

Da: *Transavanguardia*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 13 novembre 2002 - 23 marzo 2003), Skira, Milano 2002, pp. 17-35.

Transavanguardia: davanti e'è il bel canto, dietro la tortura

Achille Bonito Oliva

T
(*Transavanguardia*)

Se l'arte per alcuni decenni aveva praticato il lungo camminamento dell'utopia, i radiosi percorsi dell'ideologia e possedeva, dunque, la coscienza felice della propria marginalità, ora finalmente è approdata in un vicolo cieco, eppure dilatabile all'infinito, continuamente proiettata sul proprio circolare percorso per riconsolazione contro l'"ideologia del darwinismo linguistico", secondo una definizione assertiva (1971). L'artista della Transavanguardia ha frantumato gli occhiali che gli proteggevano la vista, la lente che gliela rendeva unitaria, per accedere invece a uno sguardo frammentario e delirante, relativo e indifferente, attraverso cui modellare il proprio sguardo.

L'artista scende finalmente dalla propria torre di controllo per accedere a un posto di vista mobile. Da qui non sono possibili progetti sul mondo e nemmeno l'uso di modelli che si pongano come centro di misura se non del proprio operare. Negli anni Sessanta era prevalsa un'arte di pura presentazione, l'artista esibiva materiali e tecniche compositive che contenevano in sé una sorta di regola interna, una coerenza operativa, che divenivano esse stesse la ragione dell'opera. Alla fine degli anni Settanta con la Transavanguardia, si è passati a un'arte della rappresentazione in quanto l'opera denuncia volontariamente e con grande naturalezza l'impossibilità di darsi come misura di sé e del mondo.

La rappresentazione diventa lo strumento attraverso cui l'arte attuale, con felice umiltà, prende atto dell'esaurimento storico di ogni pretesa, quella di darsi quale progetto e unità di misura volutamente astratta, di ogni possibile operare: *Disegno/Trasparenza* (1975), teorizzazione di una manualità non propedeutica al progetto dell'opera. La tradizione pura e semplice delle avanguardie nascondeva ancora questa speranza.

L'artista della Transavanguardia opera nel ritrovamento di una salutare incertezza, fuori dalla superstizione di riferimenti ancorati a una sicura tradizione. Egli è dunque un nichilista, nel senso nietzschiano della parola, svincolato da ogni centralità, quanto a riferimenti, perché tutti possibili, liberato com'è dal tradizionale bagaglio di disperazione che accompagna l'uomo quando perde la certezza della ragione, pronta a spiegare ogni contraddizione e a riportarlo nell'alveo sicuro della motivazione.

Se il nichilismo di Nietzsche è la situazione in cui l'uomo rotola via dal centro verso la x, allora l'artista della Transavanguardia è il nichilista compiuto, che versa nella condizione sufficiente e rassicurata di chi non si sente in perdita ma in movimento. Il movimento è sempre il sintomo di un dinamismo, di un salutare spostamento verso l'incognita. In precedenza l'incognita era sempre l'inconosciuto, la parte oscura da rimuovere, la dimensione di una perenne insicurezza. Il nichilista compiuto in questo caso utilizza l'energia dell'arte e le oscillazioni dell'ironia (improntata anche sulla tradizione neometafisica di de Chirico anni Sessanta).

Perché ciò avvenga, è necessario disarmarsi da qualsiasi ancoraggio e direzione, muoversi fuori dal privilegio di ogni centralità e semmai secondo percorsi laterali e minori. Un movimento attivo sostiene l'operare dell'artista attuale che rotola felicemente sotto il peso della propria opera, appesantito dalla materia della pittura e nello stesso tempo alleggerito dal peso di credenze lineari e bloccanti. L'incognita della x è il campo indefinito di molte esplorazioni.

Come nichilista compiuto, l'artista della Transavanguardia procede con un'attenzione verso il particolare, con il piacere di una perdita, quella di una visione d'insieme proprio attraverso la rifondazione di un modulo narrativo che procede per frammenti e messa a fuoco di particolari minimi. L'immagine è portavoce di una trama sentimentale legata a condizioni storiche estremamente precarie, sulle orme di un tracciato che trova il suo alveo nella "citazione deviata" del traditore manierista (1972). L'arrovellata lateralità di chi guarda il mondo e non lo accetta, ma non agisce se non nella interna riserva della metafora e dell'allegoria, nel recinto tutto mentale dello "spazio psicologico" dell'immagine. Un "soggetto dolce" abita l'immagine pittorica della Transavanguardia, già visibile in *Tre o quattro artisti secchi* del 1978.

La dolcezza in questo caso segnala una identità che non ha motivi di "forte affermazione" nel sociale, che ritrova nell'arte la possibilità di un accento senza declamazioni. La mancanza di un punto di vista unitario, l'ulteriore conquista di questo stato che, per ciò, tende a manifestarsi in maniera eclettica. L'eclettismo è un ulteriore carattere di un "progetto dolce" (1986), della condizione dell'artista attuale che con la propria opera tende a "neutralizzare le differenze" per coesistenza, ad annullare il varco tra i diversi stili e la distanza tra passato e presente.

Temperature culturali differenti si incrociano tra loro e fondano un'immagine composita che spinge in molte direzioni, secondo un sistema mobile di relazioni spaziali. Una "costellazione di segni", aperta verso punti di forza differenziati, abita lo spazio dell'opera, costruita dentro l'idea di un progetto delicato, la calibrata aggregazione di elementi che sposta continuamente l'immagine verso slittamenti e perdite del senso. Perché se l'artista è il nichilista compiuto, allora anche il suo prodotto compie un tragitto verso l'incognita: *Opere fatte ad arte* (1979), consapevole di vivere una particolare dimensione della storia, che lo scrittore nigeriano Wole Soyinka definisce "golfo di transizione".

P (patria)

Critica in sé maggiore la Transavanguardia e l'arte e la sua patria portatile.

C (comunicazione)

La storia dell'arte occidentale, basata sul principio della *téchne*, il mito dell'azione e della trasformazione, è stata frutto di una evoluzione lineare del linguaggio, autorigenerazione ad alto tasso sperimentale capace, attraverso il rinnovamento dei materiali e delle tecniche, di sviluppare sorprese in termini di voluta "improprietà" comunicativa, anticipata come urgenza dall'imperativo futurista di Marinetti e Boccioni. Insomma l'arte incita, obbliga ormai il pubblico a partecipare chiamandolo al lavoro: un "pubblico operaio". Esso può spegnere il bottone e allontanarsi, nel suo scetticismo, dall'arte contemporanea, oppure accelerare, incuriosirsi, entrare in un rapporto di sforzo, partecipazione, interattività ed elaborare l'aggancio del senso imperioso dell'opera.

L'aggancio del senso presuppone una distanza che permette l'irradiazione del significante, un'efficace comunicazione. La prossemica attuale misura una diversa distanza tra l'arte e la società,

ora dominata dalla telematica.

L'opera smaterializzata naviga su rete, il fantasma ha sostituito il suo corpo. Questa, sganciata dalla stanzialità spaziale del muro o del pavimento, slitta velocemente sotto gli occhi dello spettatore con una accelerazione che produce piuttosto una vaporizzazione del senso.

La distanza comunque, agganciata a un movimento circolare nel sistema dell'arte, riproduce la legge entropica a cui è sottoposto il destino del nostro pianeta, in un rapporto di dipendenza vitale dal sistema solare. "Poiché l'irraggiamento solare è senza contropartita, poiché il sole dà la vita *per niente* (in cambio di niente) alla superficie del globo, per la materia vivente in generale l'energia è sempre *in eccesso*. Se l'universo dilapida così se stesso, l'uomo non può essere che *prodigo*, 'un rieur, un danseur, un donneur de fete'. Solo la sua avarizia di essere *separato* lo separa da questa verità solare; può pure negarla, non può però spendere meno: è necessario che una quantità determinata di energia sia spesa *in pura perdita*" (Pierre Klossowski).

Tale vitalità, frutto di un'andata e ritorno dell'energia prodotta dal sole, dissipa parte della potenza nella propria circolazione, destinata così allo spegnimento: la morte della vita. Eppure, malgrado il destino entropico, le stagioni si susseguono rigogliose e terribili nella loro feroce ripetizione. La natura, nella sua proliferazione organica, sembra respingere tale ipotesi e contraddire il tragitto verso la morte. Così anche l'arte, nella sua accanita sperimentazione nel corso dei secoli, lotta contro l'entropia del senso, affidandosi agli slittamenti di un significante autoricaricamento grazie all'autosufficienza motoria del linguaggio.

"Noi siamo già tutti morti", dice Prigogine. Malgrado tale lucida asserzione, l'umanità continua i suoi banchetti, assistita da un dinamismo fomentato dallo sviluppo tecnologico. La fame di vita determina la continuità della storia contro il determinismo entropico, ci invita tutti e ancora a un "pranzo gratis", secondo un'ulteriore asserzione dell'ironico Prigogine.

L'arte della Transavanguardia fa lo stesso: prosegue nelle sue libere e disinibite traiettorie una strategia circolare della sorpresa, puntando sulla sperimentazione e sulla citazione, tra Duchamp e Picasso, ready-made stilistici ed elaborazione formale.

Nel progressivo *rigor mortis* della comunicazione l'artista sviluppa smagliature impreviste che restituiscono energie di scambio e vitale attenzione.

La gratuità, e non arbitrio, della produzione artistica risponde al bisogno biologico del soggetto di fondare ipotesi formali che condensano il senso e si stabilizzano come grumi fertili e permanenti nell'inerte fluidità della vita.

L'arte occidentale ha puntato tutto sull'accelerazione sperimentale, dominata da un'attitudine che ha permesso alla sua civiltà di tramutare la natura in storia, l'energia vitale in stato di coscienza. Quella orientale invece, soggiogata da una sensibile attenzione alla proliferazione circolare della vita, ha sviluppato una strategia della ripetizione che riproduce una simmetria tra microcosmo dell'opera e macrocosmo dell'universo. Entrambe comunque costituiscono una risposta di *opulenza* alla progressiva *povertà* di un pianeta destinato a un sicuro oscuramento.

Evidentemente la speranza è quella di portarci fuori dalla condizione prevista, il destino di paralisi progressiva per ora scientificamente inappellabile. Ma se fino a qualche decennio fa era soltanto l'arte a invitarci al "pranzo gratis" delle sue forme imprevedibili e impreviste, ora la telematica col *blob* cleptomane di vari linguaggi sembra sviluppare uno spettacolo abbagliante e sorprendente.

Tale sorpresa consegue dall'assunzione delle diverse forme artistiche in termini di pura superficie, scremata dall'utopia portante dell'arte stessa. Se l'arte invita il pubblico a un movimento di problematica conoscenza e scoperta, la tecnologia della comunicazione invece asseconda l'immobilità dello spettatore e la stanzialità domestica per la sua pervasiva capacità di invasione.

Eppure il consumo di tale spettacolarità riprende, invece che combatterlo, il *trend* entropico. Da qui il bisogno di un attivismo produttivo di nuove proposte e progressivi abbagli. L'abbaglio non è

frutto di sorprese. È piuttosto effetto di una costruzione artificiale, una gabbia che mette lo spettatore in una condizione orizzontale e ossessivamente passiva. Per simmetria l'artificio (non a caso) è rafforzato dall'uso dell'*ecstasy*, una chimica che sviluppa resistenza fisica garantita dalla ripetizione del suono. I giovani sono i fruitori di tale droga, il loro teatro è la discoteca di massa entro cui viene recintata la somma di tante solitudini.

La spettacolarizzazione dell'industria mediatica richiede un consumo senza sorprese, il bisogno di una sicura passività che garantisce il ritorno a tali esperienze, tutte vissute sotto il segno dello svuotamento.

Lo svuotamento corrisponde al movimento entropico, una navigazione senza ostacoli che sembra dilatare la potenzialità dell'esistere in termini puramente quantitativi. L'arte della Transavanguardia viceversa combatte lo svuotamento prodotto dalla tecnica, introduce un movimento di verticalizzazione a spirale puntando sulla creazione individuale e la differenza.

La qualità della differenza contro la quantità della ripetizione. L'*estasi* della creazione contro l'*ecstasy* della ripetizione. L'avvitamento sul proprio immaginario, naturale frutto di necessità individuale e responsabilità morale. Una lotta impari tra l'artigianale solitudine dell'artista e la *collettivizzazione* (produzione e consumo) dell'industria.

L'arte della Transavanguardia, scremata della sua utopia da parte della tecnica, riafferma il bisogno etimologico della parola, il suo essere *non-luogo*. Tale strategica e voluta mancanza di stanzialità, garantita da costante nomadismo, mette l'artista in una condizione di felice spossessamento e nello stesso tempo di comprensibile ansietà.

L'estasi dell'opera garantisce all'artista la possibilità di affermare volta per volta la propria identità di artefice. Tale identità ha comunque la peculiarità delicata di essere socialmente intermittente, confermata dalla visibilità dell'opera e nello stesso tempo attenuata dall'intervallo intercorrente tra una creazione e l'altra.

La *téchne* che ha sempre connotato la visibilità dell'arte ora viene messa platealmente in discussione da una lateralità del confronto con la spettacolarizzazione prodotta dalla tecnica industriale. L'offerta del suo dono problematico, l'opera, è contrastata da quella dell'industria, che punta anch'essa al cuore del desiderio collettivo. Il pericolo di questa seconda offerta consiste nella smaterializzazione del *gadget* spettacolare, l'assunzione di quell'astrazione che ha sempre accompagnato la produzione artistica nelle sue rappresentazioni fantasmatiche. Al fantasma esemplare e individuato dell'opera si contrappone ora un esercito di altrettanti fantasmi, un meticcio di immagini che invitano a un consumo infantile senza sforzi, una interattività semplificata dalla protesi tecnologica.

L'arte della Transavanguardia invece non offre assistenza per una pronta fruizione, in quanto propone un'alternativa ai codici correnti e invita allo sforzo individuale e non al gaudio collettivo, anche quando impiega tecniche rassicuranti e storicamente garantite.

L'edonismo collettivizzato e istantaneo del *plot* spettacolare mima il piacere contemplativo dell'opera.

Ai Pokemon della società di massa l'arte della Transavanguardia contrappone la *sgraziatura* di una felice mostruosità tutta affidata alla imprevedibilità di forme che posseggono all'interno l'intenzionalità della durata e la speranza di costruire una densità del senso non vaporizzabile a breve termine. Una auspicabile inversione di tendenza di un *trend* della nostra epoca segnata da quello che Zygmunt Bauman chiama la "modernità liquida".

Transavanguardia è un viaggio di idee verso una famiglia di artisti che non sono parenti tra loro.

A
(artisti)

Profondità di superficie: Sandro Chia

Sandro Chia opera su un ventaglio di stili, sempre sostenuto da una perizia tecnica e da un'idea dell'arte che cerca dentro di sé i motivi della propria esistenza. Tali motivi consistono nel piacere di una pittura finalmente sottratta alla tirannia della novità e anzi affidata alla capacità di utilizzare diverse "maniere" per arrivare all'immagine. I punti di riferimento sono innumerevoli senza esclusione alcuna: da Chagall a Picasso, a Cézanne, a de Chirico, dal Carrà futurista a quello metafisico e novecentista, a Picabia.

Ma il richiamo stilistico è subito riassorbito dalla qualità del risultato, all'incrocio tra perizia tecnica e stato di grazia. La pittura diventa campo dentro cui manualità e concetto trovano finalmente un equilibrio. In Chia l'immagine (anche quella iniziale decisamente post-concettuale) è sempre sostenuta dalla necessità del titolo: *L'ombra e il suo doppio* (1971) e *Immobilità vari aspetti* (1976), di una didascalia o di una piccola poesia dipinta direttamente sul quadro, che serve a svelarne il meccanismo interno. Il piacere della pittura è accompagnato dal piacere del motto di spirito, dalla capacità di integrare il furore della fattura del quadro con il preventivo distacco dell'ironia: *Paradosso della conferenza imprevedibile - chiaro di luna*, del 1974, sull'indicibilità dell'arte. L'opera diventa un circuito mobile di riferimenti interni ed esterni, tutti al servizio di un'immagine che si offre allo sguardo in una doppia valenza: come sostanza pittorica e come forma mentale. Nel primo caso l'immagine è appagata dalla materia che la costituisce, nel secondo caso essa si pone come dimostrazione stupefacente di una idea: l'arte esiste soltanto se incarnata nel tessuto dell'arte. In Chia l'immagine è sempre lampante.

La mobilità produttiva di Chia nasce dalla pulsione di aggirare la geometria di ogni oggetto fissato a una idea del mondo, gelato in uno schema ideologico. Figure comiche e altre al limite del dramma, timbri forti e leggeri di colori, scorrono incessantemente sulla superficie del quadro, secondo i dettami di una sensibilità che, come il pavone, fa la coda, esibendo la capacità di tramutarsi continuamente in un altro stile. Le singole opere diventano piccoli transiti, soste silenziose nel luogo dello stile, del grande stile, quello che permette all'artista di trovare identità attraverso il fare.

Il "manierismo" di Chia poggia sulla volubilità dello stile, sulla capacità di cogliere il veloce corso delle cose e le loro intelligenti e nascoste corrispondenze. La cura del particolare e di piccole scene denota una coscienza della precarietà, della mancanza di appigli definitivi che portano l'artista a operare felicemente, senza drammi, sulla mobilità sensibile della manualità, sull'uso transitorio della pittura. La pittura diventa il piano inclinato su cui scorrono e transitano le peripezie stilistiche di un immaginario lontano da ogni eroica fissità. L'opulenza espressiva di Chia poggia proprio sulla libera oscillazione della sua pulsione creativa, disinibita e aperta ad ogni recupero, nella considerazione che il linguaggio e le sue articolazioni non portano dentro l'opera le forme simboliche, storicamente corrispondenti al loro uso. La temperatura dell'opera non permette alcuna fedeltà, Chia riesce a trasferire e trasformare alcuni linguaggi eroici delle avanguardie storiche e di altre correnti artistiche, come il Novecento, nei toni domestici di un fare che ormai ritiene consumato ogni parametro e ogni albero genealogico. L'arte è partire dalla catastrofe semantica che non ha risparmiato nemmeno le avanguardie, approfittare della perdita di significati, per produrre una sana deriva creativa, pronta a transitare in ogni luogo, luogo comune o proibito.

Molti climi culturali si addensano nell'opera di Chia, senza che egli si identifichi nel loro uso. Essa è la conseguenza e lo sbocco di linguaggi storicamente puri che vengono contaminati attraverso il

processo dell'arte. Una deriva di piacere presiede il nomadismo di Sandro Chia che sfiora molti linguaggi cosmopoliti, dai fauves ai simbolisti. Eppure un arguto *genius foci* accompagna l'intero suo lavoro portando le matrici adoperate a confluire nello stato di grazia di uno stile corposamente italiano. Il trasferimento dell'artista italiano negli Stati Uniti non ha modificato il suo *trend* creativo. "Tutto sparisce, sempre più in fretta nel retrovisore della memoria... Difficile mantenere viva l'ammirazione, il fulgido lampo della sorpresa, difficile conservare alle cose la loro pregnanza. Esse non durano mai più a lungo del tempo del loro accadere... L'eventualità stessa dell'Eterno Ritorno si fa precaria" (Jean Baudrillard, *America*).

Frontiera di immagini: Francesco Clemente

Francesco Clemente ha sempre operato sullo spostamento progressivo dello stile, l'uso indifferente di molte tecniche: pittura, fotografia, disegno, affresco, mosaico. Il lavoro è accompagnato da un'idea dell'arte nomade ed eclettica che ne fa un protagonista della Transavanguardia. La sua immagine gioca tra ripetizione e differenza. La prima nasce dall'uso intenzionale di stereotipi e stilizzazioni che portano nell'arte a un'apparente concetto di convenzionalità. Infatti tale convenzionalità è appena un dono iniziale per lo sguardo, pronta a variazioni sottili e imprevedibili che creano nella cosa riprodotta uno spaesamento, una sospensione temporale e uno stato di rallentamento che portano verso impercettibili differenze.

Dalle opere postconcettuali dei *Senza titolo* del 1973 alla *Stanza dei decori* del 1975, *Coppia d'inganno* (murale angolato del 1976) o alle *Coppie al lavoro* del 1978, via via fino ai ritratti e autoritratti degli anni Ottanta e alla grande opera dedicata alla "madre mediterranea" del 1998, Clemente ha sempre lavorato su una catena di assonanze, analogie visive che liberano l'immagine da ogni obbligo referenziale. Tutto questo crea un nuovo stato contemplativo e una sorta di quiete. L'immagine è sottratta dal rumore dei suoi tradizionali riferimenti e portata nella posizione di un diverso orientamento, imbevuto in una disciplina orientale riscontrabile nel vuoto che sospende le figure nello spazio dell'opera.

Napoletano di nascita e nomade per vocazione, Clemente ha attraversato storia e geografia con numerosi viaggi in India (e uno in compagnia di Boetti in Afghanistan) che hanno sviluppato un felice cortocircuito tra Oriente e Occidente. Alighiero Boetti e Luigi Ontani sodali transgenerazionali, come lucidamente ricorda lo stesso Clemente: "Alighiero mi ha insegnato a ragionare in termini di pittura, anche se lui non dipingeva. Nel suo caso era importante il gioco che avveniva prima della realizzazione materiale di un'opera. Da Ontani ho imparato a impersonare il pittore. Ho capito grazie a lui che il pittore è anche una maschera" (2002). Ora, nella ventennale stanzialità newyorkese, alleggerita anche da soggiorni in New Mexico, Clemente continua a praticare, oltre l'opulenza della pittura, i luoghi severi e "minori" del disegno, dell'acquarello, dell'affresco e del murale. La sua iconografia è frutto di un linguaggio sempre lampante, lacerato e illuminante, portatore di luce che punta il proprio bagliore sull'eccesso dell'immagine.

L'opulenza nasce dallo slittamento del linguaggio che rompe l'impoverita verosimiglianza di figure semplicemente speculari, come nell'opera di Schiele. Qui l'arte non cerca una competizione con la realtà. Si sottrae a ogni comparazione, ritirandosi nei recessi irraggiungibili di un immaginario che non si concede ai conflitti col mondo, ma resta ancorato dentro la propria materia interiore, i filamenti di un linguaggio giocato tra figurazione e decorazione.

Per Clemente l'arte è anche produzione di catastrofe: ha realizzato nel 1976 esempi di catastrofe che comportano un cortocircuito della normalità, una produzione di movimento dentro il silenzio imparziale del linguaggio. Non esiste fragore che faccia da sfondo sonoro alla deflagrazione dell'immagine. Questa è un lampo cieco che permette la distanza senza tempo, contratto appunto nell'attimo del proprio apparire, nel contorcimento della materia paradossalmente piena di

superficie.

Il buffo, il comico, il grottesco sono dimensioni endemiche della sua cifra stilistica che determinano particolari conformazioni della forma. Nell'opera di Clemente tutto si dispone in superficie, fuori da qualsiasi idea psicologica di profondità. L'arte è un sistema combinatorio che esalta il valore di relazione. Tale sistema viene confermato in un'opera come *Armamento comico dell'uomo arcaico*, all'imbocco degli anni Ottanta. Il comico scaturisce dall'uso ambiguo della convenzionalità, del luogo comune che trova un suo ribaltamento delicato ed esplicito, come si desume dall'ampia produzione degli anni Ottanta di immagini erotiche, nati e prenatali, riproducenti se stesso e sua moglie Alba. Negli anni Novanta sempre più Clemente dimostra di possedere il senso della variazione, il sentimento dello stile aperto a slittamenti che ne modificano continuamente la cifra. Costanti sono le frammentazioni del corpo e un'idea rallentata di spazio.

Comunque tutti gli stili introducono la presenza del tenero, del barbaro e dell'eros che segna l'utopia di tutta l'opera di Francesco Clemente: il desiderio di non incontrare il nemico.

La guardata curva: Enzo Cucchi

Enzo Cucchi accetta il movimento, iscrive le cifre del proprio linguaggio concavo sotto il segno dell'inclinazione, letteralmente del *clinamen*, dove la caduta non avviene mai a picco, dove non esiste *pondus*, ma sempre movimento ancorato alla curva di una caduta rallentata, in cui microcosmo e macrocosmo si attraversano, in cui *caos* e *cosmos* trovano fuoco per la propria combustione: da *Enzo Cucchi ex Enzo Cucchi* del 1974, un cortocircuito tra scrittura autografa e immagine, al *Ritratto di casa* del 1977, fondamento del suo costante esercizio al disegno, e *Montesicuro Cucchi Enzo giù*, dello stesso anno.

Nell'opera di Cucchi l'immagine è il fuoco che determina la temperatura dell'opera, che porta a combustione molti materiali e tecniche diverse per approdare alla fine all'abbaglio di una apparizione lampante e lacerante, che fonda il suo particolare erotismo, conseguenza di un desiderio retto da un'altra economia rispetto a quella del quotidiano. L'arte infatti paventa un'economia mossa da un immaginario che svolge una funzione erompente, quella di bloccare nella sosta lunga, nella posa stupefatta della contemplazione l'occhio dello spettatore che così precipita nell'immagine. Questa serve a marcare la soglia e la sua forza risiede nel suo presentarsi senza sforzo, nello sfarzo di un abbigliamento che denuncia un naturale abbandono.

"L'arte è un aspetto della ricerca della grazia da parte dell'uomo: la sua estasi a volte, quando in parte riesce; la sua rabbia ed agonia, quando a volte fallisce" (G. Bateson *Stile, grazia e informazione*).

L'estasi prende innanzitutto Cucchi, l'artista, quello stato particolare e necessario affinché egli possa portare il travestimento dell'immagine nella condizione dell'*epifania*. L'immagine è portatrice da una parte di uno scompenso tra se stessa e quelle esterne ad essa, dall'altra produce successivamente, dopo l'esibizione della propria differenza, uno stato di integrazione attraverso l'estasi che modifica la relazione dell'uomo con la realtà. L'arte possiede una sua interna natura correttiva che la porta a correggere il gesto prorompente della sua apparizione iniziale e a stabilire un rapporto socializzante nel momento della contemplazione.

Molti teschi abitano il paesaggio di Enzo Cucchi, dislocati in maniera ariosa e costipata, rotolanti e fissati a barche, tronchi e cascate di colore. In tal modo l'immaginario esprime la sua carica di totalità, il bisogno di trascinare nel suo movimento turbinoso anche la radice della vita che è la morte. "Grande paese scopersi nella malattia", dicevano i manieristi. Per confermare l'ampiezza di sguardo sensibile oltre ogni fenomenologia del vivente. Essere vivi, per Cucchi, significa proprio allargare il campo di una iconografia del quotidiano che rimuove la morte e la malattia, per garantirsi un controllo dell'esistente.

Funzione dell'arte, per Cucchi, è proprio la possibilità di poter *corrompere* tale sbarramento, aprirlo verso la decomposizione vitale di altre immagini che contengono, come scatole cinesi, dinamiche imprevedibili e non progettabili, aperte a un'economia dissipante e non garantita da nessuna forma, inquinate da un *cupio dissolvi* che ribalta tutto nella vitalità dell'arte. "Nell'arte c'è una gioia che porta in sé il piacere della distruzione" (F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*). L'artista per costituzione parte da un paesaggio di rovine, soltanto da questo può partire per praticare anche un intento costruttivo. Per Cucchi, l'arte abbisogna di una preventiva catastrofe che azzera l'esistente e lo riduce nella cordialità di reperti rovinosi da manipolare successivamente con gli attrezzi di un'opera che ormai si muove liberamente tra pittura e scultura.

La potenza creativa non può inventare nulla dal nulla, ma può umanamente assemblare insieme elementi estranei tra loro. "... Poter sovrastare anche la morale: e non soltanto starcene impalati lassù con l'angosciata rigidità di chi teme all'istante di scivolare e di cadere; ma, inoltre, ondeggiare e giocare su di essa!" (F. Nietzsche). In questo senso l'opera di Cucchi si muove sotto la forma di un'onda interna che disarticola i suoi paesaggi e li sottopone a una combustione che non conosce leggi di gravità. Una felice sintesi tra la scorrevolezza di segno di Licini e l'addensamento figurativo di Scipione con inciampi in altre materie.

La gravità significa ancoraggio a norme di sicurezza morale che l'arte non conosce e non vuole conoscere, in quanto non si lascia garantire da nessun valore preesistente e da nessuno *status quo*. Così l'opera diventa il grimaldello che scava dentro le rovine e ricompone i reperti secondo leggi di "ondeggimento perenne", non assimilabile a nessuna statica dell'ordine.

Pittura di cupola: Nicola De Maria

Nicola De Maria, mediante un linguaggio astratto, sfonda la cornice del quadro e invade l'architettura del vissuto. Il risultato è una pittura che assume la cadenza spaziale del *concavo*, una curvatura che include lo sguardo e la complessità sensoriale dello spettatore. Perché qui l'arte non vuole una frontalità contemplativa ma il movimento del corpo che vive la transfigurazione estetica senza alcuna distanza.

Una "pittura di cupola" quella di De Maria che bene interpreta il *genius loci* italiano, in cui "vita brevis et ars longa" diventa l'emblema reso evidente dalle tracce stratificate di una grande cultura che tocca anche l'architettura del quotidiano. Il Barocco è lo stile che meglio interpreta l'ansia di assorbimento da parte della sensibilità artistica di tutte le circostanze.

Una cupola discreta e filiforme si adagia su tutto ciò che preesiste alla pittura. Un fraseggio di linee astratte, diversamente colorate, attraversa le pareti, il soffitto e si raggruma intorno all'evidenza di piccoli quadri sovrapposti sull'architettura nuovamente dipinta. La cupola esegue silenziosi movimenti di vertigine, abbandona il ritmo concavo per rimbalzare da una parete all'altra, da dentro verso il fuori, sulle strade abitate dalle rincorse distratte di uomini e cose. Come quadri affacciati alle finestre, la pittura adotta anche la cornice di queste che danno sulla strada.

Alla festa dell'accumulo della città, De Maria risponde con quella selezionata della pittura, fatta costruttivamente di interventi cromatici meditati eppure pieni di aperture, precocemente annunciate già all'inizio degli anni Settanta da un uso interiorizzato della fotografia seguita ad un abbandono poetico al disegno come *Per te cerca l'essere o Venezia - i passi sull'acqua* (1976) fino a sconfinare sulla parete e nello spazio circoscritto. La forza del colore non è mai aggressiva o competitiva, semmai rinvia a una "nostalgia di totalità", nota caratterizzante dell'artista rispetto all'edonismo puramente gestuale sotteso alla ritrovata creatività della sua generazione.

Non incombe sull'uomo questa pittura che si propone di coabitare con lui accompagnandolo nel dentro e fuori del quotidiano, come uno stato di esistenza reso visibile e silenziosamente insinuante nella dimensione disadorna del quotidiano.

"Non procurare mai vergogna agli altri" ci ha insegnato Nietzsche. L'arte di De Maria si mette fuori dalla superbia logocentrica della pittura occidentale, giocata quasi sempre sulla bravura della tecnica e della esecuzione, sulla superiorità di un procedimento e di un prodotto semplicisticamente stupefacente.

La "cupola di pittura" qui è protettiva e mai invadente o frontalmente alternativa. Dunque non produce vergogna o senso di inferiorità a chi non è aduso alle tecniche dell'arte. Qui l'artista è artefice di una "costruzione di moralità", una architettura dipinta coinvolgente, ma senza l'autorità del Barocco che voleva piegare il corpo sociale. La delicatezza quasi lirica dell'intervento pittorico indica una diversa strada della contemplazione, fatta di assorbimento progressivo e non di frontale meraviglia. L'astrazione diventa l'operazione linguistica di una volontà creativa che vuole attraversare il campo polisensibile dell'uomo come la musica, sfidando anche la sua iniziale disattenzione. Si mette in moto un'"architettura al rallentatore" che non denuncia mai il proprio inizio e la fine, che non conosce confini spaziali e temporali. Anormale come la pittura stessa che trabocca silenziosamente dalla cornice e senza rumore come un liquido si riversa fuori dai recinti assegnati, con una ineluttabilità cromatica che ricorda Poliakof all'incrocio arioso con Klee.

Flessibile è la pelle di pittura, il tatuaggio segnico e cromatico impresso da De Maria sulle mura romane. Dilatabile ed elastico, indistruttibile e luminoso. Fuori da ogni decadimento. Forte è la mano industriosa dell'artista che si adopera sull'antica architettura per trasfigurarla e nello stesso tempo proteggerla.

Intervento prezioso è quello dell'artista. De Maria riveste la muta parete col suono cromatico di una pittura viaggiante e nomade, che tocca spazi di molti paesi senza mai perdere la sua identità o cadenza. Come la musica la si può suonare in ogni dove, nella sua flessibilità inossidabile e incessante capacità di dialogo. Infatti l'artista lavora sulla tipologia della cupola e dell'inquadratura, assorbendo nella mostra il luogo antistante ed esterno all'esposizione, visibile dalla strada nella dimensione alternativa al vicino, quella del lontano. In tal modo si produce un'estensione estetica della pittura capace di vivere interno ed esterno, attenzione e distrazione sociale, frontalità e lateralità dello sguardo.

La dilatazione diventa la possibilità della pittura di avere un corpo organicamente in crescita, in ogni caso in sviluppo per contrazione ed espansione. Un corpo naturalmente non figurativo, senza membra definite e delimitate. I punti di sosta sono rappresentati dai sei piccoli quadri che talvolta abitano le pareti, come campi di rallentamento e condensazione della pittura, disseminazioni di "centralità preziose" che racchiudono e sintetizzano il processo creativo.

In definitiva Nicola De Maria realizza una "pittura di frontiera" tra arte e vita, una cerniera per lo sguardo sociale che può oscillare tra l'inerzia del quotidiano e l'intensità del campo estetico in un movimento di delicata continuità. Questo è l'aspetto laico di un'opera incessante e febbrile che si applica al grande e al piccolo formato, nella consapevolezza di un gesto eccellente e magnanimo capace di creare un cortocircuito tra *l'io* dell'arte e il *noi* del mondo.

Forme di paradiso: Mimmo Paladino

Il pittore Mimmo Paladino ha adottato la natura di Baudelaire come metafora della pittura. Generalmente essa rimanda al principio della crescita e dello sviluppo inarrestabile, al rigoglio di forme organiche innestate tra loro senza motivazione alcuna.

La cultura occidentale nella sua evoluzione, dal Medioevo a oggi, ne ha riconosciuto una doppia identità: *natura naturans* e *natura naturata*, principio generativo di ogni genere regolato da norme imperscrutabili e prodotto di trasformazione ad opera dell'uomo, capace di definizione e memoria.

L'immagine figurativa dell'arte tende a confermare la definizione del linguaggio come "natura naturata" delimitata nella costruzione dei suoi confini. Una rappresentazione che tende a riportare la

foresta alla dimensione del giardino.

Come la pittura accetta il perimetro della cornice, così la natura accetta la delimitazione realizzata dall'uomo: coltivazione di fiori, alberi, corsi d'acqua e profonda vegetazione. Il giardino presuppone controllo e possesso, contemplazione del totale e di un particolare.

L'uomo accompagna la crescita organica attraverso la vigilanza di un progetto selettivo e dialettico: il giardino designa desiderio di potenza e consapevolezza del limite, bisogno di sviluppo e previsione.

Esso è frutto di un progetto organico, che coniuga insieme libertà di crescita e decisione di controllo. La creatività di Paladino adotta entrambe le polarità, realizzando un giardino di pittura, un principio di contaminazione tra forme organiche e simboliche, figurazione naturale e antropomorfa, in cui arcaicità del segno e moderna disinvoltura dell'immagine coesistono in una sorta di pacificata rappresentazione.

La cultura orientale designa il giardino come paradiso, luogo di delizie delimitato dal muro di cinta e nascosto agli occhi del profano; l'infedele viene dai territori fuori le mura.

Sicuramente la visione integralista del giardino come paradiso nasce da una cultura egemonizzata dalla religione.

In quella occidentale non esiste separatezza tra arte e religione e nemmeno la figura dell'infedele. Semmai la figura dell'artista che crea il miracolo del giardino paradiso, nel silenzio appartato del suo atelier, destinato alla contemplazione dello sguardo sociale, teso ad affermare il principio di bellezza.

Paladino della Transavanguardia adotta il nomadismo culturale e l'eclettismo stilistico, felicemente preannunciati nei primi anni Settanta dall'uso narrativo di una fotografia contaminata dall'irruzione della scrittura "fino all'approdo al disegno e alla pittura (*Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro*, 1977), scultura, affresco, mosaico, collage e architettura. Segno di apertura sulla Storia, sulle sue tragedie come si evince dagli ultimi *Negativi*" (2002).

Col primo integra il concetto occidentale della *natura naturata* con quello orientale del paradiso. Col secondo costruisce un giardino di figure e di immagini, strutturato secondo il senso della continuità e del rigoglio tipico del giardino.

L'artista diventa il terreno fertile produttore di un linguaggio legato alla natura del suolo, del suo *genius loci*, l'ispirazione specifica promanante dal territorio antropologico abitato.

Da qui un'iconografia gotica che intreccia figure umane, animali e piante, tipica dell'arte e della cultura longobarda, di cui sono rimaste molte tracce nel territorio natale dell'artista, Benevento.

Nell'opera di Paladino come nella poesia di Baudelaire, "foreste di simboli" si sviluppano sotto "gli sguardi familiari" dell'artista, in un equilibrio senza contrasti tra natura e storia, organicità e memoria, tra romano e gotico, avanguardia e tradizione a legittimare tale sguardo familiare e immaginario dell'artista che intreccia citazioni dall'affresco medioevale di Giotto alla purezza scultorea di Arturo Martini.

Una purezza di intenti che pareggia creatività artistica e crescita del giardino. Il passaggio dal giardino al paradiso è dettato dalla costruzione di uno spazio pittorico "beatificato" da un soffio temporale che blocca i tempi dell'arte nella unicità dell'immagine, sintesi miracolosa nella quiete dell'istante che evoca Gorky e insieme la pulizia del Novecento.

Istantanea e felicemente statica è l'immagine di Paladino, un giardino recintato con "colonne viventi", rispondenti al criterio di dar vita a una architettura definita della visione, promanante anche dal sottosuolo in forme ben calibrate e compiute. "Lunghi echi" sono le immagini di Paladino, prodotto di singoli suoni e di individuali apparizioni che trovano alla fine coabitazione: "si confondono in una tenebrosa e profonda unità". La corrispondenza tra Baudelaire e Paladino nasce proprio dall'essere entrambi artisti moderni, abitatori di una città portatrice di *spleen* e

separatezza.

Pittura e poesia, talvolta anche scultura e disegno, sono i linguaggi che affrontano la negatività della modernità adottandone anche alcuni effetti stilistici legati al passaggio dalla modernità alla post-modernità: contaminazione, riconversione, riciclaggio, destrutturazione e memoria contestuale degli insiemi, tipica quest'ultima dell'era telematica.

La telematica manuale di Paladino produce memoria stilistica e capacità simultanea di adozione di figurazione e astrazione, geometria e ornamentazione. Tutto condensato nell'unità formale dell'opera, come in un giardino visto "da lontano" pieno di corrispondenze tra i profumi, i colori e i suoni, costruito con la mano, nella dimensione dunque del "vicino". Il giardino-paradiso di Paladino vuole poi essere contemplato nella dimensione del "lontano", da una distanza in cui è percepibile l'equilibrio formale dell'insieme, le differenze dei "lunghi echi" delle immagini e delle "foreste di simboli".

I simboli sono insiti nella crescita dell'immagine, nella creatività dell'arte che non distingue passato, presente o futuro e nemmeno albero, uomo o animale. Se il giardino rappresenta una coltivazione specializzata, il paradiso invece indica il luogo dell'equilibrio del tutto, superamento del particolare, passaggio dall'identità specialistica della città a quella facilmente indeterminata del paradiso basato sull'apparizione.

N (no global)

Transavanguardia è teoria di confronto, *no global* e *versus*: la globalizzazione dell'arte e l'omologazione dei linguaggi. Invece verso: l'identità del soggetto e l'affermazione del *genius foci*, come valore antropologico e mai territoriale.

E (etica)

Qui comincia la grande lotta dell'arte, quella di formalizzare l'immagine, qualunque essa sia: in questo consiste la sua tensione etica. La Transavanguardia ha ricostruito l'etica temporale della creazione artistica, pensando il fare non come pura processualità, ma lavoro teso verso la soluzione finale della rappresentazione.

Se la *Pop Art* era un'apologia dell'artificio e del mondo della produzione e se feticizzava la vita nei suoi particolari, questo vuol dire che non possedeva e non poteva avere una capacità di giudizio sul mondo che non fosse anche un'adesione pragmatica e ottimista al mondo stesso.

La Transavanguardia invece con una malignità tutta europea lavora su famiglie di particolari, non sempre affini tra loro (come nell'opera di Giorgio Morandi), sull'impossibile universale, evitando la presentazione isolata, bensì affollando di avvenimenti minimi la superficie del quadro. Se la pubblicità ha bisogno di isolare il prodotto che segnala, per meglio affermarlo, l'artista qui capovolge tale atteggiamento e infittisce le presenze, creando una comunicazione moltiplicata e simultanea.

L'artista parafrasa l'assunto di Cage che tutta l'arte è un materiale, di cui è possibile essere cleptomane e nello stesso tempo testimone. La testimonianza non è fredda e distaccata, perché non è possibile distanziarsi da un mondo che non per mette una contemplazione serena e felice.

Il mondo è quello che è: uno stato di tensione permanente, prodotto non soltanto dal movimento naturale delle cose, ma anche dallo squilibrio e dalla sopraffazione economica e sociale, retti da un'efficace globalizzazione del sistema.

L'arte della Transavanguardia diventa allora la testimonianza *no global* di forme estetiche che affermano la singolarità del soggetto e la differenza del *genius loci* (1981). Nella stesso tempo riesce a riconoscere il caos del mondo, dove il disordine non è il superamento dell'ordine, bensì la degradazione della ragione a semplice ragione economica, che vive secondo ordini separati e separanti, ponendo l'uomo in uno stato di solitudine che lo rende asociale e non destinato agli altri uomini.

La Transavanguardia allora adotta una tattica e una strategia. La tattica è l'organizzazione dello spazio operativo dell'arte (il quadro, il muro della galleria o del museo), secondo forme mobili e variabili per posizione, in quanto semplicemente appoggiati al sistema dell'arte. Tale fermo supporto contiene mappe mobili della sensibilità, frutto di singolari iconografie, su cui variano gli elementi della composizione. La fluidità di questi insiemi visivi ha un'intensa mobilità, la possibilità strategica di un rapporto molteplice e variamente modulabile con il mondo esterno.

Ma le variazioni avvengono sempre dentro lo stesso campo, che è quello della violenza della Storia, anche se accompagnata dalla leggerezza dei movimenti e delle sostituzioni. La strategia perseguita dall'artista è quella di produrre contemporaneamente una presa di coscienza e anche un'affermazione positiva della vita e del gesto estetico. Perché, se l'arte vive sulla contraddizione tra la propria affermazione e la negatività di ciò che afferma, è pur vero che tale duplicità non può essere ridotta individualmente, bensì soltanto esercitata come contraddizione.

L (*labirinto*)

Labirinto dell'arte: davanti c'è il bel canto, dietro la tortura.