LA SCUOLA DELLE COSE V



Scuola delle Cose
Lyceu

In questo numero hanno scritto
GIANLUCA RANZI
ACHILLE BONITO OLIVA

Fotografia di
FABIO MANTEGNA

TRANSAVANGUARDIA

LA TRANSAVANGUARDIA

Achille Bonito Oliva

L'arte finalmente ritorna ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come "lavoro dentro", come escavo continuo dentro la sostanza della pittura. L'idea dell'arte degli anni sessanta è quella di ritrovare dentro di sé il piacere e il pericolo di tenere le mani in pasta, rigorosamente, nella materia dell'immaginario, fatta di derive e di sgomitate, di approssimazioni e mai di approdi definitivi. L'opera diventa una mappa del nomadismo, dello spostamento progressivo praticato fuori da ogni direzione precostituita da parte di artisti che sono dei ciechi-vedenti, che ruotano la coda intorno al piacere di un'arte che non si reprime davanti a niente, nemmeno davanti alla Storia.
Negli anni sessanta l'arte aveva una connotazione moralistica, anche quella d'avanguardia: la formula dell'Arte Povera perseguiva nel suo disegno critico una linea di lavoro repressiva e masochistica fortunatamente contraddetta dalle opere di alcuni artisti. Successivamente la pratica creativa ha fatto saltare la censura formale attinente alla produzione artistica a favore di una pratica dell'opulenza, come riparazione a una perdita iniziale, via ascensionale che non significa ascetismo o rinuncia, ma crescita e sviluppo della capacità di diventare possidenti, al limite di un possesso messo continuamente in discussione dal naturale movimento dell'opera e dell'artista, che è di spossessamento e superamento. L'opulenza consiste nella capacità di investire nella perdita iniziale, nella condizione notturna del quotidiano, il rischio della pratica solare dell'arte. Finalmente la pratica pittorica viene assunta come un movimento affermativo, come un gesto non più di difesa ma di penetrazione attiva, diurna e fluidificante. L'assunto iniziale è quello di un'arte come produzione di catastrofe, di una discontinuità che rompe gli equilibri tettonici del linguaggio a favore di una precipitazione nella materia dell'immaginario non come ritorno nostalgico, come riflusso, ma come flusso che trascina dentro di sé la sedimentazione di molte cose, che scavalcano il semplice ritorno al privato e al simbolico. 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. L'ideologia sottostante a tale mentalità è quella del darwinismo linguistico, di un'idea evoluzionistica dell'arte, che afferma una tradizione dello sviluppo linguistico dagli antenati dell'avanguardia storica fino agli esiti ultimi della ricerca artistica. L'idealismo di tale posizione risiede nella considerazione dell'arte e del suo sviluppo al di fuori dei colpi e dei contraccolpi della Storia, come se la produzione artistica vivesse avulsa dalla produzione più generale della Storia.
Fino agli anni settanta l'arte d'avanguardia ha conservato tale mentalità, operando sempre dentro l'assunto filosofico del darwinismo linguistico, di un evoluzionismo culturale rispettoso di ogni genealogia con una puntigliosità puristica e puritana. Questo ha comportato una produzione artistica e critica attenta a porsi nel solco geometrico e chiuso della continuità. In definitiva la neoavanguardia ha inteso salvare la coscienza felice dell'artista tutta basata sulla coerenza interna del lavoro, realizzata dentro l'ambito sperimentale del linguaggio, contro l'incoerenza negativa del mondo. Tale assunto comporta una coazione al nuovo che ha contraddistinto la produzione artistica degli anni sessanta, intesa come attività circoscritta al linguaggio che promuove il bisogno di sperimentare nuove tecniche e nuove metodologie nei confronti di una realtà dinamica e di per sé sperimentale quanto a capacità produttiva e sviluppo di tendenze del pensiero. Gli artisti degli anni sessanta cominciano a operare nel momento in cui cessa la coazione al nuovo, nel momento di rallentamento produttivo dei sistemi economici, quando il mondo è attanagliato da una serie di crisi che mettono a nudo la vertigine produttiva di tutti i sistemi ideologici. Finalmente si è parlato e si parla di crisi dell'arte. Ma se per crisi intendiamo, secondo l'etimo, "punto di rottura" e "verifica", allora possiamo adoperare tale parola come angolazione permanente per verificare il vero tessuto dell'arte. Due sono i livelli a cui rimanda la definizione della crisi dell'arte: la morte dell'arte e la crisi dell'evoluzione dell'arte.
Hegelianamente, per morte dell'arte s'intende il superamento delle categorie del fare artistico da parte della filosofia quale scienza del pensiero che comprende e assorbe l'intuizione artistica. Più modernamente, la morte dell'arte rimanda alla constatazione che tale esperienza non riesce più a intaccare i livelli della realtà. E se da una parte viene sottolineata l'impotenza della sovrastruttura (l'arte) rispetto alla struttura (l'economia, la politica), dall'altra si afferma la caduta della produzione artistica da qualità (valore) a quantità (merce). Oggi per crisi dell'arte in senso stretto s'intende invece la crisi nell'evoluzione dei linguaggi artistici. La crisi appunto della mentalità darwinistica ed evoluzionistica dell'avanguardia. Tale momento critico viene ribaltato dalla generazione artistica degli anni settanta in termini di nuova operatività. Essa ha smascherato la valenza progressista dell'arte, dimostrando come di fronte all'immodificabilità del mondo l'arte non è progressista bensì progressiva rispetto alla coscienza della propria e circoscritta evoluzione interna. Ora lo scandalo, paradossalmente, consiste nella mancanza di novità, nella capacità dell'arte di assumere un respiro biologico, fatto di accelerazioni e rallentamenti. La novità nasce sempre da una richiesta del mercato che ha bisogno della stessa merce, ma trasformata nella forma. In questo senso negli anni sessanta sono state bruciate molte poetiche e i sottostanti raggruppamenti. Perché i raggruppamenti, attraverso le poetiche, permettono di costituire quella nozione di gusto che, proprio per la quantità degli artisti operanti nella stessa direzione, consente il consumo sociale ed economico dell'arte.
Finalmente le poetiche si sono diradate, ogni artista opera attraverso una ricerca individuale che frantuma il gusto sociale e persegue le finalità del proprio lavoro. Il valore dell'individualità, dell'operare singolarmente, si contrappone a un sistema sociale e culturale attraversato da sovrastanti sistemi totalitari, l'ideologia politica, la psicanalisi e le scienze, che risolvono all'interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti prodotti dalla realtà nel suo farsi. Una cultura delle previsioni stringe la vita dentro un campo di concentrazione che ne assottiglia l'espandersi e tende a ridurre il desiderio e la produzione materiale al di fuori delle vie tortuose e imprevedibili entro cui si forma. Il sistema religioso delle ideologie, dell'ipotesi psicanalitica, scientifica, tende a rendere funzionale al sistema tutto ciò che è diverso, riciclando e convertendo nei termini del funzionale e del produttivo tutto ciò che invece nasce dalla pratica della realtà. Ciò che non è riducibile in tali termini è proprio l'arte, che non può confondersi con la vita: anzi, l'arte serve a spingere l'esistenza verso condizioni di impossibilità. L'impossibilità, in questo caso, è la possibilità di tenere la creatività artistica ancorata al progetto della propria produzione.
L'artista degli anni settanta opera sulla soglia di un linguaggio irriducibile rispetto alla realtà, sotto la spinta di un desiderio che non muta mai, nel senso che non si tramuta mai se non nella propria apparenza; in questo senso l'arte è produzione biologica, attività applicata di un desiderio che si lascia omologare soltanto nella propria immagine, ma non nella propria motivazione. L'arte non accetta transizioni, coniugata dentro il bisogno dell'artista di rendere assoluto il dato relativo della produzione corrente e di creare discontinuità di movimento, laddove esiste l'austera immobilità del concetto produttivo. Ora l'arte non è commento inserito dall'artista dentro il luogo del linguaggio, che non è mai doppio e speculare rispetto alla realtà, in questo senso la produzione dell'arte da parte della generazione degli anni settanta si muove lungo sentieri che richiedono altra disciplina e altra concentrazione. Qui la concentrazione diventa deconcentrazione, bisogno di catastrofe, rottura del bisogno sociale. L'esperienza artistica è un'esperienza laicamente necessaria che ribadisce l'ineliminabilità della rottura, l'insanabilità di ogni conflitto e di ogni conciliazione con le cose.
Questo tipo di arte nasce dalla consapevolezza della irriducibilità del frammento, dell'impossibilità di riportare in unità ed equilibrio. L'opera diventa indispensabile in quanto ristabilisce concretamente rotture e squilibri nel sistema religioso delle ideologie politiche, psicanalitiche e scientifiche che ottimisticamente tendono invece a riconvertire il frammento in termini di totalità metafisica. Solo l'arte può essere metafisica, in quanto riesce a spostare il proprio fine dal fuori al dentro, attraverso la possibilità di fondare il frammento dell'opera come una totalità che non rimanda ad altro valore esterno al proprio apparire. Sostanzialmente l'arte trova dentro di sé la forza di stabilire il deposito da cui attingere l'energia necessaria per costruire le immagini, e le immagini stesse, intese come estensioni dell'immaginario individuale che assurge a valore oggettivo e accertabile tramite l'intensità dell'opera. Perché senza intensità non si ha arte. L'intensità è la qualità dell'opera di darsi, nell'accezione lacaniana, come domasguardi, come capacità di fascinazione e di cattura dello spettatore dentro il campo intenso dell'opera, dentro lo spazio circolare e autosufficiente dell'arte, che funziona secondo leggi interne regolate dalla grazia demiurgica dell'artista, da una metafisica interna che esclude ogni rimando e ogni motivazione esterna.
Regola e motivazione dell'arte è l'opera stessa, che impone la sostanza del proprio apparire, fatta di materia e di forma, di pensiero direttamente incarnato nel luogo della pittura e del segno, non pronunciabile se non attraverso le grammatiche della visione. In tal modo l'arte degli anni settanta si presenta positivamente frantumata, disseminata in molte opere, ciascuna portante dentro di sé l'intensa presenza della propria esistenza regolata da un impulso circoscritto alla singolarità dell'opera creata. Così si delinea il concetto di catastrofe, intesa come produzione di discontinuità in un tessuto culturale retto negli anni sessanta dal principio dell'omologazione linguistica. L'utopia internazionalistica dell'arte ha contraddistinto la ricerca dell'Arte Povera, tutta tesa a sfondare i confini nazionali, perdendo e alienando in tal modo le radici culturali e antropologiche più profonde. All'apparente nomadismo dell'Arte Povera e delle esperienze degli anni sessanta, basato sul riconoscimento di affinità metodologiche e tecniche, gli artisti degli anni settanta oppongono un nomadismo diverso e diversificante, giocato sullo spostamento progressivo della sensibilità e dello scarto tra un'opera e un'altra.
Gli improvvisi smottamenti dell'immaginario individuale presiedono la creatività artistica precedentemente mortificata dal carattere dell'impersonalità, sincronica anche al clima politico degli anni sessanta che predicava la spersonalizzazione in nome di un primato del politico. Ora invece l'arte tende a rimpossessarsi della soggettività dell'artista, esprimendola attraverso le modalità interne del linguaggio. Il personale acquista una valenza antropologica, in quanto partecipa a riportare l'individuo, in questo caso l'artista, nello stato di una ripresa di un sentimento che è quello del sé.
L'opera diventa il microcosmo che accoglie e fonda la capacità opulenta dell'arte di permettere il rimpossessamento, di tornare a essere possidenti di una soggettività fluida fino al punto di entrare anche nelle pieghe del privato, che in ogni caso fonda sulla propria pulsione e non su altro il valore e la motivazione del proprio operare. L'ideologismo del poverismo e la tautologia dell'Arte Concettuale trovano un superamento in un nuovo atteggiamento che non predica alcun primato se non quello dell'arte e della flagranza dell'opera che ritrova il piacere della propria esibizione, del proprio spessore, della materia della pittura finalmente non più mortificata da incombenze ideologiche e da arrovellamenti puramente intellettuali. L'arte riscopre la sorpresa di un'attività creativa all'infinito, aperta anche al piacere delle proprie pulsioni, di un'esistenza caratterizzata da mille possibilità, dalla figura all'immagine astratta, dalla folgorazione dell'idea al morbido sspessore della materia, che si attraversano e colano contemporaneamente nell'istantaneità dell'opera, assorta e sospesa nel suo donarsi generosamente come visione.
L'arte degli anni settanta trova nella creatività nomade il proprio movimento eccellente, la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni. Artisti come Bagnoli, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino e Salvadori operano nel campo mobile della Transavanguardia, intesa come attraversamento della nozione sperimentale dell'avanguardia, secondo l'idea che ogni opera presuppone una manualità sperimentale, la sorpresa dell'artista verso un'opera che si costruisce non più secondo la certezza anticipata di un progetto e di un'ideologia, bensì si forma sotto i suoi occhi e sotto la pulsione di una mano che affonda nella materia dell'arte, in un immaginario fatto di un incarnamento tra idea e sensibilità.
La nozione dell'arte come catastrofe, come accidentalità non pianificata che rende ogni opera differente dall'altra, permette ai giovani artisti una transitabilità, anche nell'ambito dell'avanguardia e nella sua tradizione, non più lineare ma fatta di affondi e di scavalcamenti, di ritorni e di proiezioni in avanti, secondo un movimento e una peripezia che non sono mai ripetitivi in quanto segnano la geometria sinuosa dell'ellissi e della spirale.
La Transavanguardia significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera.
Transavanguardia significa apertura verso l'intenzionale scacco del logocentrismo della cultura occidentale, verso un pragmatismo che restituisce spazio all'istinto dell'opera, che non significa atteggiamento prescientifico ma semmai maturazione di una posizione postscientifica che supera il feticistico adeguamento dell'arte contemporanea alla scienza moderna: l'opera diventa il momento di un funzionamento energetico che trova dentro di sé la forza dell'acceleramento e dell'inerzia. Così domanda e risposta si pareggiano nell'agone dell'immagine e l'arte supera la connotazione tipica della produzione dell'avanguardia, quella di costituirsi come interrogazione che scavalca l'aspettativa dello spettatore per rimandare alle cause sociologiche che l'hanno provocata. L'arte d'avanguardia presuppone sempre un disagio e mai la felicità del pubblico, costretto a spostarsi fuori dal campo dell'opera per comprendere il pieno valore.
Gli artisti degli anni settanta, quelli che io chiamo della Transavanguardia, riscoprono la possibilità di rendere lampante l'opera mediante la presentazione di un'immagine che contemporaneamente è enigma e soluzione. L'arte così perde il suo lato notturno e problematico, del puro interrogare, a favore di una solarità visiva che significa possibilità di realizzare opere fatte ad arte, in cui l'opera funziona veramente da domasguardi, nel senso che doma lo sguardo inquieto dello spettatore, abituato all'avanguardia dell'opera aperta, alla progettata incompletezza di un'arte che richiede il perfezionante intervento dello spettatore. L'arte negli anni settanta tende a riportare l'opera nel luogo di una contemplazione appagante, dove la lontananza mitica, la distanza della contemplazione, si carica di erotismo e di energia tutta promanante dall'intensità dell'opera e dalla sua interna metafisica.
La Transavanguardia si muove a ventaglio con una torsione della sensibilità che permette all'arte un movimento in tutte le direzioni, comprese quelle del passato. "Zarathustra non vuole perdere nulla del passato dell'umanità, vuole gettare ogni cosa nel crogiuolo" (Nietzsche). Questo significa non avere nostalgia di niente, in quanto tutto è continuamente raggiungibile, senza più categorie temporali e gerarchie di presente e passato tipiche dell'avanguardia che ha sempre vissuto il tempo alle spalle come archeologia e comunque come reperto da rianimare.
L'opera di Marco Bagnoli è un'investigazione sulla qualità fisica e mentale dello spazio e del tempo, nelle loro interazioni e nella dialettica aperta della moltiplicazione (spazio per tempo). Un'analisi del concetto di limite, dell'interstizio come luogo germinale delle differenze e delle opposizioni. Viene infranto il principio di centralità a favore di relazioni oblique e mobili.
Sandro Chia pratica, attraverso la pittura, la teoria di una manualità assistita da un'idea, dalla messa in opera di un'ipotesi formulata attraverso la particolarità di una figura o di un segno. Se l'immagine costituisce da una parte lo svelamento dell'idea iniziale, dall'altra è anche testimonianza del procedimento pittorico che lo produce e ne svela l'interno circuito, la gamma complessa di riflessi, le possibili corrispondenze, gli spostamenti e i rimandi fra le diverse polarità.
Francesco Clemente opera attraverso la ripetizione e lo spostamento. Parte da un'immagine preesistente che riproduce anche mediante la pittura. Ma ogni volta la riproduzione altera e sposta ciò che è riprodotto, secondo variazioni tanto sottili quanto imprevedibili. Una certezza anticipata è alla base dell'opera, che nella sua effettuazione implica uno scarto rispetto alla norma iniziale. Lo spostamento avviene per linee oblique: segno tangibile della produzione di differenza.
Enzo Cucchi accetta il movimento eccellente dell'arte, inscrivendo le cifre del proprio linguaggio sotto il segno dell'inclinazione, dove non esiste stasi ma una dinamica di figure, segni e colori che si attraversano e colano reciprocamente il senso di una visione cosmica. La pittura mastica dentro di sé e assorbe nel microcosmo del quadro la collisione fra i vari elementi. Così microcosmo e macrocosmo compiono insieme una traversata, in cui caos e cosmos trovano il deposito e l'energia della propria combustione.
Nicola De Maria opera sullo spostamento progressivo della sensibilità, praticato mediante gli strumenti di una pittura che tende a darsi come esteriorizzazione di uno stato mentale e come interiorizzazione di possibili vibrazioni che nascono durante l'esecuzione dell'opera. Il risultato è la fondazione di un campo visivo, di una visione all'incrocio di molti rimandi, in cui le sensazioni trovano un'estroversione spaziale fino a risolversi in una sorta di architettura interiore.
Mimmo Paladino pratica una pittura di superficie, nel senso che tende a portare a emergenza visiva tutti i dati sensibili, anche quelli più interiori. Il quadro diventa il luogo di incontro e di espansione a vista d'occhio di motivi culturali e di dati sensitivi. Tutto è tradotto in termini di pittura, di segno e di materia. Il quadro è attraversato da temperature differenti, caldo e freddo, lirico e mentale, denso e rarefatto, che affiorano alla fine della calibratura del colore.
Remo Salvadori svolge un'opera principalmente sul tema del doppio, inteso come sdoppiamento dell'unità e come compresenza di due unità opposte: l'elemento maschile e femminile, il dritto e il rovescio. La linea o il diaframma che separa e differenzia l'identità e la somiglianza può essere accostata a quel luogo mediano che, nel generare le due facce della simmetria, le situa su due piani opposti e inconciliabili.
Ora fare arte significa avere tutto sul tavolo in una contemporaneità girevole e sincronica che riesce a colare nel crogiuolo dell'opera immagini private e immagini mitiche, segni personali, legati alla storia individuale, e segni pubblici, legati alla storia dell'arte e della cultura. Tale attraversamento significa anche non mitizzare il proprio Io, ma invece inserirlo in una rotta di collisione con altre possibilità espressive, accettando così la possibilità di mettere la soggettività all'incrocio di tanti incastri. "L'essere è il delirio di molti" (Musil). La frantumazione dell'opera significa la frantumazione del mito dell'unità dell'Io, significa assumere il nomadismo di un immaginario senza soste o punti di ancoraggio e di riferimento. Tutto questo rafforza la nozione di Transavanguardia, in quanto ribalta l'attitudine dell'avanguardia di avere il privilegio di punti di riferimento. Ogni opera diventa una peripezia che porta e ritorna nel luogo dell'opera, che attraversa i campi di riferimenti molteplici, che si serve di tutti gli utensili, una manualità direzionata dalla grazia del colore e di molte materie, un pensiero che pensa direttamente attraverso le immagini e si acquatta nel fondo della visione, come una temperatura che fa da collante e permette ai frammenti dell'opera di tenersi in una relazione mobile che non si serra mai e mai cerca riparo nell'idea di unità. Non esiste alcuna regola demiurgica, ma soltanto la pratica creativa dell'arte che rende stabile ogni precarietà senza trasformarla in stabilizzazione e simbolica fissità. L'opera conserva il flusso del suo processo, del suo essere operosa nei dintorni di una soggettività che non tende mai a diventare esemplare ma semmai a conservare il carattere dell'accidentalità, di un'apertura di campo che non significa l'ebbrezza romantica dell'infinito dell'avanguardia, ma muoversi senza centro lungo derive segnate da un'unica prospettiva, quella del piacere mentale e sensoriale.

Da "Flash Art", n. 92-93, ottobre-novembre 1979.

Lyceu
Scuola delle Cose

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo

Art director
Fiorçà Zaouali

Redazione
Domenico Petrocelli

Coordinamento
Serena Vita

Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Pietranni Martarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore

Registrazione Tribunale di Patti n. 1/2021 - 24 del 31 marzo 2021. Finito di stampare nel mese di marzo 2022 presso la tipografia Pirani, Floresta

CONVERSAZIONE CON ACHILLE BONITO OLIVA

Gianluca Ranzi - Nel 1971 tu ti fai fotografare alla Biennale di Parigi mentre reggi il cartello di Gino De Dominicis "Che cosa c'entra la morte?" e nel 1979 su "Flash Art" teorizzi la Transavanguardia nello scritto che qui ripubblichiamo. Come entra nella Transavanguardia l'idea della morte intesa come momento della crisi e della catastrofe?
Achille Bonito Oliva - Io l'avevo profetizzato. La morte c'entra in quanto avevo anche assorbito in termini filosofici la figura di Nietzsche attraverso la mostra *Vitalità del negativo*. L'arte non può essere una speranza di prospettive, ma può riflettere su se stessa, senza garantire un futuro migliore. Tutto questo implica una serie di conseguenze come il superamento del darwinismo linguistico e della coazione al nuovo, vissuta come riscatto da un presente non accettabile. Ciò che è interessante è proprio questo: questa specie di surplus dell'arte, che agisce malgrado tutto, prospettando, attraverso un procedimento insieme paradossale e vitale, la catastrofe linguistica, la rottura dei linguaggi, sia di quanto era già stato prodotto, sia di quanto era garantito iconograficamente. Questo avviene attraverso un'irruzione in una sorta di felice irresponsabilità creativa.

G.R. - Enzo Cucchi, nella tua intervista del 1982 pubblicata per la prima volta in *Dialoghi d'artista* nel 1984, afferma di sentirsi un "reduce della Grande Guerra Moderna".
ABO – Sì, perché è stato necessario avere il coraggio di interrompere false utopie.

G.R. - Nel 1983 Carmelo Bene, in *Sono apparso alla Madonna*, dichiarava di rifiutarsi di essere nella Storia…
ABO - Ci sono affinità tra me e Carmelo Bene, l'ultima è stata financo un premio, il Premio Fregene, che fu assegnato a entrambi, seguito da una cena di noi due di fronte al mare. Da tutto questo si desume la coscienza creativa di Carmelo Bene, che attraverso il teatro ha sviluppato un'idea di arte totale in cui entrano la parola, l'immagine e persino il silenzio, già garantito da Marcel Duchamp.

G.R. - È significativo pensare a questi presentimenti del teatro contemporaneo, penso a Tadeusz Kantor, a Pinter, a Grotowski…
ABO - Sono tutti compagni di strada, con alcuni ho anche avuto diversi contatti, un dialogo, ma sicuramente tutti sono frutto di una sorta di mentalità resistenziale che non accettava le categorie e che voleva anche sottrarsi all'equivoco secondo il quale chi non si impegnava in un'idea sociale era colpevole di qualcosa. Ecco quindi che tutto questo ha sviluppato anche un pathos positivo, costruttivo, e che appunto, in quanto tale, trova il suo valore nella resistenza culturale, nell'elaborazione, nella ripresa di matrici culturali che sembravano persino pericolose, ma che implicavano invece un'estensione liberatoria della creazione dell'arte. Credo che abbiamo sviluppato, per intuizione e per conoscenza, un'idea del tempo circolare, non più lineare, senza la garanzia di una prospettiva e di un approdo, ma fatto invece di ritorni, di movimento e direi anche di soste, che implicavano una grande libertà.

G.R. - Dall'elaborazione di questa coscienza nel decennio degli anni settanta a un singolo breve momento. Hai memoria di un attimo preciso in cui nella tua mente si affaccia la parola Transavanguardia?
ABO - Il momento è prima di tutto teorico ed è quello dell'*Ideologia del traditore* del 1976, il libro sul Manierismo che era stato preceduto già nel 1974 da *Critica in atto*, dove avevo invitato agli *Incontri internazionali d'arte* a Palazzo Taverna una serie di critici e di curatori, ognuno per un giorno, affermando così il protagonismo del critico. In quell'occasione produssi un testo intitolato *La citazione deviata* e così, partendo da quelle premesse, sono arrivato inevitabilmente a un'analisi del nostro presente che, pur abitato da una crisi, poteva ugualmente essere produttivo del nuovo senza il feticcio del rinnovamento tecnico.

G.R. - E così arrivi a coniare la parola Transavanguardia, rapida, diretta, "lampante", come scrivi nel testo.
ABO - Nell'ambito dell'architettura c'era stato già il Postmodern, quindi Postavanguardia sarebbe stato limitativo. Invece il termine Transavanguardia sottolinea un atteggiamento di attraversamento, di trasmissione, di passaggio, di nomadismo culturale, di eclettismo stilistico.

G.R. - E si sottrae all'aggettivazione..
ABO - L'arte è un sostantivo che non vuole aggettivi.

G.R. - Anzi, all'aggettivo "povero" tu contrapponi il concetto di "opulenza".
ABO – Sì, perché c'era un moralismo di fondo. Intanto erano tutti artisti del Nord Italia, artisti legati alla civiltà industriale, con quell'aggettivazione che in qualche modo garantiva loro una purezza ideologica. In realtà io dico che l'arte resta un sostantivo, e del resto nell'Arte Povera ci sono veri artisti, al di là della descrizione concettuale che ne aveva fatto Germano Celant, artisti che sono stati miei compagni di strada e che in alcuni casi lo sono tuttora, come Pistoletto, Paolini, Anselmo. L'opulenza è anche uno sguardo aperto, non circoscritto e non delimitato da paraocchi ideologici.

G:R. - Il 1979 è anche l'anno della pubblicazione de *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard. Il filosofo e critico letterario nord-americano Fredric Jameson ha però notato come la Transavanguardia non si ponga sotto il manicheismo della posizione di Lyotard, quindi del suo considerare Modernismo e Postmodernismo come due blocchi contrapposti.
ABO - Sì, Jameson sta tutto dalla mia parte. Lyotard era un intellettuale francese, quindi cartesiano, di cui ho grande stima per altre cose che ha scritto, ma per quanto riguarda questa analisi di cui parli trovo che la sua posizione sia riduttiva, quando invece con uno sguardo aperto si può evitare la contrapposizione e coniugare i vari atteggiamenti attraverso una felice contaminazione.

G.R. - Tu e Jameson infatti parlate di brandelli, di frammenti…
ABO - Sì, per il fatto che ormai susiste solo il mosaico, e non più un'iconografia rinascimentale, ma solo l'intreccio di diverse possibilità espressive che attraverso la contaminazione trovano una forma di coesistenza. Il valore della coesistenza è molto importante.

G.R. - L'intreccio e la coesistenza, per la Transavanguardia, hanno toccato anche le Neoavanguardie degli anni settanta?
ABO - Diciamo che, come ti ho anticipato prima a proposito del mio intervento *La citazione deviata* a *Critica in atto* del 1974, io illustro anche un periodo storico, quello del Manierismo, dove si interrompe il valore dell'invenzione a favore di quello della citazione, e questo determina l'atteggiamento di Pontormo, di Beccafumi, di Rosso Fiorentino, di Parmigianino. Quindi il risultato è una nuova iconografia capace di assorbire, ma non di combattere il Rinascimento, anzi di dargli persino una base concettuale, perché attraverso la memoria prevale il principio dell'impetuoso creativo, di una creazione più meditata capace di garantire la convivenza di diverse istanze e matrici iconografiche. Il Manierismo è l'anticipo anche delle Avanguardie, per cui la Maniera non è una ripetizione ma è un'elaborazione che supera il feticcio dell'invenzione a favore di una coesistenza iconografica, linguistica e culturale.

G.R. - La coesistenza delle differenze di cui parli è anche indice di una grande vitalità ed energia della Transavanguardia. Mentre alcuni critici tra la fine degli anni novanta e l'inizio dei duemila la criticavano associandola all'inorganico o al patologico, penso ad esempio a definizioni come quelle di Nicolas Bourriaud, "pattumiera di forme vuote", o di Francesco Bonami, come "sindrome regressiva".
ABO - Ma questo è anche il frutto di una miopia culturale e generazionale, poiché loro hanno dovuto subire l'egemonia della Transavanguardia. Posso anche affermare che la Transavanguardia resiste attraverso la mia teoria che è ancora assolutamente attuale e che prescinde dalla qualità delle opere degli artisti. In altre parole, gli artisti creano e io rifletto, ma nella mia riflessione c'è anche la resistenza di una mentalità che garantisce anche il futuro dell'arte.

G.R. - C'è anche qualcosa di edipico nel loro atteggiamento, un tentativo di uccidere il padre, visto che tu e Helena Kontova li avevate invitati ad *Aperto '93* nella tua Biennale di Venezia.
ABO - La Transavanguardia non è solo merito mio, ma anche colpa degli altri.

G.R. - Qual è il soggetto della Transavanguardia?
ABO - Il soggetto di cui mi occupo non è garantito dall'ideologia, quindi da una visione preordinata, e non ha paraurti ideologici che lo possano garantire; è invece un'apertura verso l'incognito e questo crea un pathos ma anche il riconoscimento di un edonismo creativo. È una visione che deve molto anche a Freud, che garantisce le pulsioni dell'inconscio.

G.R. - A una tua domanda in un'intervista del 1984 Borges risponde dicendo che tra chiarezza e labirinto c'è contraddizione, ma che il labirinto è stato progettato con chiarezza di metodo. C'è del metodo nella Transavanguardia?
ABO - Sì, sul piano teorico la chiarezza del metodo la garantisco io, mentre sul piano operativo ogni artista è responsabile del proprio operato. Questo è un punto fondamentale perché con la Transavanguardia si ristabilisce una limpidezza dove l'arte è frutto di una creazione anche indebita, ma sicuramente disinteressata, che non deve apportare un vantaggio a una mentalità, a un'ideologia o a una posizione, ma è felicemente fine a se stessa, senza voler essere trasformativa nei confronti del mondo. La storia e quello che ha prodotto, anche prima della Transavanguardia, vanno riconosciuti, e infatti la Transavanguardia assorbe tutto questo ma non lo cancella. Questo avviene perché non è animata da un atteggiamento iconoclasta, anzi è la capacità felice di riconoscere i propri debiti, mentre prima l'arte era frutto di un credito di cui gli artisti si avvantaggiavano per garantirsi una propria sicurezza psicologica, morale e comportamentale.

G.R. - Ci sono sempre state coerenza e limpidità tra la tua scrittura teorica e la tua scrittura espositiva. *Amore mio* (1970), *Vitalità del negativo* (1970), *Contemporanea* (1973), *Disegno/Trasparenza* (1976) sono momenti di avvicinamento alla Transavanguardia.
ABO - Sì, in *Amore mio* già contrapponevo i referenti e le garanzie di tipo ideologico a un atteggiamento, evidente a partire dal titolo della mostra, che esprimeva una posizione financo sentimentale dell'arte, capace di ritrovare le proprie affinità dentro la storia dell'arte. In *Vitalità del negativo* invece va ricordata la funzione del negativo, che ha naturalmente una matrice nietzschiana, *Contemporanea* per quel suo carattere di mostra interdisciplinare multiculturale e transnazionale e infine *Disegno/Trasparenza* per il recupero della manualità, non intesa come attività artigianale ma come pulsione erotica della creazione attraverso il gesto dell'artista.

G.R. - Mike Kelley, a proposito dell'atteggiamento degli anni ottanta, ha scritto che era come guardare il mondo rovesciando il cannocchiale. Anche in *Contemporanea* tu avevi invertito il canonico ordine espositivo facendo partire la mostra dal presente e andando poi via via a ritroso, fino a ritrovare il presente.
ABO – Sì, perché io ho voluto attraverso le mostre creare un struttura espositiva che garantisse anche la trasparenza e la lettura del critico che in questo modo si assumeva la propria responsabilità. Allo stesso tempo avevo anche l'esigenza di portare il pubblico a una regressione attraverso il percorso, evitando di garantire il passato per arrivare al presente e rinunciando a ogni tipo di imposizione.

G.R. - Esistono caratteri della Transavanguardia che osservi anche oggi nel panorama contemporaneo?
ABO - Sì, perché esisto io, e resisto io. Come anche la ricreazione, che è l'affermazione della citazione come valore. Mentre prima però esistevano comunità di artisti che attraverso la loro denominazione trovavano una sorta di identità sociale e pubblicamente condivisa, dagli anni ottanta gli artisti non si assumono il senso della collettività ma procedono in fila indiana, singolarmente, individualmente, per cui il nomadismo prevale, così come il valore dell'opera e l'identità del soggetto che la produce. Per cui trovo che sarebbe una contraddizione fare previsioni per garantirsi il futuro attraverso una visione. Al contrario io ho teorizzato di partire dal presente per progettare il passato. Proprio questo è interessante, questo paradosso secondo cui la progettazione del passato è la garanzia che l'arte non sia mai archeologica.


LA
SCUOLA
DELLE
COSE