

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. 55-73.

## ***La Transavanguardia italiana: una rilettura***

**Carolyn Christov-Bakargiev**

“A. ...Tu pretendi di usare certe idee, senza sentire la necessità di accettarle.

B. Sì.

A. Sei un anarchico?

B. Non so. Non ho considerato la faccenda.

A. Ma hai scritto un libro sull'anarchismo.

B. E allora?

A. Non vuoi essere preso sul serio?

B. Che cosa c'entra?

A. Non ti capisco".

Paul K. Feyerabend<sup>1</sup>, 1979

### ***Introduzione***

Alla fine degli anni Settanta, alcuni artisti italiani, tra i quali Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino, cominciarono a esplorare il disegno in forme poetiche, semplici e liriche, forme che si differenziavano radicalmente dall'arte Concettuale, dall'Arte Povera, dalla Performance e da altre pratiche post-minimaliste degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta.

La loro arte, conosciuta con il nome di Transavanguardia, divenne, all'inizio degli anni Ottanta, una tra le principali espressioni della cultura postmoderna, dominante sulla scena artistica internazionale, sia in Europa sia negli Stati Uniti.

Variamente definita come Transavanguardia in Italia, New Painting in Inghilterra, Neo-Expressionism negli Stati Uniti e Neue Wilden in Germania, l'arte di questo periodo venne generalmente salutata come un gradito distacco dall'arte precedente, che molti consideravano eccessivamente smaterializzata e ideologica.

La Transavanguardia, e il Neo-espressionismo in generale, non furono certo l'unica tendenza emersa in quel momento, ma rappresentarono il fulcro della scena artistica; mentre altre pratiche, come la fotografia decostruttiva postmoderna e le prime installazioni video, talvolta basate sulla teoria femminista, così come la prima scultura oggettuale, l'arte "di simulazione" e le opere che esploravano il concetto di differenza e il multiculturalismo erano già presenti ma non così importanti come sarebbero diventate alla fine degli anni Ottanta e nel corso degli anni Novanta. A partire dalla metà degli anni Ottanta, per diverse ragioni, queste altre tendenze cominciarono invece a catturare l'attenzione del mondo dell'arte, e gli artisti della Transavanguardia continuarono la propria carriera a livello individuale, realizzando opere importanti ma senza quel sentimento di urgenza che accompagna il nascere di una corrente artistica. Questa mostra al Castello di Rivoli rappresenta uno dei primi tentativi di riconsiderare l'arte della Transavanguardia nel suo insieme,

attraverso la presentazione di opere significative realizzate fra il 1979 e il 1985.

In questo saggio, grazie alla prospettiva storica che oggi è possibile, piuttosto che concentrarmi sulla rottura con la pratica artistica precedente, vorrei analizzare quegli aspetti della Transavanguardia che si svilupparono a partire da idee già presenti nell'arte, nella filosofia e nella scienza degli anni Sessanta. Vorrei inoltre sostenere che la Transavanguardia può essere considerata non soltanto in termini di postmodernità, ma anche come la prosecuzione di una tendenza radicale presente nella modernità stessa - quell'aspetto del Modernismo<sup>2</sup> che resiste all'analisi intellettuale, che esplora lo scetticismo e si colloca nel regno del folle, dell'idiota, del primitivo, del radicalmente altro.

### **L'Arte**

Pur cominciando dal disegno, inteso come l'espressione più diretta della soggettività e dell'individualismo nonché come la forma espressiva in assoluto più lontana dalla dimensione della meccanicità, questi artisti estesero ben presto la loro sfera d'azione per dedicarsi principalmente alla pittura e alla relazione tra pittura e scultura. Sebbene questi "nuovi pittori" lavorassero più individualmente che non come gruppo, essi ebbero in comune il desiderio di confrontarsi con l'arte del Modernismo, da Vincent van Gogh a Henri Matisse, da Egon Schiele a Paul Klee, da Giorgio de Chirico e Mario Giacometti a Marc Chagall, e si dedicarono spesso al figurativo e alla rappresentazione del corpo umano. Da una parte evitavano la fotografia, le installazioni, l'assemblaggio di oggetti e l'arte che utilizzava il linguaggio verbale, dall'altra abbracciavano linguaggi e simboli artigianali, allegorici. Inoltre essi rifiutavano l'arte processuale e le opere "aperte", prediligendo opere d'arte autonome e "finite".

In un articolo pubblicato nell'autunno del 1979, il critico e curatore Achille Bonito Oliva definì l'opera di questi artisti "Transavanguardia italiana". Secondo Bonito Oliva, si trattava degli artisti più interessanti fra quelli emersi durante gli anni Settanta, perché si allontanavano dall'eccessivo rigore e moralismo che egli vedeva nell'arte degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta. Egli invocava un ritorno alla nozione di autonomia dell'arte, così come al piacere e all'opulenza dell'arte stessa. Nello stesso articolo contrapponeva esplicitamente la "Transavanguardia" alla precedente Arte Povera della fine degli anni Sessanta, l'unico altro movimento artistico italiano ad aver ottenuto un riconoscimento internazionale nel periodo postbellico, prima dell'avvento della Transavanguardia. Rifiutava, inoltre, in modo particolare il concetto di linearità storica, indicando il "guardare al passato" come valore positivo, perfino scandaloso: "L'avanguardia, per definizione, ha sempre operato dentro gli schemi culturali di una tradizione idealistica tendente a configurare lo sviluppo dell'arte come una linea continua, progressiva e rettilinea [...] Ora lo scandalo, paradossalmente, consiste nella mancanza di novità, nella capacità dell'arte di assumere un respiro biologico, fatto di accelerazioni e rallentamenti"<sup>3</sup>. Inoltre, in contrasto con l'idealizzazione della pratica collettiva degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, Bonito Oliva affermava il valore della singolarità e della soggettività individuale ("Il valore dell'individualità, dell'operare singolarmente, si contrappone a un sistema sociale e culturale attraversato da sovrastanti sistemi totalitari"). Quest'arte era "nomade" perché vagava fra le epoche storiche ("L'opera diventa una mappa del nomadismo, dello spostamento progressivo praticato fuori da ogni direzione precostituita"); era apertamente sessuale ("La pratica pittorica viene assunta come un movimento affermativo, come un gesto non più di difesa ma di penetrazione attiva diurna e fluidificante"), ed esprimeva una fluida soggettività di frammenti, differenze, squilibrio, catastrofi e continue transizioni ("Transitare liberamente dentro tutti i territori... attraversamento della nozione sperimentale dell'avanguardia... apertura verso l'intenzionale scacco del logocentrismo della cultura occidentale... un movimento in tutte le direzioni, comprese quelle del passato... frantumazione del

mito dell'unità dell'io")<sup>4</sup>.

Mettendo in dubbio la modernità e l'avanguardia, e adottando e stratificando diversi stili dell'arte del diciannovesimo e del ventesimo secolo, dal primo Expressionismo all'astrattismo lirico, questi artisti crearono opere che esprimevano un'epoca di crisi e di dubbio, un'epoca in cui tutte le certezze e utopie appartenenti al retaggio della cultura occidentale - in ambito politico, sociale, filosofico, scientifico, cinematografico, artistico, musicale e letterario - venivano riesaminate e messe in discussione. Nello stesso tempo, tuttavia, essi ampliarono la gamma delle loro tecniche fino a includere la pittura a olio e la scultura, la pittura murale, l'affresco, il mosaico, le stampe, i libri d'artista e molte altre tecniche tradizionali che esprimevano esattamente quel retaggio culturale occidentale che era stato trascurato per tutti gli anni Sessanta e i primi anni Settanta. Il paradosso generato da un impulso così contraddittorio rivela la complessità del periodo.

Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino provenivano da diverse parti d'Italia -Napoli, Ancona, Firenze e Foglianise, vicino a Benevento - e vivevano a Roma, Milano, Torino e Napoli. La prima mostra collettiva che segnalò la comparsa di un nuovo - e generale - cambiamento nella pratica artistica fu *Tre o quattro artisti secchi*, che si tenne alla galleria Emilio Mazzoli di Modena nel 1978, e che includeva opere di Chia e di Cucchi. Questa fu seguita, nel 1979, dalla collettiva *Arte Cifra* alla galleria Paul Maenz di Colonia (con opere di Chia, Clemente, De Maria e Paladino, come pure di Nino Longobardi ed Ernesto Tatafiore), e da esposizioni pubbliche curate in quello stesso anno da Bonito Oliva (*Opere fatte ad arte* ad Acireale, in Sicilia, con opere di Chia, di Clemente, di Cucchi, di De Maria e di Paladino, e *Le stanze* a Genazzano, vicino a Roma).

Nel 1979 tutti questi artisti avevano ormai tenuto esposizioni personali in importanti gallerie italiane dell'epoca<sup>5</sup>. In ambito internazionale, nel 1979 anche il gallerista Paul Maenz di Colonia aveva già lavorato con Chia (1978, 1979), Clemente (1978), De Maria (1978) e Paladino (1978). Già nel 1978 Clemente aveva esposto le sue opere al Centre d'art contemporain di Ginevra, dove nel 1979 espose anche Paladino. Ma fu nel 1980 che la Transavanguardia acquistò rinomanza a livello internazionale, con una serie di importanti mostre in tutta Europa e negli Stati Uniti, allestite all'interno di istituzioni pubbliche come il Bonner Kunstverein, il Mannheimer Kunstverein, il Museum Folkwang a Essen, lo Stedelijk Museum ad Amsterdam, il Louisiana Museum a Humlebæk e la Biennale di Venezia. A quel punto, curatori come Jean-Christophe Ammann, precedentemente legati alle esposizioni di Arte Povera, cominciarono a esporre gli artisti della Transavanguardia. Nella mostra *Aperto 80* di Venezia, curata da Bonito Oliva in collaborazione con Harald Szeemann, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino esponevano accanto a Jonathan Borofsky, Susan Rothenberg, Julian Schnabel e altri artisti che si segnalavano per una rinnovata attenzione nei confronti del disegno, della pittura e della pittura murale espressionista. Dopo l'estate, una mostra collettiva di Chia, Clemente e Cucchi (le tre "C", come venivano chiamati nell'ambiente artistico newyorchese) ebbe luogo alla galleria Sperone Westwater Fischer di New York; alla fine dell'anno tutti e cinque gli artisti si trovavano alla galleria Daniel Templon di Parigi. Cucchi tenne una personale alla galleria Paul Maenz nel 1980; nel 1981 Cucchi, Chia e Clemente tennero esposizioni personali a New York (Sperone Westwater Fischer) e Zurigo (Bruno Bischofberger), seguite da importanti presentazioni nei musei di tutta Europa. Paladino (1980), De Maria (1981) e Clemente (1979) esposero alla galleria Lisson di Londra, e Paladino espose anche alla Bruno Bischofberger nel 1981 e alla galleria Marian Goodman di New York (1980, 1982). Nel 1981 si tennero *A New Spirit in Painting* alla Royal Academy di Londra, e *Westkunst* a Colonia. Il 1982 fu l'anno con la più alta concentrazione di mostre incentrate sulla Transavanguardia e la New Painting. Nello stesso anno i curatori Norman Rosenthal e Christos Joachimides organizzarono a Berlino la mostra *Zeitgeist*, che comprendeva opere di Chia, Clemente, Cucchi e Paladino. In quell'anno Rudi Fuchs espose Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino alla *Documenta 7* di

Kassel, accanto ad altri neo-espressionisti come Miquel Barceló, Jean-Michel Basquiat, Anselm Kiefer e David Salle, e a un'ampia gamma di artisti che praticavano varie altre forme d'arte, da Jeff Wall e Sherrie Levine a Cindy Sherman. De Maria espose da Annemarie Verna a Zurigo e a Basilea e tenne personali alla Kunsthalle di Basilea e alla Haus Lange di Krefeld nel 1983 e, nel 1985, allo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven, alla Kunsthaus di Zurigo e al Castello di Rivoli a Torino. Nel 1984 Paladino cominciò a esporre a New York con Sperone Westwater. Negli anni successivi le personali di Cucchi inclusero un'esposizione al Salomon R. Guggenheim Museum di New York e una al Centre Georges Pompidou di Parigi, entrambe nel 1986. In generale in questo periodo, i curatori, i critici e i collezionisti abbracciarono la Transavanguardia come la manifestazione pittorica della cultura postmoderna.

### **Gli artisti**

L'arte di Mimmo Paladino unisce il figurativo e l'astratto, la pittura e la scultura, attraverso riferimenti al linguaggio e al mito, arrivando a sviluppare un'arte di pittogrammi, un'arte delle origini. Egli non evoca chiare origini mitiche, e quello che emerge è più che altro il senso della possibilità del mito. Paladino inventa cifre e simboli che alludono sia al modernismo sia alle civiltà del passato, compresa quella bizantina, ed esprimono un impulso allegorico e un'attrazione nei confronti dell'immaginario alchemico e della spiritualità. Paladino, con linguaggio monastico, definisce "icone" le sue opere più piccole, che evocano esercizi spirituali. I suoi lavori richiamano l'immediatezza, la gioia e l'uniformità dei dipinti di Matisse, così come le figure e le maschere essenziali di Picasso e l'incarnazione spirituale di Giacometti. Uno sguardo infantile, apparentemente ingenuo, pervade molta della sua arte, insieme a un costante vagabondare attraverso varie tradizioni e culture. Ma il "primitivismo" dell'arte di Paladino non sfocia mai nell'esoterismo o nel desiderio di evasione: egli si rivolge alle culture degli antichi popoli del Mediterraneo - da dove lui stesso proviene - e alle civiltà agricole che essi crearono, da un punto di vista contemporaneo, con l'atteggiamento dell'artista moderno in cerca dell'origine delle immagini. Figure umane, forme geometriche e immagini di animali - cavalli e cani - ricorrono nel suo universo, insieme a figure che sono sia umane che animali, sia animali che vegetali. Elementi esoterici, nascosti, si uniscono a riferimenti alla cultura popolare in disegni, dipinti, sculture, installazioni e ambienti. Paladino unisce spesso pittura e scultura, combinando elementi dell'una e dell'altra in opere delimitate dal formato della tela o dalla cornice ma che sono, allo stesso tempo, liberate grazie a un'espansione al di là di quei limiti, come in *A Napoli dopo gennaio*, 1979, e *Rosso silenzioso*, 1980. Accanto ai colori a olio e al bronzo, Paladino usa materiali poveri, come sale e legno, materiali che evocano, tra l'altro, le opere di Joseph Beuys e Jannis Kounellis, le cui esposizioni ha forse visto a Napoli agli inizi della sua carriera artistica. Fra gli artisti della Transavanguardia, infatti, Paladino è quello più interessato alla continuità, piuttosto che alla rottura, persino con la precedente arte concettuale e minimalista. Le sue evocazioni di segni e simboli non alludono mai a una narrazione, ma rimangono silenziose e indecifrabili.

Se Paladino è un artista di simboli, Nicola De Maria è un artista che crea ambienti di fremente e musicale sensibilità. Anche lui ha realizzato quadri autonomi - spesso dipinti in una moltitudine di colori brillanti e "a tutto tondo", vale a dire su tutti i lati, compresi fronte e retro, come se le piccole tele lo incoraggiassero a manipolarle e abbracciarle. E anche lui, come molti artisti della Transavanguardia, ha realizzato opere che escono dai limiti della singola tela. I suoi grandi dipinti murali, invece di collocarsi davanti allo spettatore, occupano spesso tutte le pareti e il soffitto della stanza (ed è interessante ricordare come la parola "stanza" venga anche usata in poesia per indicare una parte della canzone). Questi dipinti creano universi alternativi e geometrie parallele. De Maria, fra tutti gli artisti della Transavanguardia, è effettivamente il più orientato verso l'architettura, e il

meno orientato verso la rappresentazione del corpo umano. I nostri corpi, tuttavia, sono bene accetti nel suo mondo, mentre entriamo nelle sue "stanze" e "ci lasciamo andare" come in una danza. Egli suggerisce un'architettura non tanto funzionale quanto emotiva, sviluppando così la nozione della crescita organica degli spazi presente nelle opere di artisti dell'Arte Povera come il torinese Mario Merz, che De Maria conosceva bene. Come musica che si diffonde in una stanza, i colori e le immagini di De Maria modificano l'atmosfera del luogo, come se potessero "immergere" la stanza in una luce speciale. Il suo tratto delicato - usato a volte per creare semplici motivi ripetuti a scopo ornamentale, e altre volte per tracciare il profilo di piante, casette e stelle - fa pensare sia a Cy Twombly sia ai disegni dei bambini, infusi di un senso di meraviglia e di un amore per il paesaggio che ricordano il disegno delicato di Klee e la visione biologica e gli alfabeti nascosti di Joan Miro. Ma nell'universo di De Maria il mondo di Klee si espande oltre i limiti dell'opera d'arte per "colorare" il mondo intorno a noi. Si percepisce lo sguardo dell'artista che ruota nello spazio, posandosi su un angolo dopo l'altro, un oggetto dopo l'altro, una parete dopo l'altra, e trasformandoli lungo il percorso, come un bambino che riempie tutte le pagine di un libro da colorare. Lo sguardo di De Maria è spirituale e profondamente religioso, un tentativo di colmare il divario tra realtà e paradiso. Nelle sue stanze dipinte di rosso, blu e giallo, egli appende spesso qualche piccola tela - alludendo così al paradosso dell'opera d'arte come spazio non-autonomo all'interno del mondo reale in cui può verificarsi l'esperienza estetica (in linea con le opere di artisti degli anni Sessanta) e nel quale tuttavia l'opera d'arte può essere inclusa come universo alternativo e autonomo, estromesso dal mondo reale e sperimentabile tramite una contemplazione distaccata. Il mistero della transustanziazione è evocato da questo paradosso, che non si può comprendere soltanto con la ragione. Analogamente, egli scarabocchia parole su molte delle sue opere, parole che diventano immagini, che assumono una forma concreta. In *Viaggio nel regno dei fiori dentro il pittore*, 1982, un dipinto murale esposto alla *Documenta 7* di Kassel, un paesaggio evocante Kandinskij in rosso, blu e verde viene modulato da numerose vecchie valigie appese in varie posizioni e dipinte nello stesso colore della parete. Le valigie "diventano" una parte dell'intero disegno, e vengono incorporate all'interno del singolare e delicato universo di De Maria.

Francesco Clemente dipinge un "Sé" multiplo, instabile, sospeso in uno stato sognante. La soggettività a cui egli allude è sempre presente, e tuttavia debole e priva di autorità. In un certo senso, essa ricorda le figure allungate e sinuose di Egon Schiele; possiede molti orifizi e aperture, entra nei corpi e ne scivola fuori, va oltre le distinzioni di genere. Un disegno a china, pastello e acquarello su carta del 1979, Il primo autoritratto, ritrae l'artista di fronte, con un gufo e altri uccelli intorno alla testa e alle spalle. In quest'opera compaiono molti occhi, che si uniscono a formare un "Sé" ibrido, sognante, un individuo che si trasforma e respira in maniera sessuale, in un luogo imprecisato fra natura e cultura. Clemente dipinge un "Sé" sradicato, un vagabondo. Dopo aver lasciato Napoli per trasferirsi a Roma, alla fine degli anni Settanta Clemente visse per alcuni periodi a Madras in India, e la sua opera fu sempre più influenzata da suggestioni orientali. Più tardi, nel 1981, si trasferì a New York, intraprendendo anche viaggi in Messico. Clemente ha realizzato disegni, acquarelli, dipinti a olio, affreschi, mosaici e numerosi libri d'artista. Ha anche esplorato, in misura minore, la scultura; nelle sue opere, la frammentazione e il nomadismo sono oggetto di rappresentazione, ma danno anche origine a tecniche. Per esempio, egli unisce più sensi delle proporzioni in una singola opera. Analogamente, il primo e il secondo piano si fondono in un unico spazio che, tuttavia, non risulta piatto. Le immagini vengono giustapposte ed evocate in modi simili a quelli della poesia imagista, come nei versi di Ezra Pound, un poeta che Clemente aveva particolarmente amato. In *Due amanti*, 1982, la testa (la mente, la razionalità) non è più il centro della soggettività, e neppure il cuore: noi siamo determinati dal nostro desiderio, e dal nostro piacere. In questo quadro, tre sfere grandi come palle da bowling indicano il seno e i genitali di uno

dei due amanti che giacciono con i corpi intrecciati. "Il lusso che desidero mi toglie l'intelligenza", confidò Clemente in un'intervista nel 1978<sup>6</sup>.

Quello di Sandro Chia è un universo più violento e denso di eventi, un universo davvero esuberante. In *Volto scandaloso*, 1981, una figura maschile cerca di pugnalare una donna il cui volto è rappresentato da una maschera di vimini. La donna solleva un braccio per fermarlo. L'uomo è senza volto. In questo quadro il "Sé" è scandaloso, e la rappresentazione è ingannevole. Le immagini di Chia sono spesso trasgressive: anche quando c'è assenza di azione - come nei numerosi fumatori ritratti dall'artista - c'è azione nascosta, a volte persino rappresentata sotto forma di "flatulenzo", come in *Fumatore con guanto giallo*, 1980. I soggetti di Chia sono anti-eroi, idioti intrisi di un bucolico primitivismo. Fanno pensare allo stupore e alla sospensione dei Metafisici. Saltano o fluttuano in un universo intriso di echi suprematisti e innocenza chagalliana. Sono goffi, ed esistono in un'atmosfera nebulosa, ingannevole, a volte acquosa e in movimento, invece che nascere da una giustapposizione intellettuale. Queste figure stanno sempre facendo qualcosa - sferrano calci o pugnalate, sognano, lottano. C'è molto lavoro di pennello nei grandi e densi dipinti di Chia, che rappresentano eventi bizzarri in ambienti misteriosi che si ricollegano al primo Espressionismo. Qualche volta i suoi eroi hanno due o tre paia di occhi, come in *Ragazzo coraggioso con bandiera*, 1982, ed è impossibile stabilire se li stanno muovendo nervosamente, oppure se siamo noi che non riusciamo a individuarne la vera posizione. Il senso di monumentalità presente nell'arte di Chia contrasta con il suo contenuto, spesso tutt'altro che monumentale per una deliberata contraddizione - e allude alla prossimità della pittura alla vita e anche alla sua assoluta distanza da essa.

Enzo Cucchi è uno dei pittori più schietti e istintivi - egli dipinge le immagini che gli vengono in mente e che lo stimolano, senza curarsi di quanto possano apparire assurde e insensate agli altri. Egli inventa la propria iconografia, allo stesso tempo semplice e visionaria, un universo in cui le persone appaiono rimpicciolite nel paesaggio o, al contrario, diventano giganti che sovrastano ciò che li circonda. Cucchi rifugge dal buon gusto, e usa i colori acidi e la "cattiva" pittura con molta abilità. Consapevole di essere fra i pochi che portano avanti la lunga tradizione della pittura in un mondo tecnologicamente furbo, egli guarda indietro, passando per gli espressionisti, fino a van Gogh, e poi ancora a Eugène Delacroix, El Greco, Masaccio e Giotto. Come altri artisti della Transavanguardia, Cucchi ha accostato la pittura a elementi scultorei, e spesso ha usato lamine di ferro per creare le sue opere; ha realizzato molti grandi disegni su carta; ama realizzare libri d'artista, ed è stato estremamente prolifico in questo campo, creando libri di ogni formato e dimensione, con innumerevoli tipi di carta e di disegni grafici. Il suo immaginario richiama i paesaggi rocciosi, gli spaventosi dirupi e la costa collinosa delle Marche, la regione in cui ha vissuto dividendo il suo tempo fra la terra natale e Roma. In *Viaggio eroico*, 1980, un individuo giallo viene ritratto con frastagliato motivo a zig zag sulle gambe, una mano rossa e l'altra sanguinante come la mano di Cristo. Questa figura è in piedi di fronte a un paesaggio collinare dove, in lontananza, si distingue un animale in fiamme. Cucchi allude spesso, come in questo quadro, al dolore fisico o mentale, il dolore dell'esistenza, il dolore del corpo. Queste immagini di figure sofferenti rivelano una fascinazione per il martirio e i santi. Nel mondo di Cucchi le gocce, come le gocce di sangue in una crocifissione, sono ingiantite, e diventano microcosmi che incorporano infinite altre immagini di persone o animali. Qualche volta si moltiplicano, e si trasformano in una quantità di teschi ossessionanti. La sua pennellata veloce ed energica, dalla quale le sue figure escono ritratte con sicurezza e semplici contorni, ricorda la grezza immediatezza della "graffiti art", mentre nei suoi dipinti le case e le colline, le navi e i pianoforti fremono come se venissero piegate e distorte da raffiche di vento. E in effetti sono deformate, in questo mondo manierista e fratturato.

## ***Il contesto***

Gli stessi interessi vennero condivisi, in quel periodo o subito dopo, da altri artisti che lavoravano negli Stati Uniti Julian Schnabel, David Salle, Eric Fischl, Susan Rothenberg, Jonathan Borofsky e Jean-Michel Basquiat) e in Germania (Anselm Kiefer, A.R. Penck, Jorg Immendorf, Markus Lüpertz, Helmut Middendorf, Georg Jiri Dokoupil), così come in Olanda (René Daniëls), in Austria (Siegfried Anzinger), in Spagna (Miquel Barceló, José María Sicilia) e in Danimarca (Per Kirkeby), mentre collezionisti e curatori prendevano in considerazione anche le opere di artisti più maturi come Sigmar Polke, Martin Kippenberger, Gerhard Richter e Georg Baselitz, la cui arte sembrava intrattenere un dialogo significativo con quella degli artisti più giovani.

Un senso di liberazione da un periodo di austerità ed eccessivo rigore caratterizzava l'opera di tutti questi artisti. Tuttavia, a quell'epoca, ciò non riguardava soltanto il mondo artistico. La società italiana - e il mondo occidentale in genere - aveva subito grossi cambiamenti durante il dopoguerra, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta. Alla fine degli anni Settanta, quando gli artisti della Transavanguardia stavano realizzando le prime opere importanti, questi cambiamenti avevano ormai introdotto nuovi paradigmi e concetti in tutti i campi - compresa la letteratura, la filosofia, la psicanalisi, l'epistemologia e la scienza. Queste teorie e questi concetti sarebbero poi diventati dominanti e largamente diffusi durante gli anni Ottanta, il periodo d'oro della Transavanguardia e del Postmodernismo.

Da quale contesto erano emersi questi nuovi pittori? Quali esperienze li avevano formati, e quale il retroterra delle loro opere così personali, mutevoli, anti-razionalistiche, poetiche e spesso intrise di sessualità, in un certo senso evocative dell'Art Brut e del primitivismo, ma allo stesso tempo fiere della loro natura regionalistica, locale e "rurale"?

Gli anni Cinquanta in Italia - quando questi artisti erano quasi tutti bambini - furono caratterizzati dal cosiddetto "miracolo italiano" - una rapida crescita economica favorita dall'energia a buon mercato e accompagnata da un'enorme ondata di emigrazione dal sud agricolo al nord recentemente industrializzato. L'urbanizzazione, insieme allo sviluppo di un ampio terziario, si verificò in ritardo rispetto ad altre parti d'Europa. Tuttavia fu un processo rapido, e sia la vita urbana che quella rurale si trasformarono radicalmente dopo secoli di un precedente modello più o meno stabile basato su una netta distinzione fra città e campagna. Il "miracolo italiano" attraversò qualche momento difficile negli anni Sessanta, ma lo sviluppo e la crescita economica globale continuarono. Con l'espandersi disordinato dei sobborghi, e con una progettazione urbana scarsa o inesistente, la separazione fra città e campagna andò irrimediabilmente perduta. Le cittadine più piccole si congiunsero, e le città del nord, insieme ad alcune del centro e del sud come Roma e Napoli, crebbero sproporzionalmente - estirpando la civiltà agricola del sud e il paesaggio rurale tradizionale. Un tale sviluppo incontrollato provocò anche crisi ecologiche e rischi idrogeografici. La modernizzazione e la nozione di progresso finirono così per includere anche sentimenti di perdita e disillusiono.

La fine degli anni Sessanta, quando Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino erano adolescenti, fu segnata da un sovertimento politico e sociale, mentre il "miracolo" giungeva al termine. Iniziati come movimento studentesco già nel 1967, parallelamente ad altri movimenti analoghi in Europa e negli Stati Uniti, i moti del 1968 furono caratterizzati da idee politiche rivoluzionarie, da uno strappo generazionale e da spinte antiautoritarie che mettevano in discussione sia la società borghese conservatrice sia il marxismo tradizionale. La fine del 1968 vide gli studenti unirsi al movimento operaio. Una serie di scioperi per l'aumento dei salari e i diritti dei lavoratori si susseguirono durante il cosiddetto "autunno caldo" del 1969 ma mentre il movimento del Sessantotto era stato egualitario, libertario e anti-istituzionale, e aveva visto la nascita delle prime teorie femministe ed ecologiste, negli anni Settanta le cose cambiarono: la politica si radicalizzò fra gli opposti estremismi di destra e di sinistra, e in paesi come l'Italia e la Germania si diffusero

violenza e tensione. Se si dovesse riassumere in un unico evento la nuova atmosfera degli anni Settanta, la scelta cadrebbe sicuramente sulla strage di piazza Fontana del 12 dicembre 1969, in cui morirono diciassette persone e ottantotto rimasero ferite per l'esplosione di una bomba in una banca di Milano. Nel corso del decennio le Brigate Rosse acquistarono forza, culminando, nel 1978, con il sequestro e l'assassinio dello statista democristiano Aldo Moro. Gli anni Settanta furono quindi un decennio tormentato, caratterizzato da crisi economiche, instabilità politica, terrorismo e violenza. Mentre in precedenza la manodopera, le materie prime e l'energia costavano poco e le condizioni di mercato erano favorevoli, durante gli anni Settanta la situazione si ribaltò. Fu un decennio di austerità, segnato dalla crisi delle economie mondiali. La crisi petrolifera del 1973, conseguenza del conflitto arabo-israeliano, fece quadruplicare in un anno il prezzo del petrolio, infliggendo un pesante colpo all'industria automobilistica italiana. I governi rimanevano in carica solo per qualche mese, e nel 1972, 1976 e 1979 si tennero elezioni anticipate per il rinnovo del Parlamento. La lira era instabile, il debito pubblico in aumento. La sinistra continuò a crescere fino al 1976 ma, verso il 1979, cominciò a perdere consensi. Sebbene non fosse al potere, la sinistra esercitava comunque una sorta di egemonia culturale, soprattutto in campo artistico. Le spinte al cambiamento venivano regolarmente controbilanciate, mentre le divisioni aumentavano e la sensazione di essere giunti a un punto morto si diffondeva lentamente in tutto il paese.

Durante gli anni Settanta e Ottanta, inoltre, l'economia italiana si tramutò da industriale a postindustriale, cioè smise di basarsi principalmente sulla produzione e distribuzione dei beni e cominciò a operare soprattutto nel campo della finanza. All'interno di questa situazione ebbero luogo alcune innovazioni che segnarono l'avvento di una nuova società postmoderna, un mondo in cui flessibilità e provvisorietà divennero valori positivi e in cui emersero impulsi locali, di base. Nel 1974 venne inventato il "Post-it": la semplice invenzione di questi piccoli e colorati biglietti adesivi, che sarebbero diventati popolarissimi negli anni Ottanta, rappresenta al meglio la società emergente di quel periodo; i "Post-it" sono provvisori e facili da rimettere in ordine. Rivelando un modo di pensare non-gerarchico e non-lineare, e rappresentano l'esplosione e la simultaneità di tutte le idee. Mentre la politica ufficiale (maggioranza/opposizione) era in una situazione di stallo, gli impulsi autonomi erano in aumento. Il piccolo partito Radicale, per esempio, promosse l'uso del referendum come strumento per il cambiamento sociale, e nel 1974 venne introdotto il divorzio. Il femminismo era in ascesa, e con esso l'idea che la sfera privata degli individui fosse importante e trasversale ai programmi politici, idea che mise efficacemente in discussione il precedente bipolarismo destra-sinistra e le distinzioni di genere. Inoltre, nel 1977 venne introdotta la televisione a colori, e, probabilmente, anche questo fatto giocò un ruolo nell'incoraggiare una trasformazione del senso estetico-collettivo alla fine degli anni Settanta. Anche se la scarsità di petrolio provocò l'introduzione di rigide norme temporanee come il razionamento della benzina, la gente scoprì nuovi piaceri, come quello di spostarsi in bicicletta per le strade cittadine. Il senso di appartenenza a una classe sociale diminuì rapidamente in favore di aggregazioni e comunità più transitorie. Su scala locale vennero fondate, e acquisirono importanza, partiti più piccoli. Questo generale senso della "località" venne anche espresso, verso la fine degli anni Settanta, dalla comparsa di radio locali in modulazione di frequenza. Nel complesso, le istituzioni e le ideologie si indebolirono. E il postmodernismo, dopo tutto, rappresentava proprio la messa in discussione del pensiero bipolare e istituzionale. Nonostante la lentezza dell'innovazione tecnologica, le basi di una nuova economia - che avrebbe caratterizzato il decennio successivo - vennero poste negli anni Settanta. Questa nuova economia si sarebbe basata su imprese di dimensioni minori e decentrate, sulla diversificazione dei prodotti e su rapporti di lavoro flessibili. Le industrie dell'abbigliamento, della ceramica, della pelletteria e dell'arredamento diventarono competitive a livello internazionale facendo sì che, nel 1980, l'Italia diventasse il terzo esportatore mondiale di vestiti. Questa nuova importanza conferita

ad attività e movimenti più piccoli, "locali", si stava diffondendo anche a livello internazionale, come accadde in Polonia intorno al 1984 con l'affermarsi di Solidarnosc. I primi anni Ottanta furono un periodo di prosperità economica e speculazioni finanziarie su un mercato globalizzato, e ciò ebbe ripercussioni anche sul mercato dell'arte, con un enorme aumento dei prezzi. Solo la crisi delle borse del 1987 interruppe questo trend. Gli aspetti innovativi dei tardi anni Settanta e dei primi anni Ottanta cedettero il passo a un senso di disorientamento e disillusiono. E con le nuove difficoltà e trasformazioni mondiali che sarebbero intervenute di lì a poco, nuovi impulsi e problemi avrebbero caratterizzato la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, apportando nuovi e profondi cambiamenti al clima culturale e radicalizzando le posizioni pro e contro la globalizzazione.

Il pensiero regionalistico si diffuse in vari settori come forma di critica al linguaggio internazionale delle avanguardie moderniste, ritenute irrimediabilmente implicate nella standardizzazione e nella perdita delle identità culturali locali provocata dalla modernizzazione. I pittori della Transavanguardia, soprattutto Cucchi, Chia e Paladino, erano regionalisti in quanto esprimevano nelle loro opere il rispettivo legame con le origini. Essi, tuttavia, non rifiutavano l'arte moderna, e la loro pittura non rappresenta un passaggio dal contemporaneo all'anacronistico. Lo stesso accadde nel campo nell'architettura, in cui, dalla fine anni Settanta alla fine degli anni Ottanta, il Regionalismo Critico cercò di operare una sintesi tra le caratteristiche fisiche e culturali di una regione e la tecnologia attuale, per creare un'architettura che avesse le proprie radici nelle caratteristiche regionali e che nello stesso tempo utilizzasse gli aspetti tecnologici degli edifici moderni. Questa corrente si sviluppò come reazione al disorientamento culturale causato dall'elevata mobilità ed eterogeneità della popolazione delle metropoli. A questo proposito, Kenneth Frampton suggerì una "posizione di retroguardia, cioè una posizione che prenda egualmente le distanze dal mito illuminista del progresso e dall'impulso reazionario e utopistico di ritornare alle forme architettoniche del passato pre-industriale"<sup>7</sup>.

Anche altre idee dominanti dei primi anni Ottanta avevano le loro radici nel passato. È vero che l'anti-umanismo e il collettivismo degli anni Sessanta erano stati messi in discussione dagli artisti della Transavanguardia che erano tornati a sollevare la questione della soggettività e che, di conseguenza, gli anni Ottanta avevano rappresentato un ritorno alla sfera privata dopo l'utopia del collettivismo. Tuttavia, questo ritorno alla soggettività, all'espressione individuale e alla sfera privata nell'arte della Transavanguardia può essere fatto risalire, paradossalmente, proprio all'approccio anti-umanistico della filosofia degli anni Sessanta, in cui la soggettività veniva decentrata, la verità assoluta era considerata impossibile e l'interpretazione si risolveva in un tentativo infinito. In altre parole, se negli anni Sessanta si era verificata una frattura con la moderna soggettività, la consapevolezza di questa frattura, e il senso di appartenere a un'età diversa, maturarono durante la generazione della Transavanguardia postmoderna.

Una diffusa perplessità sull'idea di progresso come "bene" sociale, così come sulle certezze che erano esistite fin dall'Illuminismo, determinò l'emergere di posizioni culturali più relativistiche nel corso degli anni Sessanta. La filosofia di Kant, di Hegel, e persino quella di Marx, vennero criticate come eccessivamente deterministiche, mentre la psicoanalisi tradizionale di Freud e la linguistica strutturalista dell'inizio del ventesimo secolo vennero trasformate dai modelli post-strutturalisti nelle opere di Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Le utopie dell'Europa del diciottesimo e diciannovesimo secolo, che teorizzavano un mondo in cui l'autorealizzazione andasse di pari passo con la democrazia, si erano trasformate in strutture oppressive nella società occidentale. L'idea di una soggettività diffusa e decentrata che fluisce in modo creativo, insieme a quella dell'importanza del piacere e della libertà in una società estetica, erano nate negli anni Sessanta, e da allora, e per i due decenni successivi, il filosofo francese Michael Foucault studiò "genealogicamente" i sistemi di pensiero come espressione dei sistemi di

potere, in quella che definì "archeologia del sapere"<sup>8</sup>. Influenzato da Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche, Foucault dimostrò il relativismo dei sistemi epistemici, aiutando così a smantellare le certezze del Modernismo. La catastrofe dell'Occidente, compresa la Seconda guerra mondiale e l'olocausto, indussero Jean Francois Lyotard a proclamare la fine delle ideologie del diciannovesimo secolo, basate sulla visione di un futuro ideale e perfetto, proprio mentre Derrida decostruiva la metafisica tradizionale. Il discorso poetico e aforistico, in antitesi con il discorso razionale, lineare e dimostrativo della metafisica tradizionale, divenne il mezzo per perseguire un'"ermeneutica infinita", in cui nessuna interpretazione fosse definitiva ed esatta, sviluppando così le posizioni di Heidegger e Nietzsche. In Italia, il "pensiero debole" maturò negli scritti del filosofo Gianni Vattimo. Posizioni analogamente relativistiche emersero nel campo dell'epistemologia: la verità scientifica non veniva più considerata assoluta, bensì dipendente dalla metodologia e dai parametri di analisi adottati; venne fatto notare che ogni osservazione era determinata dall'osservatore, l'onniscienza e la certezza furono messe in discussione, e i sistemi complessi vennero studiati da epistemologi e scienziati come Douglas R. Hofstadter, Ilya Prigogine, Paul K. Feyerabend e Edgar Morin. A metà degli anni Ottanta queste idee erano ormai dominanti, e venivano trattate in molti libri ad alta tiratura.<sup>9</sup>

### **L'Idiota**

"E la primavera m'ha portato  
lo sconco riso dell'idiota."

Arthur Rimbaud, *Une saison à l'enfer*, 1873

Esistono pochi saggi sulla Transavanguardia come movimento collettivo. Uno dei motivi è il fatto che l'opera di questi artisti tende a "resistere" all'analisi generale, e a rimanere nella sfera della regressione, della sessualità, della fantasia e della semplicità. È un'arte che apprezza l'anti-intelletualismo, e si colloca nel campo della poesia piuttosto che in quello del discorso logico: è proprio questa caratteristica, tuttavia, che ci permette di metterla in relazione con le precedenti pratiche artisti che del Modernismo che, a loro volta, utilizzavano un approccio anti-intellettuale. Cosa accadrebbe, infatti, se guardassimo all'arte della Transavanguardia come una continuazione e uno sviluppo di premesse contenute nell'arte moderna precedente, piuttosto che come una trasformazione e una rottura radicali sia con l'arte degli anni Sessanta sia con l'arte del Modernismo? Essa era sicuramente lontana dalle tendenze dominanti alla fine degli anni Settanta, come l'Arte Concettuale e la Performance Art politicamente impegnate e che utilizzano il linguaggio verbale, così come era notevolmente lontana dall'uso di materiali e processi naturali del l'Arte Povera e di altra arte post-minimalista. Ma nell'opera di questi artisti si trovano "atteggiamenti" che non sono in contraddizione con l'arte precedente. Per esempio, l'estetica organica, la critica del positivismo darwiniano, il valore positivo conferito a incertezza e complessità, l'anti-intelletualismo, caratterizzarono anche buona parte dell'Arte Povera, distinguendola dalle tendenze più razionaliste del minimalismo e del concettualismo degli anni Sessanta. Germano Celant, scrivendo dell'Arte Povera nel 1967, sostiene che "de-culturare" sia un bisogno fondamentale negli anni Sessanta, analogamente, Bonito Oliva, scrivendo della Transavanguardia nel 1979, afferma: "Qui la concentrazione diventa de-concentrazione, bisogno di catastrofe, rottura del bisogno sociale", e parla di questi artisti come "cieco-vedenti"<sup>10</sup>. Alla base dell'Arte Povera c'era l'impoverimento non solo dei mezzi e delle tecniche, ma anche della mente, allo scopo di aprire la cultura alle esperienze fenomenologiche basilari. Inoltre, l'Arte Povera non era intenzionata a estirpare le radici culturali, e i "poveristi" davano grande valore al mestiere e alla tradizione. Ma nel 1971 il movimento dell'Arte Povera aveva ormai perso slancio come gruppo, e

gli artisti che all'inizio avevano esposto le loro opere nelle mostre collettive dell'Arte Povera continuarono il loro percorso per conto proprio. Durante gli anni Settanta ci fu quindi un vuoto culturale, colmato da preoccupazioni che riguardavano soprattutto tematiche esterne all'arte fossero esse sociali e politiche. Tuttavia, un artista come Luigi Ontani, che lavorava da solo all'inizio degli anni Settanta, deve molto all'opera di un artista dell'Arte Povera come Alighiero Boetti, alla sua passione per la decorazione, il disegno, il piacere e le espressioni culturali differenti. Ontani, insieme a Salvo, Vettor Pisani e Gino De Dominicis, potrebbe rappresentare il legame mancante fra questa precedente generazione di artisti dell'Arte Povera e la Transavanguardia. Egli mise in discussione il moralismo che si nascondeva dietro il rifiuto del narcisismo, così come la moderna supposizione che l'identità fosse un insieme di caratteristiche prefissate. In una serie di performance con *tableaux vivants* e di fotografie realizzate con pose, Ontani, a partire dal 1970, esplorò una dimensione fittizia e si occupò delle alterazioni dell'identità. Si concentrò anche sull'infanzia, e la qualità ludica della sua arte espresse la convinzione che la regressione fosse un modo per opporsi al razionalismo, aprendo così la strada alla fantasia e all'irrazionalità che ritroviamo successivamente nelle opere di Clemente e Chia. Come un *dandy* del diciannovesimo secolo, Ontani si calò nel ruolo dell'eroe che ripudiava ogni legame con la propria epoca, mantenendosi allo stesso tempo acutamente contemporaneo. La sua auto-feticizzazione metteva in discussione l'identità maschile ed esplorava una sessualità più incerta e ambivalente, molto prima che ciò venisse considerato accettabile dal mondo dell'arte.

La figura del *dandy* - come quella dell'idiota, del pazzo e del visionario - pervade tutta la nostra cultura moderna, e non è tipica esclusivamente del postmodernismo. È il risultato di un punto di vista rivoluzionario basato sul rifiuto dell'immagine dell'uomo borghese in abito grigio, immagine predominante a partire dall'era industriale del diciannovesimo secolo.

Vorrei quindi proporre di guardare all'arte della Transavanguardia da questa prospettiva, e cioè come una continuazione, invece che come un'interruzione, di una delle più importanti tradizioni della modernità. In effetti, nonostante tutte le teorie postmoderniste pubblicate dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, si potrebbe sostenere che il Postmodernismo non esista affatto come periodo culturale a sé stante. Con il passare del tempo, esso appare sempre più come una particolare declinazione del Modernismo. Non tutto il Modernismo, infatti, fu razionalistico e progettuale, e neppure si fondò sempre su principi predeterminati e certi. Oltre a Paul Cézanne, a Piet Mondrian e al movimento del Bauhaus, ne facevano parte anche Matisse, van Gogh, Pablo Picasso e Marcel Duchamp mentre in Italia c'erano i pittori metafisici de Chirico e Carlo Carrà. Per come si sviluppò nell'arte e nella poesia tra la fine del diciannovesimo e gli inizi del ventesimo secolo, il Modernismo rappresentò, sicuramente, un cambiamento nella sensibilità estetica e culturale, un cambiamento che fin dall'inizio includeva alcune caratteristiche del postmodernismo: la visione del mondo ordinata, stabile e intrinsecamente significativa del diciannovesimo secolo, fondata su storicismo e positivismo, veniva messa in discussione dai modernisti, e il Modernismo segnò anche una rottura con la morale borghese vittoriana. E mentre alcuni modernisti erano ottimisti rivoluzionari, altri presentavano una visione profondamente pessimistica di una cultura immersa nel caos, sperimentando con il linguaggio e la forma ed erano generalmente proiettati verso il futuro. Ma a ogni passo del suo percorso, il Modernismo ha anche dubitato della nozione di progresso, ed è stato espressione di una crisi. Nietzsche, Heidegger, Picabia, Raymond Roussel e de Chirico sono moderni quanto Ad Reinhard e Malevic.

Al centro della questione si trova la figura dell'"Idiota". L'idiota è una figura essenziale della modernità, in quanto opera una critica radicale del "Sé" e lo mette a nudo nella sua essenzialità disadorna, sfrenata e indifesa. È simile al genio romantico - un altro topos della modernità; l'idiota ritorna costantemente nell'epoca moderna, ogni volta che il funzionalismo e il produttivismo

vengono messi in discussione. Il romanzo scritto da Fedor Dostoevskij nel 1869, *L'idiota*, ritrae il personaggio dell'idiota, il Principe Myškin, come un eroe compassionevole, positivo, la cui compassione smaschera i degradati valori materialistici della borghesia che lo circonda. "L'ascesa della modernità ha coinciso con l'invenzione della risata, che a tutt'oggi è ancora la più alta forma di arte felice e sovversiva, che si contrappone sia ai sermoni moralistici dei neo-conservatori che al dogmatismo dell'avanguardia", scrive Jean-Yves Jouannais<sup>11</sup>. "L'idiota" è una persona semplice, particolare, unica, che esiste senza sovrastrutture, e che quindi rappresenta una soggettività irriducibile e realmente moderna. Bartleby, il personaggio descritto da Herman Melville nel racconto del 1853 *Bartleby lo scrivano*, è un impiegato che inspiegabilmente si rifiuta di eseguire gli ordini del suo principale ("Preferirei di no"), fino al punto di lasciarsi morire di fame. Egli incarna un senso dell'Essere come puro rifiuto, come idiota irriducibile e imperscrutabile, sull'orlo della follia. Robert Musil esplorò l'idiozia nei suoi scritti degli anni Trenta.

In *Storia della follia* (1961), Foucault analizzò il modo in cui la follia venne criminalizzata e repressa durante quella che egli definì "l'età classica" (1650-1800), e suggerì come nei tempi moderni la follia potesse vivere "in se stessa", fuori dalle restrizioni della ragione autoritaria, attraverso l'arte e la filosofia, come nell'opera di Nietzsche, Rimbaud e van Gogh. All'inizio del secolo, l'artista viennese Egon Schiele esplorò la descrizione di una soggettività fragile e tormentata. I suoi autoritratti apertamente sessuali e psicologici trovano un'eco nei numerosi sguardi di Clemente all'immagine del proprio corpo, un "Sé" mutevole e molteplice di epoca più recente. Il disegno di Klee - che rivive in De Maria - richiama alla mente l'infantile e il primitivo. De Maria espande ed esplora la visione interiore di Klee fino al punto di assorbire l'ambiente al proprio interno. La sua pittura incorpora le pareti degli spazi reali per tracciare - e persino creare - un universo alternativo nel mondo reale. In generale, esplorare la possibile visione del mondo di un idiota rappresentava per gli espressionisti un gesto radicale. Il dramma delle figure tormentate di Edward Munch, i movimenti mistici dei paesaggi marini nei quadri di Emil Nolde, così come le prospettive distorte e i colori acidi dei dipinti di Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rotluff, Ludwig Meidner e Alexej von Jawlensky sono riecheggiati in molte delle immagini più selvagge di Cucchi. Le primitive figure galleggianti di Marc Chagall trovano nuove formulazioni nell'immaginario di Chia e nelle figure emblematiche di Paladino che, da parte sua, rievoca anche Giacometti, Picasso e Matisse. Naturalmente, mentre i quadri dei primi espressionisti erano di dimensioni piuttosto ridotte, la Transavanguardia, che veniva dopo l'espressionismo astratto per il quale la tela era un "campo" invece che una finestra sul mondo, adottò in genere formati molto più grandi, alterando così la relazione spaziale fra osservatore e opera. Nessun quadro della Transavanguardia è una copia o una citazione erudita di un precedente quadro espressionista, e ciò di mostra quanto la loro pratica fosse distante dagli sforzi altamente intellettuali dei postmodernisti, interessati alla ripetizione intesa come denuncia della natura mediata delle immagini<sup>12</sup>. Essi tornarono invece a impegnarsi all'interno di una corrente del Modernismo che si era interrotta per qualche tempo. È interessante notare come nel 1984, nel momento di massima fioritura della Transavanguardia, il Museum of Modern Art di New York organizzò la mostra *Il primitivismo nella cultura del XX secolo*, nella quale parecchie fonti dell'Espressionismo del ventesimo secolo venivano rintracciate nell'arte delle civiltà precedenti. Negli anni del tardo dopoguerra, e alla luce dei disastri e delle distruzioni provocati dalla modernità, l'"idiota" ottenne una rinnovata attenzione, con movimenti come CoBrA nel Nord Europa e Art Brut in Francia. Rifiutando una cultura utilitarista soffocante, l'Art Brut di Jean Dubuffet esplorava forme d'arte istintive, raccogliendo opere di squilibrati e ammirando un'arte in cui l'idiozia si colloca ai limiti della follia e della patologia. "L'arte non ha niente a che fare con le idee - scrisse - quando la visione finisce compaiono le idee, ed è così che agisce il pesce avvelenato delle loro acque: l'intellettuale"<sup>13</sup>.

L'idiota è privo di ragione, di razionalità, l'idiozia è infantile, e si esprime con violenza gratuita. Nel grande dipinto di Cucchi *Fontana ebbra*, 1982, è rappresentata una lunga testa ovale in forma di vaso, un liquido sgorga dal punto in cui dovrebbe trovarsi la bocca, il volto ha soltanto un grosso occhio, con la pupilla fissa nella parte alta, come se la fontana/"Sé" fosse ubriaca o idiota. In *Zattera temeraria* di Chia, 1982, un individuo addormentato, incosciente, è sdraiato su una zattera: è inattivo, e forse vediamo due figure del suo sogno, due figure grosse e sgraziate che salutano, non sappiamo dove né in quale direzione.

In breve, dopo un periodo in cui strati di sovrastruttura e "intelligenza" avevano immobilizzato la soggettività, la Transavanguardia propose di ricollocare l'idiota al centro della cultura, e recuperò una tradizione della modernità che era stata lasciata in disparte. Da questo punto di vista, la Transavanguardia portò avanti l'anti-intellettualismo radicale delle avanguardie anarchiche e libertarie, non il linguaggio raffinato, educato e conservatore di altri ritorni intellettualistici alla pittura tradizionale, un tipo di ritorno all'ordine e al potere che si trova anche nella cultura degli anni Ottanta. Essi eliminarono il discorso ideologico e lo sostituirono con la poesia e l'evocazione. L'idiota dipinge rozzamente, talvolta male, e sceglie liberamente tema e linguaggio. L'idiota, figura intuitiva, non è un formalista. Grazie alla sua natura contemplativa e inattiva, l'idiota, come l'angelo, gode di uno sguardo meravigliato e poetico.

---

<sup>1</sup> Paul K. Feyerabend, *Dialogo sul metodo*, Editori Laterza, Bari 1989, (prima ed. 1979), p. 5.

<sup>2</sup> Utilizzo il termine "Modernismo" nell'accezione anglosassone per indicare la fase ermeneutica del l'arte moderna, che si sviluppa a partire dalla fine dell'Ottocento nel corso delle avanguardie del ventesimo secolo fino ai primi anni Sessanta. I pittori "modernisti" operano un progressivo riconoscimento ed eliminazione delle convenzioni pittoriche alla ricerca dell'"ultimo" dipinto, oltre il quale non vi è più niente.

<sup>3</sup> Achille Bonito Oliva, *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art", Milano, 1111. 92-93, ottobre-novembre 1979, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>5</sup> Fra cui La Salita (Chia, ogni anno dal 1971 al 1977), Giuliana De Crescenzo (Chia, 1978; Cucchi, 1978, 1979; Clemente, 1979) e Gian Enzo Sperone (Clemente, 1975, 1976; Chia, 1977, 1979) a Roma; Tucci Russo (Chia, 1976, 1978; Cucchi, 1979), Gian Enzo Sperone (Clemente, 1976) e Giorgio Persano (De Maria, 1978, 1979; Paladino, 1978) a Torino; Franco Toselli (Clemente, 1975; De Maria, 1977 e 1978; Paladino, 1978) a Milano; Lucio Amelio (De Maria, 1975, 1976; Paladino, 1977, 1979; Clemente, 1979) a Napoli; Mario Diacono (Chia, 1978, 1979; Cucchi, 1979; De Maria, 1979) a Bologna; ed Emilio Mazzoli a Modena (Clemente, 1979; Cucchi, 1979; Paladino, 1979).

<sup>6</sup> Achille Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista. Incontri con l'arte contemporanea 1970-1984*, Electa, Milano 1984, p. 304.

<sup>7</sup> Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in Hal Foster, (a cura di), *The Anti-Aesthetic, Port Townsend*, Washington, Bay Press, 1983, p. 17.

<sup>8</sup> Michel Foucault pubblicò *Storia della follia* nel 1961 e *Le parole e le cose* nel 1966.

<sup>9</sup> Nel 1985 Gallimard pubblicò *La pensée 68. Essai sur l'antihumanisme contemporain* di Luc Ferry e Alain Renaut, (trad. it, *Il 68 pensiero*, Rizzoli, Milano 1987), in cui veniva tracciato un collegamento tra la filosofia degli anni Sessanta e la cultura degli anni Ottanta. In quello stesso anno, in Italia, Feltrinelli pubblicò *La sfida della complessità*, a cura di Gianluca Bacchi e Mauro Ceruti, che raccoglieva importanti saggi sui sistemi complessi scritti da scienziati di tutto il mondo.

<sup>10</sup> A. Bonito Oliva, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>11</sup> Jean-Yves Jouannais, *Le siècle Mychkine ou l'idiote en art*, "Art Press", 216, settembre 1996, p. 32.

<sup>12</sup> Come accade nell'opera di Sherrie Levine.

<sup>13</sup> Citato in *Jean Dubuffet 1901-1985*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma-Electa, Milano, 1989, p. 16.