuito a movimentare l'attuale situazione: Marisa Vesco, Silvana Sinisi, Italo Mussa, Giorgio Cortenova, e Enzo Bargiacchi, ordinatore della mostra *Forma senza forma*, Modena e Pisa, maggio-settembre 1982, il cui catalogo contiene un'abbondante bibliografia sull'argomento.

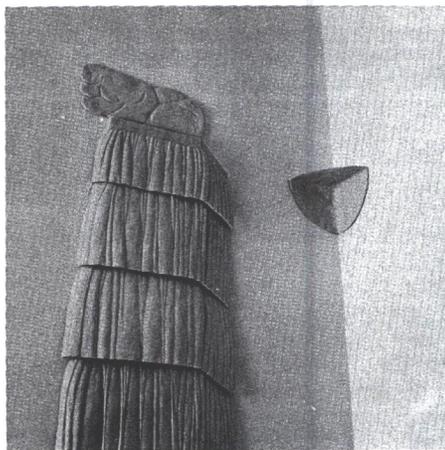
<sup>22</sup> *La presenza del passato, prima mostra internazionale di architettura*, Venezia, 1980. Cfr. anche, dello stesso autore, *Dopo l'architettura moderna*, Bari, 1982.

<sup>23</sup> F. Irace, *Assenza/presenza - Due ipotesi per l'architettura contemporanea*, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, inverno 1977-78 (e catalogo edito ad Ascoli Piceno, 1980), con interventi, tra gli altri, di G. Contessi, M. Dezzi Bardechi, F. Dal Co, R. Fregna, G. Pettina, F. Menna.

Hollein  
fuori



Bruno Benuzzi, *Petit mort*, 1981.



Vittorio Messina, *Senza titolo*, 1980.

«qui e ora» di sensibilità espansa, grazie ai nuovi mezzi elettronici (un'architettura «povera», nuda e primaria, come il teatro povero di Grotowski o l'arte povera di Celant); la seconda e successiva, dell'assenza, dell'implosione, cioè il rinunciare al presente-futuro, o meglio, il proposito di investirlo, ma passando attraverso la «presenza del passato», per giocare sul titolo che Portoghesi darà alla sua mostra veneziana di tre anni dopo. Ora, questo viaggio a ritroso nella storia, con l'intento di sfruttarne le indicazioni per arricchire il presente, gli architetti e i designers lo consumano prima di tutto nella dimensione del disegno progettuale. E infatti la mostra di Irace, più che offrire progetti professionali, o addirittura opere realizzate (documentate con foto, plastici, maquettes), si alimentava prevalentemente di un'architettura non costruita, bensì utopica affidata a fogli volanti, a schizzi e acquerelli recanti il frutto di fantasie nate ibridando all'impazzata stilemi e suggerimenti «storici» o fughe avveniriste. Del resto i nomi di spicco, in questa produzione di disegni a ruota libera, li ritroveremo tra gli autori delle facciate della *Strada novissima* (Rossi, Scolari, Graves, Purini, Venturi). Anzi si potrebbe sostenere che quelle facciate stesse altro non fossero che disegni utopici divenuti tridimensionali, come cosparsi dalla proverbiale vernice del dottor Lambicchi.

Dagli edifici, ovvero dalle architetture per esterni, è facile, o meglio obbligatorio, passare all'arredamento, cioè all'architettura per interni; e anche qui evidentemente si ripresentano le medesime idee e proposte postmoderne per sconfinare il rigore mortuario della tradizione «moderna» e per rinverdire il futuro con un rilancio delle «grazie perdute» del passato (direbbe Andrea Branzi). Certi operatori si pongono così in bilico tra le varie dimensioni, quella macro degli esterni, quella micro degli interni, e beninteso si avvalgono della forma agile del disegno, come proposta provocatoria ottenuta con poca spesa. Emerge la figura di Ettore Sottsass, voce che viene da lontano, da una lunga rivolta contro il funzionalismo e i suoi rigori. E poi il più efficace teorico e operatore di tutto questo nodo, Alessandro Mendini, e accanto a lui Franco Raggi, Paola Navone, De Lucchi, Denys Santachiara, dal cui incontro nasce l'impresa dello Studio Alchymia, gestito da Alessandro Guerriero, il cui compito è di fabbricare artigianalmente, o in piccolissime serie, mobili e arredi di particolare sollecitazione.<sup>24</sup> Un'impresa che propone, in parallelo con i nuovi-nuovi, un citazionismo allargato e a ruota libera, una fusione di stilemi del passato (liberty, art déco) corretta e smussata nelle punte filologiche, arricchita e innovata per effetto delle ibridazioni, e soprattutto vitalizzata dalla presenza del colore e della decorazione. E tuttavia, come si può ben comprendere da questa stessa genesi, per tale via si evita lo sbracamento, la caduta nell'eccesso, il sogno antistorico di un primordio di barbarie che, più che rinnovare il nostro habitat e renderlo conforme ai tempi postmoderni, sembrerebbe volerlo distruggere affatto, quasi riportandoci a una condizione di cavernicoli.

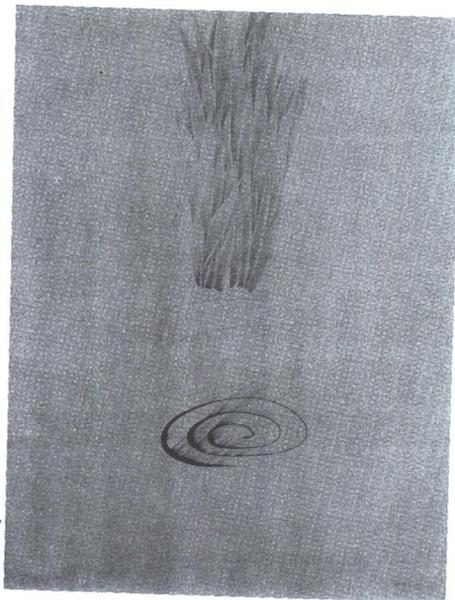
Nel 1977, presso la Galleria d'arte moderna di Bologna, si tiene anche la *Settimana internazionale della performance*. In un certo senso la pratica della performance è il più tipico risultato dell'anima «esplosiva» della condizione postmoderna: il lasciar cadere tutti i pregiudizi storici di ordine artistico-artigianale, il mirare a un esercizio nudo e povero delle nostre facoltà corporali, espanso a catturare l'ambiente. E quindi la rassegna bolognese costituiva quasi una campionatura a posteriori della fase «povera» anni '60, attraverso maestri indiscussi di quel tipo di lavoro, da Acconci ad Agnelli, Chiari, Marina e Ulay, Nitsch, Palestine, Patella, Vaccari e tanti altri ancora.<sup>25</sup> Ma già in quell'occasione erano in azione gli anticorpi, scoccava la tematica dell'«assenza», del viaggio a ritroso nel tempo: Ontani montava uno dei suoi più prestigiosi tableaux vivants, rivestendo mirabilmente pareti e pavimenti con un'epidermide di diapositive «ricche»; Bob Kushner, futuro capofila del pattern painting, si esibiva in una parodia delle sfilate di moda indos-

<sup>24</sup> Cfr. il mio articolo in «Domus», n. 608, 1980.

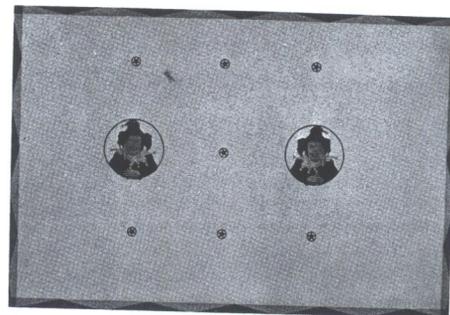
<sup>25</sup> *La performance oggi*, cit.

sando mises di sua originale creazione. Era insomma l'avvio alla performance ricca, ornata, vestita. Su questo nodo, e su questa conversione insiste il contributo di Francesca Alinovi. Qui mi preme di sottolineare come una simile tendenza della performance si aggiunga a integrare gli analoghi movimenti già visti nel caso dell'architettura e del design, e della pittura-scultura propriamente detta, così da determinare un vasto blocco di forze omogenee che si muovono all'unisono. Nel '78 la *II Settimana internazionale della performance* mette a fuoco i gruppi teatrali di quella che Franco Quadri definisce la postavanguardia (un termine che offre evidentemente un parallelismo stretto con la formula generale del postmoderno). E anche qui possiamo verificare lo stesso movimento in due tempi: dalla fase iniziale esplosiva, povera, nuda, a una successiva implosione citazionista, ricca, ornata; o infine a una risultante intermedia che pone in tensione e concilia le due facce. Ecco perché alla presente indagine era indispensabile accludere i passi compiuti in tal senso dai più convincenti gruppi della sperimentazione teatrale: Magazzini Criminali, Gaia Scienza, Dal Bosco-Varesco, Taroni-Cividin, Marchingegno, Colosimo, fino agli ultimi nati Raffaello Sanzio e Padiglione Italia.

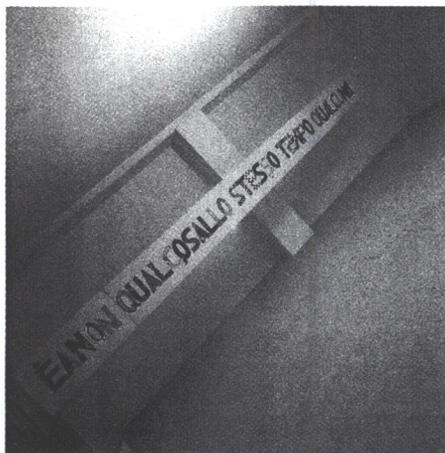
I precedenti riferimenti a quanto avviene nel campo dell'architettura, dell'arredo, del nuovo spettacolo sono stati indispensabili per far comprendere che la situazione postmoderna è larga, ma nello stesso tempo omogenea nelle sue direttrici, e che in essa i nuovi-nuovi si collocano con una specie di centralità, proprio perché si rifiutano di chiudersi univocamente nella pittura o di giocare insomma una sola carta. Devo tornare a insistere, come all'inizio, sul termine e sul concetto di «tensione», che è quanto resta se cadono le due specificazioni unilaterali dell'ex e dell'in: estensione, intensione (esplosione, implosione): né spazio-temporalità estesa a dismisura, ma pagando per contraccolpo lo scotto di perdere l'anima e la grazia; e neppure recupero, revivalismo archeologico, né esasperazione dei motivi figurati, tracciati con cieca violenza. Restano visibili, certo, alcune linee distinte, che non è bene cancellare del tutto, proprio perché il panorama sia vario e animato; così è lecito continuare a distinguere gli iconici dagli aniconici (renderebbe però un suono del tutto anacronistico parlare di questi ultimi come di astratti). Ma gli uni non rompono i ponti verso gli altri: c'è tra le varie linee una convertibilità reciproca, proprio perché chi pratica le figure non rinuncia a eleganza, a distensioni cromatiche, a piaceri decorativi che hanno anche una rilevanza «ambientale», e che insomma fanno arredo, possono andare ad animare edifici e spazi, a loro volta concepiti da qualche architetto postmoderno. E chi invece preferisce le vie dell'astrazione procura che comunque il suo linguaggio sia denso ed emotivo, in modo tale che le figure potrebbero spuntar fuori quasi per condensazione. Nello stesso tempo i segni, le chiazze, le campiture non si ingorgano, non simulano un falso romanticismo, un'orgia di informalità, ma mantengono un grado di limpidezza, così da rispondere anche a una vocazione decorativa. Salvo ha definitivamente introiettato il citazionismo, e si permette quindi di dipingere ogni tema, anche il più banale e «impossibile» (non più templi, rovine, cavalieri, ma neviccate, notturni con aloni di fanati, nature morte, perfino giocatori di biliardino), con la sensibilità di un primitivo che «ricomincia da zero»: come un protoquattrocentesco, o un nazareno, un preraffaellita (sono questi i grandi ricominciamenti che abbiamo avuto nei secoli del secondo millennio...). Ontani compie qualcosa di analogo, ma mantenendo una curiosità pensile, pronta a prolungare le immagini con un complemento di oggetti d'affezione, inserendoli in una sontuosa scenografia, mantenendo insomma un piede nella terza dimensione. Barbera affida ai suoi adolescenti candidi-enigmatici il compito di emanare un campo ma-



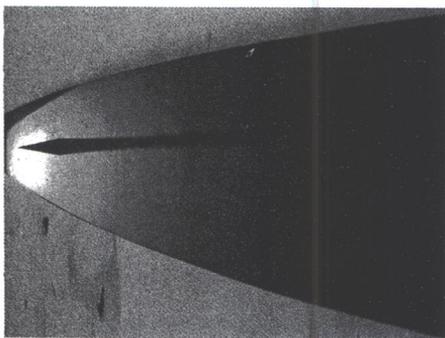
Giuseppe Salvatori, *Senza titolo*, 1979.



Felice Levini, *Jolly*, 1980.



Giorgio Pagano, *Misti! Di nuova indicibile mistica*, 1979.



Giorgio Zucchini, *Senza titolo*, 1978.

gico, di sognante e celestiale bellezza; Benuzzi realizza i suoi squisiti bassorilievi con la finezza artigianale di un arredatore liberty, a sua volta innamorato della grazia sottile e leggera delle stampe giapponesi. Mainolfi crea ormai un mondo autonomo di miti pietrificati, o forse meglio dissotterrati attraverso qualche scavo archeologico; oppure sfida le capacità plastiche di artefici medievali o barocchi, intenti a costruire enormi immagini per il culto popolare o per i capricci dei principi. A tanta realtà e prepotenza di corpi, di materiali, fanno riscontro i pallidi fantasmi immateriali che Faggiano viene quasi tatuando sulla pelle magra delle tele da riporto, impreziosendo al massimo il linguaggio già a suo tempo freddo e stereotipato della fotografia. Spoldi articola, dirama, insinua, dardeggia un balletto ginnico di gambe, di braccia, di corpi intenti ad avventure di sapore adolescenziale, quando il piacere del rischio e della scoperta è al più alto grado. Wal ha ormai interamente rimpinguato lo scabro e asciutto disegno dei fumetti, convertendolo in pannelli coperti da una esuberante e festosa cromia. Salvatori calibra con esattezza prodigiosa i temi di un realismo magico: nature morte, edifici, ciminiere con pennacchi di fumo, assegnando a ciascun dettaglio una collocazione ben calcolata in base a una ségreta armonia di numeri, di divine proporzioni. Levini invece accresce la bizzarria, la stravaganza dei suoi stemmi araldici, stampandoli in modi sempre più raffinati.

Questi gli iconici, i figurativi, se possono valere ancora simili categorie; ma certo essi convivono perfettamente con i loro colleghi aniconici: Bartolini, sempre più propenso a rivisitare tutte le risorse della decorazione, ricavate dalle sue stagioni migliori, con una danza intensa ma nello stesso tempo leggera di tracce, «greche», arabeschi, che ovviamente devono sapersi suddividere in una serie di interventi disseminati. Jori scava come in un giacimento di minerali, scoprendo a ogni passo cristalli radianti, fosforescenti. Bonfà dedica quasi un omaggio ai découpages di Matisse, e come il gran vecchio sforbicia idealmente, compone, scompone le tessere di un mosaico a grana larga. Esposito insiste in uno spazio vorticante, fermentante, schiumoso, anche se di recente i suoi fendenti sembrano voler rallentare, ma in compenso scattano con più potenza e incisività. Maraniello allunga quei suoi sottilissimi bracci, quelle leve quasi invisibili che consentono a una schiera di folletti di altalenare, di porre i loro voli estrosi in equilibrio rispetto alla staticità di vaste superfici. E ancora: il luminoso Zucchini, con terse, vaste superfici punteggiate a un tratto da qualche elemento chiamato più che altro a introdurre un contrappunto per far apprezzare meglio l'immensità della distesa monocroma; il notturno Del Franco, scosso da bagliori, da vampe; o invece l'aurorale D'Augusta, con la sua simulazione di albe, o di candori nivali; le trasparenze alabastrine di Messina; le scritte, i ricami spaziali di Pagano, intrecciati a ritmo fitto; l'orgia decorativa di Mesciulam, dove i motivi decorativi prendono consistenza, impongono una regia all'opera piuttosto che restare confinati in un ruolo di rivestimento superficiale; oppure il coraggio con cui Silvia Rizzo rilancia la tradizione di «Genua picta», svolgendo interventi di pittura sulle facciate degli edifici del capoluogo ligure.

Tanti casi individuali, ciascuno provvisto di una propria cifra inconfondibile, riconoscibile. Eppure anche un collegarsi reciproco, un continuarsi, un fare situazione. Una situazione che a sua volta trova tanti modi per interferire con altre aree. Queste infatti sono le immagini e le decorazioni che vorremmo vedere distendersi nelle nostre case, o imprimeri sui nostri arredi e utensili, o insomma impregnare di sé l'ambiente, la scena, lo spettacolo in cui ci troviamo immersi e in cui siamo chiamati a svolgere la nostra parte. Un esito di ricchezza, di pienezza e maturità dei tempi, di sapiente ed equilibrato ricorso ai molti mezzi, alle molte risorse che alcuni decenni di sperimentazione accanita ci hanno consentito di acquisire.

Ma si  
sinfor  
non è  
stator  
te

rtà