

Da: *A.B.O. Theatron. L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 giugno 2021 – 26 giugno 2022), Skira, Milano 2021, pp. 36-59.

## *Una conversazione*

**Achille Bonito Oliva**  
**Hans Ulrich Obrist**

La presente intervista si è svolta in due momenti e luoghi diversi: a Venezia nel 2017, durante l'inaugurazione della 57a Biennale, e ad Alba, il 21 e 22 settembre 2019, in occasione di *Per un rinnovamento immaginista del mondo. Il Congresso di Alba: 1956-2019*, una rievocazione poetica del primo *Congresso mondiale degli artisti liberi* (Alba, 2-8 settembre 1956). L'intervista è stata editata in seguito dagli autori con Andrea Viliani e Anna Musini. Grazie ad Adele Koechlin, Max Shackleton e Lorraine Two.

**Hans Ulrich Obrist:** Vorrei iniziare la nostra conversazione parlando della storia della curatela, di cui si sa molto poco prima degli anni sessanta. Vorrei sapere quali erano i tuoi eroi, le ispirazioni che hai tratto dalla generazione precedente alla tua. Per esempio Giorgio Griffa mi diceva che Toti Scialoja era stato il suo eroe, che senza di lui non si comprenderebbe nulla della sua vita o della sua ricerca. Dunque volevo sapere se anche per te esistono tali catalizzatori, o professori, o fonti di ispirazione.

**Achille Bonito Oliva:** Devo premettere che alla fine degli anni sessanta, quando inizio la mia ricerca, passo dalla poesia alla prosa. Comincio come poeta, pubblico due libri, faccio parte del Gruppo 63, ma mi apro quasi subito all'arte in quanto sento venire dall'arte stimoli e sollecitazioni che il mondo della poesia non mi trasmetteva. E nell'arte che cosa trovo? La spaccatura di un mondo universitario, accademico, composto di grandi conoscitori. Pensa a Giulio Carlo Argan, che tra l'altro mi ha chiamato a scrivere l'ultimo capitolo della sua *Storia dell'Arte*, nel quarto volume che va dal XVIII secolo fino agli anni sessanta (scritto da lui) e poi dall'arte dagli anni sessanta a oggi (scritto da me). Argan era portato a vedere, nell'arte, più il concetto che l'oggetto. Non aveva il feticismo dell'opera. Per lui, che aveva una formazione di impronta ideologica, a predominare erano il bisogno e la funzione dell'arte. Per cui gli "Arganauti", come chiamo gli allievi di Argan, erano più portati alla correttezza concettuale. E quando io ho cominciato ho creato il "problema", per così dire, parlando di scrittura espositiva. Perché io sostenevo (mettendolo in pratica) che il critico scrive con le parole i libri e i saggi, e con le opere scrive nello spazio sociale, sviluppando un'idea, collocando le opere, assistendo il pubblico nell'assetto espositivo e critico. Quindi ho sentito questa diversità, la necessità di dare protagonismo al critico, dare un volto al critico, mentre fino ad allora il critico era stato una figura laterale, un servo di scena; era un suggeritore, come a teatro dove il suggeritore non si vede però gli attori lo ascoltano. Prima che io cominciassi, un altro poeta, che si chiamava Emilio Villa, aveva scritto per primo su Alberto Burri, su Lucio Fontana, su una serie di artisti...

**HUO:** E faceva parte, come te, del Gruppo 63?

**ABO:** No, era prima, un poeta isolato.

**HUO:** E lo consideri un mentore?

**ABO:** Sì, un mentore.

**HUO:** Tu quindi hai cominciato come poeta per giungere solo dopo alla dimensione dell'arte. Puoi approfondire questo passaggio dalla letteratura al lavoro nel campo teoretico e curatoriale?

**ABO:** Effettivamente sono passato, come ti dicevo, dalla poesia alla prosa. Ho cominciato come poeta d'avanguardia, sperimentale, prima solo con le parole e poi, in una combinazione tra parola e immagine, con la poesia visiva. Quindi fin dall'inizio ho avuto la prova – più che il sospetto – che la

parola non produce solo un rinvio ad altro, ma di per sé si illumina di una luce propria e produce un'epifania, molto simile a un'immagine mentale. Ho pubblicato due libri di poesie. Il primo, nel 1967, si chiamava *Made in Mater*, edito da Sampietro a Bologna, poesie lette al convegno del Gruppo 63 di Fano. Il secondo, *Fiction Poems* del 1968, edito da Lucio Amelio per la Modern Art Agency di Napoli. E le mappe, una sequenza di poesie visive, una sorta di atlante sul rapporto tra parola e immagine.

**HUO:** Questi libri di poesia non li conosco, sono mai stati ripubblicati?

**ABO:** Non ho voluto. *Fiction Poems*, il libretto pubblicato da Amelio, contiene una mia fotografia in apertura scattata da Ugo Mulas e un intervento di Gianni Colombo.

**HUO:** Sulla copertina?

**ABO:** No, all'interno. Perché la fotografia è una fotografia che mi ha scattato Mulas frontalmente, da sinistra e da dietro, per cui si compone e si scompone come un gioco.

**HUO:** Più che un libro quindi è un oggetto.

**ABO:** Un oggetto piccolo. Questi primi due libri hanno creato in me come una vigilanza, la consapevolezza che le parole non si cancellano ma restano indelebili e ferme nello spazio-tempo della pagina di un libro, o su una qualsiasi superficie; quando le parole diventano poesia visiva, si realizza un cortocircuito fra parola e immagine. Questa attenzione per la poesia e per l'immagine che deriva dalla parola ha prodotto anche la mia curiosità, la mia apertura verso le arti visive. E dunque sono stato in qualche modo assorbito, diciamo come in un inciampo, in qualcosa che mi colpiva nelle opere degli artisti. Erano gli anni in cui in Italia – come in altri Paesi europei e in America – si indagava oltre i limiti del proprio linguaggio espressivo, praticandone le potenzialità. Ciò accadeva non solo nella poesia o nella letteratura – e il Gruppo 63 ne era la prova – ma anche in ambito visivo: pensa per esempio a un artista come Mario Schifano. Avviavano inoltre la loro ricerca anche gli artisti torinesi – Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, o a Roma Pino Pascali. Io ero circondato, stimolato, attirato dal lavoro sorprendente di tutti questi giovani che incontravo alle mostre e nelle gallerie, essendomi trasferito da Napoli a Roma; e frequentandoli, di giorno e di notte, si è venuta a creare una continuità anche esistenziale fra me e loro. Una frequentazione diurna, espositiva, nelle gallerie, e una notturna, in bar e discoteche, perché mi piaceva molto – e mi piace tuttora – ballare.

**HUO:** C'è un momento in cui, guardandoti ora indietro, puoi riconoscere che quel cambiamento stava accadendo?

**ABO:** Sto riflettendo per essere preciso su qualcosa che dovrei indicare come il primo amore o, come dicevo, il primo inciampo. Diciamo che il primo inciampo è avvenuto ovviamente a Napoli perché dal 1966 al 1968 ho studiato a Napoli, università e altro. Il primo inciampo l'ho quindi avuto con alcuni artisti napoletani. Uno che allora mi colpì si chiamava Renato Barisani, con il suo operare paziente, silenzioso, la sua immersione totale nella ricerca: un artista napoletano ma con un rigore quasi nordico. E questo mi fece capire come appunto l'arte producesse molte sorprese al di là delle caratteristiche biografiche di chi la realizzava, e che quindi non si lasciava confinare in una specificità territoriale, ambientale, ma piuttosto era indecisa a tutto, come dico io, nel senso più bello della parola. Capii che l'arte creava delle sorprese, non solo a chi la incontrava ma anche a chi l'aveva realizzata. La forza dell'arte è proprio il coinvolgimento sia dei suoi osservatori che del suo creatore.

**HUO:** Hai anche preso parte ad alcuni eventi del Gruppo 63, uno fra i principali movimenti letterari di avanguardia degli anni sessanta. Puoi raccontarmi del tuo coinvolgimento con il gruppo e degli eventi a cui hai preso parte?

**ABO:** Frequentavo una libreria, una sede mitica e storica a Napoli, la Libreria Guida a Port'Alba, dove si svolgevano incontri con autori importanti a livello internazionale. Li incontrai Jack Kerouac, Allen Ginsberg, storici dell'arte come Argan e Cesare Brandi, filosofi molto discussi come Armando Plebe, o Umberto Eco. Ecco, lì avvenne anche l'incontro con il Gruppo 63, con Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini, in quel clima napoletano dove arrivavano solo gli echi della cosiddetta neoavanguardia, ma in cui gli incontri diretti, personali, producevano effetti stimolanti e anche emozionanti. Durante questi incontri con il pubblico io facevo degli interventi, dei veri e propri

dibattiti, che duravano anche venti minuti, assolutamente incomprensibili: ero così imploso di letture che avevo proprio bisogno di *espettorare*, di liberarmi, di tramutare in parole ciò che avevo assorbito. E così, attraverso questi incontri, avvenivano scambi di contatti e ricevevo i primi inviti. A Napoli, insieme ad altri giovani, costituimmo un gruppo d'avanguardia che si chiamava Operativo 64 e io ne ero un po' il teorico, in un clima dove la tradizione già neoavanguardistica che proveniva dagli anni cinquanta trovava, nei sessanta, una sua attuazione progressiva. In quel contesto sono arrivati gli inviti del Gruppo 63, da parte di Sanguineti e Balestrini, a Fano, dove ho debuttato pubblicamente come poeta leggendo ad alta voce davanti a una platea, anche spietata, di altri poeti che avevano il diritto al commento, all'applauso o alla stroncatura. Quindi, come dire, nel primo caso una promozione sul campo. E poi anche la poesia visiva, con mostre insieme a vari gruppi, il Gruppo 70, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Giuseppe Chiari, Ketty La Rocca, che erano poeti visivi attivi prevalentemente a Firenze. Diciamo che avevo già superato i confini geografici di Roma, dove mi ero trasferito nel 1968. A Roma si approfondiscono i miei primi incontri con gli artisti che si erano avviati a Napoli: con Pascali e Schifano soprattutto. Alla Libreria Guida e nella galleria di Lucio Amelio avevo curato con loro alcune mostre, tra cui anche la mia prima piccola mostra, una doppia personale di Renato Mambor e Pino Pascali nel 1966. Di entrambi avrei poi curato due personali retrospettive, ancora a Napoli, al Castel Sant'Elmo, nel 2004 e 2009. Con Pascali il contatto personale è continuato e si è approfondito fino a diventare un sodalizio umano, oltre che culturale, che è durato per tutta la breve vita di Pascali, morto nel 1968 in un incidente con la motocicletta. Così come con Schifano, mio grande amico, morto nel 1998. Nel 1968 sono arrivato a Roma con la conferma di un clima euforico: c'era la cosiddetta Scuola Romana, Plinio De Martiis e Fabio Sargentini, le gallerie La Tartaruga e L'Attico, e ho approfondito anche una serie di conoscenze internazionali che sconfinavano dalla pittura e dalla scultura per arrivare alla danza, alla musica, al teatro. È in questo contesto che pubblico nel 1971 – quando avevo già realizzato *Amore mio* e *Vitalità del negativo* nel 1970 – il mio primo libro, *Il territorio magico*, che documentava l'arte del comportamento in tutte le sue valenze con uno sguardo internazionale.

**HUO:** Qual è la tua prima grande mostra?

**ABO:** *Amore mio* nel 1970. Sì, una mostra con un titolo quasi da Festival di Sanremo in un momento in cui, invece, c'era il predominio del politico, l'io assembleare che aveva annullato l'io individuale. In questa mostra gli artisti erano invece liberi di segnalare i loro amori, i loro ascendenti nell'arte.

**HUO:** *Amore mio* è descritta da Romy Golan come “creativamente improvvisata nell'edificio rinascimentale di Palazzo Ricci a Montepulciano”. Puoi parlarmi della mostra e di come sei giunto a curarla?

**ABO:** La mostra nasce da un mio incontro con alcuni artisti, Enrico Castellani, Gino Marotta, Fabio Mauri, Paolo Scheggi. Loro, gli artisti (qualcuno di Roma, altri di Milano), avevano un contatto a Montepulciano per realizzare una mostra a Palazzo Ricci, architettura tardo-rinascimentale di Baldassarre Peruzzi. Furono gli artisti che mi invitarono ad affiancarli, in una posizione paritetica, come coordinatore e segretario generale della mostra; e del resto loro stessi, autoconvocandosi, stavano affermando come me il ruolo idiosincratico dell'atto critico. Ed è proprio dialogando con loro che emerse il disagio, che in effetti tutti sentivamo, verso la supremazia della politica sulla cultura dopo il '68, e quindi l'esigenza di affermare l'obbligo dell'arte di occuparsi di se stessa. Più che imporre, gli artisti volevano confermare l'autonomia dell'arte rispetto a questa situazione, ritenendo che l'arte non dovesse sottostare a nessun consenso, a nessun assenso. Da qui venne l'idea anche del titolo, *Amore mio*. Gli artisti invitavano anche altri artisti e tutti potevano segnalare le proprie preferenze culturali, affettive, sentimentali. Lo scenario che fu presentato non era quindi isterico, ma rilassato e ispirato, affermava l'identità dell'artista come creatore senza nessuna parola d'ordine. La mostra aveva proprio il connotato intenzionale della rapidità, nel senso che la creazione non ha tempi obbligati: si può avere un lungo tempo di maturazione per qualcosa che ha bisogno di una distanza, ma c'è altro che va realizzato immediatamente per l'urgenza di affermare dei valori intimi, interni all'arte: come in questo caso.

**HUO:** Poi segue, nello stesso anno, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*. Quale fu la genesi di questa mostra?

**ABO:** Avendo io una formazione anche letteraria, avevo familiarità con una serie di idee e affermazioni di Friedrich Nietzsche, e partii da lì... Fui accusato di avvelenare la gioventù in quanto citavo Nietzsche, che era ancora *démodé*. Tuttavia proprio la scrittura espositiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma creò il grande shock estetico nel pubblico che determinò il successo della mostra. Gli artisti erano Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto insieme a Pino Pascali, Gino De Dominicis, Fabio Mauri, Vettor Pisani, e anche Vincenzo Agnetti, Enrico Castellani e Gianni Colombo, Ugo Mulas. Tutti molto giovani.

**HUO:** In *Vitalità del negativo* la presenza dell'Arte povera è descritta come molto marginale. La storica dell'arte Romy Golan sostiene a questo proposito come la tua preferenza sia verso "un'arte della rappresentazione piuttosto che della presentazione" e per artisti con "un impulso allegorico". Puoi approfondire il significato di questo tuo "impulso allegorico" e spiegare come esso si articoli dal punto di vista della curatela?

**ABO:** *Vitalità del negativo* è una mostra del 1970, quando l'Arte povera comincia ad avere una sua visibilità quale linea di ricerca che all'opulenza della civiltà industriale contrappone la presenza dei materiali e dei processi naturali, pensando e agendo contro l'artificio. L'Arte povera era quindi, nella sua teorizzazione originaria, un'arte volutamente anti-forma, che voleva mettere in evidenza la fertilità intrinseca alle cose e rompere l'assedio della forma intesa come modalità di proposta e abbellimento in vista di una sua successiva mercificazione, che viene così rifiutata. L'Arte povera, già nella sua nominazione e aggettivazione – sostantivo: arte; aggettivo: povera – indica proprio un volontario depauperamento da parte dell'artista al fine di evitare la rappresentazione e imporre la presentazione, di materiali, processi, corpi, idee, azioni. Nella mia attitudine io già allora, per intuizione evidentemente, forse perché venivo anche dalla letteratura, tendevo a preferire artisti appunto in un altro spazio. Trovo che l'elaborazione giustifichi peraltro anche la moralità della presenza stessa dell'artista in quanto figura privilegiata. E poi ho curato *Contemporanea* nel 1973, nel parcheggio di Villa Borghese.

**HUO:** Proprio di questa mostra volevo chiederti, perché in tante interviste gli artisti l'hanno sempre citata. Quale era la ragione o l'intenzione, l'epifania direi, del fare una mostra in un parcheggio?

**ABO:** Che c'era bisogno di tanto spazio! A Roma i musei non facevano grandi mostre. Avevo pubblicato *Il territorio magico*, il mio primo libro, scritto nel 1969.

**HUO:** Questo è il libro che dicesti di aver scritto in cinque giorni e cinque notti?

**ABO:** *Il territorio magico* è il mio primo libro teorico, scritto in quattro giorni e quattro notti, citato da Cecilia Alemani nel suo Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Te lo devo regalare. *Contemporanea* applicava e prolungava quell'impostazione interdisciplinare: arte, cinema, teatro, musica, danza, fotografia, architettura, libri d'artista. Una mostra plurilinguistica con diverse discipline strutturate e presentate in uno spazio anomalo, come il garage a Villa Borghese progettato da Luigi Walter Moretti, in cui erano presenti artisti, coreografi, musicisti come Trisha Brown, Philip Glass, Yvonne Rainer, oltre all'arte visiva. Erano nove sezioni, di cui mantenni per me quella sull'arte. La mostra aveva un'impostazione particolare anche dal punto di vista cronologico: invece di andare dagli anni cinquanta al 1973, andava dal 1973 all'indietro.

**HUO:** Dunque era una cronologia inversa.

**ABO:** Sì, perché avevo pensato che lo spettatore dovesse partire dal suo presente, dalla sua attualità, e attraversare lo spazio come se fosse una dimensione temporale. L'inversione gli creava, in questo attraversamento, una grande sorpresa. *Contemporanea* ebbe un forte impatto internazionale: nessuno aveva mai fatto una mostra con tutte queste sezioni! La mostra si concluse con Christo che venne e impacchettò Porta Pinciana. Tu conosci Porta Pinciana?

**HUO:** Certamente, ho visto delle foto, anche se non ho visto la mostra.

**ABO:** Era, credo, la prima volta che venivano usati spazi atipici come le mura o le antiche porte, o come il garage.

**HUO:** Adesso è molto più frequente, ma certo non lo era allora, e anticipa per esempio le mostre di Jan Hoet negli appartamenti, a partire da *Chambres d'Amis*.

**ABO:** Jan Hoet l'ha sempre riconosciuto, come se agissimo in una linea che potrebbe cominciare con la Secessione viennese e finire allegorici, nelle cui opere fosse presente una complessità e non un valore, diciamo, di pura presentazione. E dunque già in *Vitalità del negativo* emerge questa mia preferenza, o attitudine, che troverà poi conferma nelle mostre successive fino e oltre la genesi della Transavanguardia, che tende ad affermare l'identità dell'artista, la soggettività, a superare la neutralità della forma così come del dogma della parola politica sul linguaggio imprevedibile dell'arte: un superamento, quindi, anche di ogni aggettivo ad essa riferito. L'arte è un sostantivo che non richiede accompagnamenti o descrizioni o giustificazioni. E quindi appunto questa mia attitudine avrebbe trovato nella Transavanguardia il modo di formalizzarsi in termini linguistici e iconografici. Ma se vuoi anche nell'Arte povera – in alcuni suoi artisti, in alcune sue opere, come quelle esposte a *Vitalità del negativo* – io ho colto proprio questo stesso aspetto, per quanto paradossale ti possa sembrare.

**HUO:** Parlami ancora un poco di questa tua preferenza per la rappresentazione piuttosto che per la presentazione.

**ABO:** Origina dal fatto che la rappresentazione è il risultato di una elaborazione in cui l'artista diventa artefice, e non solo un indicatore e trasportatore di materie da un luogo all'altro. Non solo quindi qualcuno che individua qualcosa e lo sposta, come un ready-made, con *Contemporanea* e *Chambres d'Amis*; anche Harald Szeemann lo sosteneva, anche Jean-Christophe Ammann, che sono stati molto solidali con me nel lavoro comune di quegli anni. Sì, c'è stata la contrapposizione tra me e Germano Celant, ma solo sul piano teorico, perché forse ci accomunava questa velocità, intensità, impegno di lavoro. Celant ha sempre avuto questo atteggiamento ideologico, a me estraneo, di cui la cultura europea è stata ostaggio negli anni sessanta e settanta (mentre l'America se n'era liberata con la Pop Art).

**HUO:** Come incominciava *Contemporanea*? Qual era la prima opera del 1973?

**ABO:** C'era Vito Acconci con le opere di Pisani, De Dominicis, poi retrocedendo ricordo Urs Lüthi e *Lo spirato* di Luciano Fabro (1968/1973). E si arrivava ai nomi canonici, con Andy Warhol e Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly. Per le sezioni connesse alle azioni performative chiamai dei curatori: Giuseppe Bartolucci, un critico di avanguardia, per il teatro, Paolo Bertetto per il cinema, Fabio Sargentini per la musica e la danza; e chiamai anche Alessandro Mendini per l'architettura e il design, Daniela Palazzoli per la fotografia, Yvon Lambert e Michel Claura per i libri e dischi d'artista, Mario Diacono per la poesia visiva e concreta. Il catalogo è stato pubblicato dalle edizioni Centro Di a Firenze, con cui ho stampato i miei primi cataloghi.

**HUO:** Mi puoi parlare di alcune opere di questa mostra che più di altre sono rimaste nella tua memoria?

**ABO:** Portai Fluxus, finalmente, in una mostra internazionale, quando Fluxus, come tu sai, era considerato borderline, un gruppo anti-potere che viveva ai margini del sistema dell'arte. Feci fare a Wolf Vostell un lavoro straordinario con i pani e le automobili tutto intorno. Poi vennero Nam June Paik, Yoko Ono. Invitai naturalmente Ben Vautier, e Joseph Beuys – di cui avevo curato la prima mostra in Italia nel 1971, grazie a Lucio Amelio – che fece una performance straordinaria: Beuys presentava l'intero ciclo di *Arena* ma la sera dell'inaugurazione si fece trovare, con il suo grande mantello, a spazzare tutto lo spazio con una scopa. Accanto, nella sezione *Aria aperta*, per una settimana Marina Abramović fece la sua performance con i coltelli, *Rhythm 10*.

**HUO:** Una performance mitica!

**ABO:** Mitica ma impressionante, lei si tagliava davvero con quei coltelli. E poi Ontani che si travestì da Tarzan... La mostra convogliò molti giovani studenti, oltre a critici e galleristi da tutto il mondo, come Ileana Sonnabend e Leo Castelli. In mostra c'erano novanta artisti, quarantacinque europei e quarantacinque americani. Come ti dicevo c'erano Brown, Glass, Rainer, e Steve Reich, Wilson e tanti altri.

**HUO:** Dunque è un po' come se a Venezia si facesse una Biennale (questa è sempre stata un po' l'utopia) dove arte, architettura, cinema, teatro, musica, danza potessero coincidere...

**ABO:** Quando ho diretto la Biennale di Venezia nel 1993 invitai anche Amos Gitai a fare uno spettacolo, e invitai a presentare opere e installazioni registi come Pedro Almodóvar, Peter Greenaway, Emir Kusturica, Wim Wenders e, di nuovo, Robert Wilson.

**HUO:** C'era anche Ernst Jünger, mi ricordo. Perché lo hai invitato?

**ABO:** Un grande poeta. Quello è stato un mio gesto di narcisismo estremo, e ci fu uno scandalo perché chiesi al sindaco di Venezia, Massimo Cacciari, di scrivere la *laudatio* per Jünger. Rifondazione Comunista, che era uno dei gruppi che reggevano la giunta municipale, protestò contro Cacciari perché accettava, dicevano, che io dessi il premio a un nazista. Ho agito sempre con grande libertà e la Biennale di Venezia del 1993 è la conclusione di una strategia critica e culturale di un progetto transnazionale, interdisciplinare, multimediale. Negai il padiglione alla Serbia per i genocidi compiuti durante la guerra civile in Jugoslavia e portai per la prima volta in Biennale gli artisti cinesi. Non avevo il potere di intervenire sui padiglioni nazionali, ma dialogando, alcuni commissari si convinsero che io vi potessi invitare anche artisti di altri paesi, come Joseph Kosuth al Padiglione ungherese o Nam June Paik, con Hans Haacke, al Padiglione tedesco, che poi vinse il Leone d'Oro.

**HUO:** Quando Rem Koolhaas fu invitato a curare la Biennale di Architettura convinse la maggior parte dei padiglioni nazionali a giocare il suo tema. Perché tutto dipende se il direttore riesce a convincerli, no?

**ABO:** È interessante in questo caso l'atteggiamento che si assume. Io dico sempre che gli artisti sono i miei nemici più intimi perché ho un sano rapporto conflittuale con loro, un rapporto in cui l'artista crea e il critico riflette. E ho sempre avuto rapporti, diciamo, di questa intensità anche con gli artisti della Transavanguardia, quindi non solo con gli artisti che includevo ma anche con quelli che escludevo. Era una posizione, un senso del gioco, che ho anche nella vita, e che dava all'artista la sicurezza della mia attenzione: non ero un angelo custode ma un angelo sterminatore, nel senso migliore dell'espressione. La Transavanguardia, come tu sai, l'ho fatta con cinque di questi artisti.

**HUO:** Perché quando hai coniato il termine "Transavanguardia" per descrivere la versione italiana del neo-Espressionismo hai pensato che la scena dell'arte italiana avesse bisogno proprio di questa terminologia?

**ABO:** Tutto deriva dalle mie riflessioni sul Manierismo. L'arte contemporanea, anche l'arte delle neoavanguardie, era frutto di ideologie, un effetto di quello che definisco "darwinismo linguistico": un'idea evolutiva dell'arte e di progresso della sua forma che garantisce il valore contemporaneo dell'opera. Un complesso edipico in cui il figlio uccide il padre e contrappone la propria presenza imponendo le proprie forme. Questo deriva da un'attitudine tipica della civiltà occidentale, il passaggio dalla condizione naturale alla storia, l'idea appunto di progresso, di evoluzione, il principio di sperimentazione che ha portato nel Rinascimento allo sfondamento nello spazio, al superamento della bi-dimensione, alla costruzione della prospettiva che poggia sui principi di armonia, proporzione e simmetria. Giotto apre e Piero della Francesca completa. E la profondità è il momento di maggiore assestamento dell'uomo nello spazio, sia sociale che storico. Il momento di massimo dominio dell'uomo. Poi che succede? Dalla fine del Quattrocento una crisi epistemologica tocca tutti i campi del sapere, a causa di fatti ed eventi oggettivi: la scoperta dell'America, il Sacco di Roma nel 1527, la nascita della finanza moderna, Lutero contro la chiesa cattolica, Keplero che scopre che non è il sole a girare intorno alla terra ma la terra intorno al sole, e dunque che la terra è un pianeta satellitare, e se la terra non è più al centro dell'universo anche il principio antropocentrico non è più credibile. Questo ridimensiona la superbia dell'essere umano e, nello specifico dell'arte, mette in discussione il principio della sperimentazione, come se l'artista non avesse più la forza di sperimentare altro e riconosce, diciamo così, che può procedere sì, ma solo verso il passato, nella memoria, non avendo più fiducia nel proprio presente, nella propria capacità di rappresentarlo a sua immagine e somiglianza. Ecco che al principio di invenzione si sostituisce il principio di citazione e l'artista produce il Manierismo, che è un momento altissimo dell'arte e dell'introspezione concettuale dell'artista. Un artista che ricorda e cita ancora la prospettiva ma la rende multipla, modificata fino all'anamorfose. Nello stesso tempo questo riconoscersi nel passato significa in realtà progettarlo, farlo ad arte, dichiarare così un distacco, di fatto, dell'arte dalla realtà. Tutto si attenua e l'artista verifica

che non riesce più a vivere la realtà ma solo a ricordarla. E allora dipinge e scolpisce alla maniera di Michelangelo, Leonardo e Raffaello... “Manierismo”, appunto. Domenico Beccafumi, Pontormo, Bronzino, Parmigianino, grandissimi artisti che sviluppano anche a livello cromatico un valore mentale del colore, come se il colore stesso fosse un ricordo. Che cosa succede dopo? Negli anni settanta del XX secolo, con la crisi di tutte le forme di ideologia, ecco che anche il concetto di avanguardia si attenua. Avanguardia è ciò che poggia su un ottimismo produttivo. Ma non c’è più una tale speranza di futuro e allora anche in questo caso l’arte (ri)passa al motivo di citazione, lavora sul proprio stesso nomadismo, eclettismo, contaminazione: trans è proprio questa idea di attraversamento, anche attraverso la memoria degli stili che gli artisti producono. Ho teorizzato questo momento evocando un movimento internazionale che comincia in Italia, ma coinvolge anche artisti di altre generazioni o provenienze, come in Germania Georg Baselitz, Markus Lupertz, Anselm Kiefer, o Julian Schnabel in America. Quindi Transavanguardia è proprio questo: un’arte di attraversamento, di sprofondamento nel limite fra presente e passato e di contaminazione fra astratto e figurativo. Non c’è più separazione, la lotta tra linguaggi che sembravano lontani. Con la Transavanguardia c’è convivenza, quindi non c’è più il complesso edipico e c’è invece una capacità di accoglienza dell’arte, di tutti i suoi possibili linguaggi.

**HUO:** Questo accade alla fine degli anni settanta?

**ABO:** Già a metà degli anni settanta avevo scritto un libro, *L’ideologia del traditore*, un libro su *arte, maniera, manierismo*. È in quel libro che intravedo nel Manierismo la matrice del contemporaneo perché anche il Manierismo, come ti dicevo, è il risultato di un esaurimento, di una crisi epistemologica che sviluppa un alto tasso di concettualità segnando il passaggio dall’invenzione alla citazione: l’artista che aveva lavorato per secoli sul principio di invenzione, da cui nasce la storia dell’arte stessa, con la sua progressione linguistica, ecco che si rifugia nel principio della citazione, e quindi della memoria. È in quel momento, nel 1976, che feci una mostra sulla ripresa del disegno intitolata *Drawing/Transparence. Disegno/ Trasparenza*. Per la verità non c’era ancora l’affermazione della pittura, però si avvertiva la ripresa di una manualità in cui il disegno non era propedeutico a qualcos’altro.

**HUO:** Chi erano gli artisti in questa mostra?

**ABO:** Erano cinquantasette artisti americani e altrettanti italiani messi a confronto che tracciavano il rapporto fra gli artisti concettuali e la loro espressione in forma di disegno. Per citarne alcuni, Vito Acconci, Joseph Kosuth, Jasper Johns, Lawrence Weiner, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Vincenzo Agnetti, Sandro Chia, Francesco Clemente, Fabio Mauri, Gino De Dominicis, Vettor Pisani. Nel 1979 curai la prima mostra della Transavanguardia dal titolo *Opere fatte ad arte* portando Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino e Nicola De Maria ad Acireale in Sicilia. Venne a vederla anche Szeemann.

**HUO:** Szeemann è sempre venuto! È venuto anche a una delle mie mostre più grandi, *Cities on the Move*, che ho curato con Hou Hanru, e alle inaugurazioni viennesi. Szeemann era incredibile, veniva sempre.

**ABO:** Szeemann infatti è stato un visionario, non un burocrate. Dopo la mia mostra *Le stanze* nel Castello Colonna di Genazzano, abbiamo progettato insieme *Aperto '80* per la Biennale di Venezia, presentando anche gli artisti della Transavanguardia. Un’esposizione rinnovata nelle successive edizioni e poi cancellata da Jean Clair nel 1995. *Aperto '80* fu la prima mostra internazionale della Transavanguardia. E il filosofo marxista nordamericano Fredric Jameson, non so se lo conosci...

**HUO:** Sì.

**ABO:** Ha scritto un libro sul postmodernismo (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991). Nelle prime pagine sostiene che, mettendo a confronto le teorie di Jean-François Lyotard sulla post-modernità e quelle di Bonito Oliva sulla Transavanguardia, preferiva le mie. Forse perché mentre Lyotard, con la sua narrazione muro contro muro, avversava la modernità, la Transavanguardia, con l’idea del transito e dell’attraversamento, era nomadica, aperta, contaminante, capace di intrecciare la storia dell’arte, compresa quella delle

avanguardie, e al contempo affermare l'identità, il *genius loci* dell'artista, quindi il recupero della soggettività artistica.

**HUO:** Era l'idea di Erwin Panofsky, che il futuro si inventa con frammenti del passato?

**ABO:** Certo, lo avevo tenuto presente avendo scritto qualche anno prima l'*Ideologia del traditore*. È un passato però non archeologico, nostalgico: è un passato gestito anche con un principio di ironia. Perché, come dice Goethe, l'ironia è la passione che si libera nel distacco, e quindi una leggerezza da commedia dell'arte, un senso del gioco. La post-modernità segna il superamento del sodalizio, del collettivo, segna il superamento del "noi", dei movimenti. Infatti dopo la Transavanguardia non ci sono stati altri movimenti, come dicevi. È un ritorno all'individualismo. Se osservo il movimento nell'arte vedo un passaggio, come in fila indiana, come nei film western, dove singolarmente si cammina. Ma vedo anche che gli artisti, con la crisi delle ideologie, non a caso hanno assunto nella loro ricerca e nella loro pratica anche una componente politica: in questo senso l'arte ha una funzione, quella di indicare il senso di responsabilità che l'artista si assume come proposta.

**HUO:** Il concetto di "mondialità", come dice Édouard Glissant, consiste nella possibilità di sviluppare un'unità globale che non annulli le differenze ma le integri. Perché la globalizzazione così come si sta producendo conduce all'estinzione, alla scomparsa delle lingue. Glissant sostiene che dobbiamo trovare un terzo cammino, in un certo senso, un dialogo globale che mantiene la possibilità della solidarietà. Penso che Glissant sia l'autore fondamentale della nostra epoca, perché parla anche dell'arcipelago, che è un concetto fondamentale di cui vorrei dialogare con te. Penso ai padiglioni nazionali alla Biennale di Venezia del 1993, di cui tu sei stato il direttore artistico, e al fatto che Nam June Paik e Hans Haacke esposero insieme al Padiglione tedesco. Ricordo anche il Padiglione austriaco curato da Peter Weibel con Gerwald Rockenschaub, Andrea Fraser e Christian Philipp Müller: un artista austriaco, uno svizzero e uno americano. Un modello che si è ripetuto nel 2013, quando è avvenuto lo scambio fra la Germania e la Francia, con Anri Sala nel Padiglione tedesco a rappresentare la Francia, e ancora in altre occasioni, per esempio nell'edizione del 2017 con il Padiglione della Polonia affidato all'artista americana Sharon Lockhart. Così come l'idea di andare anche al di là dei Giardini. Avevo uno studente brillante a Venezia (ho insegnato allo Iuav per alcuni anni), Alessandro Petti, la cui tesi immaginava i Giardini come se ogni paese del mondo avesse un padiglione. Se le cose stessero in questo modo, i Giardini sarebbero una delle conformazioni urbane più dense al mondo, sarebbero come Hong Kong! Evidentemente è normale che, essendoci invece un limite nella quantità di padiglioni ospitati nei Giardini, i padiglioni nazionali abbiano cominciato a essere sempre più dispersi nella città, costituendo un arcipelago.

**ABO:** L'esodo dai Giardini a cui ti stai riferendo si avvia, nella storia della Biennale di Venezia, con *Aperto '80*, la mostra curata da me e Szeemann ai Magazzini del Sale, nei pressi di Punta della Dogana. In questa mostra invitammo quarantacinque artisti. È stata la prima volta che abbiamo presentato tutta la Transavanguardia, ma c'era anche la nuova pittura di provenienza tedesca, per esempio. Fu il primo episodio consapevole e sistematico di uscita dai Giardini, che fino ad allora erano stati un mito, giustamente, perché riproducevano il modello delle esposizioni universali e il modello della Secessione viennese, che fu la prima mostra di un gruppo di avanguardia. Riccardo Selvatico – alla cui firma del 19 aprile 1893 si deve l'avvio di questa "esposizione biennale artistica nazionale" che è la Biennale di Venezia – pensò di fare i padiglioni ma di sollecitare anche che fossero padiglioni sull'attualità, così come la Secessione viennese del 1899 riproduceva l'arte di ricerca dell'Impero austro-ungarico.

**HUO:** Com'è nata l'idea di *Aperto '80*? Ecco perché ritengo che l'idea dell'arcipelago sia fondamentale, perché se c'è una mostra, come una grande DOCUMENTA o una Biennale, che accade in un luogo, essa ha una logica continentale, ma nel momento in cui comincia a espandersi nella città diventa un arcipelago. Come dice Glissant, il continente ha una logica più omogeneizzante, mentre l'arcipelago è *welcoming, sheltering* (accogliente, protettivo). Dunque mi sono domandato come nel 1980 tu e Szeemann abbiate pensato a questa prima *apertura*.

**ABO:** Il fatto è che fino ad allora tutto avveniva nei padiglioni nazionali. Noi, con *Aperto '80*, pensammo di progettare una mostra internazionale con artisti di diversi paesi. *Aperto '80* nasce così,

dalla volontà di essere una mostra internazionale, che si collocava oltre i padiglioni e le loro nazioni. C'era già stata una mostra centrale di impianto internazionale nel 1978, il primo anno in cui fui invitato a far parte del gruppo di curatori della Biennale di Venezia, che si intitolava *Sei stazioni per Artenatura. La natura dell'arte*. La mostra era al Padiglione Italia, e quindi ai Giardini. Nel 1980 sentimmo il bisogno di uno spazio diverso e ulteriore e decidemmo di utilizzare per la mostra un'archeologia industriale, questi antichi magazzini, in cui sollecitammo componenti di multimedialità, interdisciplinarietà e transnazionalità. Un progetto neo-umanistico, perché proponeva una riflessione sulla condizione contemporanea dell'individuo, affermando che l'arte è una domanda sul mondo, non una risposta. L'arte non può risolvere, ma può reinventare, rappresentandolo, il mondo. E alla Biennale che ho diretto nel 1993 volli confermare nuovamente quelle componenti di multimedialità e interdisciplinarietà, invitando, come ti dicevo, anche alcuni registi: a Robert Wilson, che presentò un'installazione multimediale, conferimmo il Premio per la Scultura. In questo caso potrei usare la preposizione "trans" ma con riferimento non alla Transavanguardia, piuttosto all'idea stessa del transito, dello spostamento, dello sconfinamento, della contaminazione o dell'*apertura*: in continuità con *Aperto '80* fu organizzata anche una sezione intitolata *Aperto '93*, coordinata da Helena Kontova e affidata a tredici curatori emergenti, uno per ogni sezione. Fu la prima Biennale a cui parteciparono, in questo contesto, artisti come Matthew Barney e Damien Hirst che presentò uno dei suoi primi animali in formalina, o Dominique Gonzalez-Foerster, Carsten Höller, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, e Félix González-Torres, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist, Andrea Zittel, ma anche Maurizio Cattelan, che subappaltò la sua partecipazione presentando un grande cartellone pubblicitario di un profumo – gestì tutto l'agenzia pubblicitaria di Armando Testa. Mi piace molto il titolo di quell'operazione, anch'essa a suo modo "trans": *Lavorare è un brutto mestiere*.

**HUO:** Chi era il primo artista del gruppo della Transavanguardia che hai incontrato, fra i cinque?

**ABO:** Sandro Chia. E poi Francesco Clemente.

**HUO:** E tutto incominciava con Chia?

**ABO:** Chia, perché abitava a Roma. E anche Clemente abitava a Roma. E poi c'era Enzo Cucchi, che venne a vivere a Roma dalle Marche. Mimmo Paladino abitava allora a Milano e Nicola De Maria a Torino.

**HUO:** Clemente era molto vicino ad Alighiero Boetti, no? Un amico di Boetti...

**ABO:** Boetti è uno degli artisti con cui ho avuto un grande rapporto di continuità, come con De Dominicis, Pisani, Pistoletto e Schifano. Con Alighiero c'era un vero rapporto di scambio, avendo entrambi la qualità dell'ironia, un senso di gioco che io ho portato anche nel mio lavoro di critico, rendendolo il meno accademico possibile, mentre Boetti lo ha trasferito in forme visive. Ciò che ha caratterizzato il nostro rapporto è il disincanto, praticato però come forma di partecipazione. Ho curato una grande mostra di Boetti al museo Madre di Napoli, nel 2009, constatando anche l'autonomia di questo artista che in un momento altamente dogmatico come il '68, celebrato anche dall'Arte povera, aveva questa passione che si libera nel distacco – la definizione di Goethe a cui ho fatto riferimento prima – e riuscì a produrre le sue forme senza farsi sopraffare dalla guerriglia ideologica e artistica, oltre che politica. Andrebbe ricordata, come ricordavi anche tu parlando dell'amicizia fra Boetti e Clemente, la relazione fra gli artisti della Transavanguardia e quelli dell'Arte povera. Io ho avuto e conservo grandi rapporti con gli artisti dell'Arte povera, ho fatto mostre e libri con loro. Qual era il problema? Che l'Arte povera è un movimento che nasce in una grande città industriale come Torino e vuole indicare la ripresa di materiali e processi naturali contro la produzione artificiale della città. Sono tutti artisti del Nord. La Transavanguardia invece, forse non a caso, si produce in ambito napoletano: io sono napoletano, Paladino è napoletano, De Maria è napoletano, Clemente è napoletano.

**HUO:** È un movimento del Sud.

**ABO:** C'è solo Cucchi dalle Marche e Chia, che abitava a Roma ma che è toscano. Si capisce allora che la Transavanguardia reintroduce, attraverso la manualità, la memoria, la citazione, un comportamento creativo di provenienza e matrice mediterranea, che aveva bisogno forse di questa sensibilità di cui parlavamo prima, del *genius loci*, per partire alla scoperta del mondo. Non a caso,

come il Manierismo, anche la Transavanguardia ha avuto un'espansione europea – perché, come sai, il Rinascimento dura solo trent'anni ed è italiano, mentre il Manierismo ha una diffusione in tutta Europa perché la crisi epistemologica che lo genera coinvolge tutta l'Europa. E non a caso ciò riaccade con *Aperto '80*. Certamente c'era già l'arte tedesca: c'era Georg Baselitz, c'era Jörg Immendorff, c'era Anselm Kiefer, c'era A.R. Penck, e c'era Sigmar Polke, l'allievo disubbidiente di Joseph Beuys e artista esemplare. Alcuni di loro vengono generazionalmente prima della Transavanguardia e ne costituiscono l'evocazione, più che la premessa. Sono gli artisti tedeschi a recuperare l'Espressionismo come “lingua madre”. È il recupero che permette loro di affermare un'identità. Per questo ho scritto prima il libro sulla Transavanguardia italiana e poi subito dopo quello sulla Transavanguardia internazionale, per dichiarare che questi artisti tedeschi venivano dall'Espressionismo in maniera anche più esplicita rispetto a quelli italiani. E così questa storia si espande negli Stati Uniti. D'altra parte tu sai bene che gli americani hanno questo lato puritano: quando non hanno qualcosa, la importano. E quindi la Transavanguardia ha un grande successo in Nord America, dove era arrivata prima l'Arte povera ma non aveva ottenuto ancora un riconoscimento altrettanto significativo: era vista in maniera platonica, perché c'erano artisti americani altrettanto radicali e della stessa generazione. Quello della Transavanguardia diviene un fenomeno di massa, ha un successo mediatico, anche per quanto mi riguarda personalmente (i miei inviti in televisione), sia perché i giornali cominciano a occuparsi di questo grande successo italiano internazionale, sia perché ci sono galleristi a sostenerlo, come Bruno Bischofberger, Paul Maenz e Gian Enzo Sperone. Insomma, sappiamo bene che in quegli anni il sistema dell'arte, in tutte le sue articolazioni, ha sostenuto intenzionalmente e strutturalmente questo movimento e i suoi artisti.

**HUO:** Per le avanguardie storiche e neo-storiche esiste un manifesto, molto spesso scritto dagli artisti. Qual è stato in questo caso il manifesto?

**ABO:** Il mio manifesto esce nel 1979, un anno prima di *Aperto '80*, un anno prima del libro *Transavanguardia italiana*.

**HUO:** Esce prima del libro?

**ABO:** Sì, esce come articolo su “Flash Art”.

**HUO:** Dunque è in “Flash Art” la sua prima pubblicazione?

**ABO:** Anche quello di Celant sull'Arte povera era uscito su “Flash Art”, poco più di dieci anni prima.

**HUO:** Tutto comincia con “Flash Art”!

**ABO:** In quegli anni la rivista ha avuto una funzione propriamente strategica. E quindi vi pubblico il mio testo, *La Transavanguardia*, e poi curo queste mostre. E d'altra parte il termine stesso di “Transavanguardia” ha avuto successo anche perché non ha bisogno di essere tradotto. Transavanguardia è semplice. E contiene l'idea del transito. Ti dicevo che il filosofo Fredric Jameson sostiene che la teoria di Jean-François Lyotard è una teoria che blocca, in quanto è solo una contrapposizione, mentre nella sua teorizzazione la Transavanguardia va oltre la pittura o la scultura e descrive l'atteggiamento del nomadismo culturale e dell'ecllettismo stilistico. Siamo rimasti tutti sorpresi, perché Jameson è marxista, eppure accetta tutto questo. E nel suo libro... Ma tu l'hai letto?

**HUO:** Sì.

**ABO:** Certo, tu leggi tutto... Quindi questo è. Certo, poi sono seguite altre mostre, come *Avanguardia Transavanguardia* alle Mura Aureliane di Roma, nel 1982.

**HUO:** “Ho sempre pensato che il critico dovesse praticare non solo una scrittura saggistica ma anche una ‘scrittura espositiva’ cioè un modo di dispiegare il pensiero critico attraverso una mostra, in un rapporto di scala con l'architettura e il corpo sociale”: puoi elaborare questo concetto di “scrittura espositiva” come estensione del pensiero critico, da te espresso in numerose occasioni?

**ABO:** Ci sono diversi livelli dell'attività del critico d'arte. Nel mio caso il primo è quello della scrittura saggistica, teorica. Ma c'è un'altra scrittura, che si forma attraverso le mostre. Negli anni settanta le mostre diventano un medium fondamentale e pervasivo, quasi un anticipo dei social network, attraverso cui l'arte si propone in termini di presenza di una forma visibile. Un critico usa le parole nel catalogo e le opere nello spazio espositivo per affrontare, attraverso una sequenza, la questione che vuole rappresentare. Non a caso le mie mostre sono quasi tutte tematiche: la scrittura

espositiva produce un rapporto continuo con lo spettatore. Non solo, essa produce un rapporto in cui lo spettatore viene sollecitato dalla compagnia del pensiero teorico, come se fosse un elemento auricolare che lo accompagna e ne motiva il passo. La scrittura espositiva quindi richiede architetture multiple e diverse. Io, peraltro, sono portato più a sviluppare una critica interpretativa, intesa come interpretazione. E per questo rintraccio una differenza tra la mia generazione e quella successiva, in cui i curatori operano una manutenzione dell'arte. Ci sono alcuni curatori molto bravi, certo, ma in genere il curatore fa un'opera assistenziale, estetistica, di manutenzione appunto. Mentre ritengo che il critico, sviluppando una scrittura saggistica e una espositiva, abbia una sua completezza. Mi rendo conto che si è passati, in termini quantitativi, dalla figura del critico a quella del curatore anche perché ci sono molti più musei e molte fondazioni, molte fiere, ci sono persino molte scuole per i curatori! E quindi da noi critici si è staccata una costola ed è nato il curatore, che spesso non ha troppa memoria. Tu hai un ruolo centrale. Anche nel discriminare fra critico e curatore a cui accennavo. Sei una persona che ha investito tutto nell'arte e quindi vai alla ricerca dell'arte. Non solo, vai alla ricerca di una verità nell'arte cercando di confermare quello che è avvenuto per davvero, non operando di fantasia. Anche dalle interviste che conduci, come questa, si capisce che sei... Posso usare un termine? Insonne. Dormi poco pure tu?

**HUO:** Soffro d'insonnia. Una volta lavoravo con Hélène Cixous e lei mi ha dato un libro di sogni, dicendomi che per sognare bisogna dormire. Ho seguito il suo consiglio... Ho un'altra domanda per te: come pensi che l'ambiente architettonico, l'opera e il corpo sociale possano essere riuniti nell'allestimento di una mostra? In un'intervista che ho letto una volta, parlavi delle difficoltà che sorgono quando si usa l'architettura storica per ospitare un lavoro contemporaneo. Vorrei sapere qualcosa di più sull'importanza che ha per te l'architettura nell'organizzazione di una mostra.

**ABO:** Ho preso atto, alla fine degli anni sessanta, che in Italia non c'erano ruoli, non c'erano spazi e tempi contemporanei per giovani critici come me e ho creato un rapporto dialettico fra l'arte contemporanea e le grandi architetture del passato, o quelle meno ovvie del presente. Il che creava anche una sorta di erotismo, un cortocircuito fra lo spazio (estraneo all'arte) e il tempo occupato dall'opera. Quindi la mia scrittura espositiva si andava motivando in questo modo, sul bisogno dell'arte di apparire, di collocarsi e di parlare. Io mi sono subito posto questo problema attraverso mostre come *Amore mio*, *Vitalità del negativo*, *Contemporanea*. Per esempio, in *Contemporanea* tutti i linguaggi intrattenevano un dialogo: arte, cinema, teatro, musica, fotografia, architettura. La mostra aveva come sottotitolo una data, *1973-1955*, dal presente al passato. Lo spettatore nel suo percorso partiva dal presente, incontrando opere che appartenevano anche al suo presente, e retrocedeva nel tempo (invece che partire dal passato, da un passato che di solito gli era sconosciuto). In questo caso la processualità dell'incontro produceva un'esperienza di familiarità iniziale che ti supportava criticamente anche nel passaggio dal tempo presente a un tempo distante. Intanto diciamo che lo spazio dell'architettura è uno spazio provvisorio, è come un set, allestito per permettere all'arte di apparire, è un invito per l'opera a lasciarsi guardare, e quasi *toccare*. Quindi l'architettura favorisce l'incontro con l'opera. È chiaro che lo spazio espositivo deve avere un tasso di estraneità rispetto all'opera, perché questo ne favorisce e afferma l'unicità; altrimenti sarebbe come un assorbimento, un "risucchiamento" dell'opera nella realtà. Invece ritengo sia giusto indicare un confine tra l'opera d'arte e lo spazio reale, creando non tanto un conflitto quanto una tensione sinergica fra di loro. Quindi nelle mostre che ho fatto in tutta la mia vita ho sempre conservato o, se non altro, ho sempre avuto l'intenzione di conservare – anche con architetti come Pietro Sartogo o Costantino Dardi, con cui ho collaborato spesso – un'attenzione a modulare la relazione dell'opera con l'architettura, stabilendo fra loro un rapporto di integrazione e allo stesso tempo di estraniamento. In modo che si creasse quasi una condizione di dormiveglia nello spettatore, di attenzione e di allarme, che gli permettesse di procedere nel suo percorso senza assuefarsi. Una mostra non è un campo profughi che deve creare un dramma, ma piuttosto il luogo e il momento della conciliazione, in cui si attiva il principio della dialettica. Quindi l'opera non si mimetizza nello spazio, ma nemmeno lo spazio deve sopraffare l'opera. Anche perché direi che la storia delle avanguardie, anche quelle d'inizio

Novecento, ci ha insegnato come lo spazio entri nell'opera e quindi abbia una sua valenza costruttiva che sviluppa poi la forma finale dell'opera stessa.

**HUO:** Nella stessa intervista fai riferimento, in relazione a un progetto come quello del MAXXI di Zaha Hadid, al "piacere che deriva dal fare un oggetto e dal dare forma alla funzione". Un concetto modernista, coniato dall'architetto Louis Sullivan, quello di *form follows function*, la forma che segue la funzione.

**ABO:** Per me è molto importante che l'architettura trovi un rapporto di equilibrio con la sua funzione, che è quella dell'accoglienza, e non si presenti come qualcosa di inevitabile, di ineluttabile, in cui l'opera diventa un commento allo spazio anziché essere accolta dall'architettura, che di per sé, proprio per la sua funzione, celebra, accogliendola, l'opera d'arte.

**HUO:** Come hai iniziato ad avvicinarti alla scrittura espositiva, che cosa ha stimolato il tuo interesse nel creare un ambiente visivo e tattile al contempo (penso alle bande di tessuto tese fra le colonne del Palazzo delle Esposizioni per *Vitalità del negativo* o alle reti semitrasparenti che ritmavano il percorso di *Contemporanea*)? Lo hai inteso come un'espansione della tua scrittura saggistica?

**ABO:** La scrittura saggistica trova accoglienza nello spazio della pagina, una pagina inizialmente bianca, ed è come entrare in un limbo. Questo si ripercuote nello spazio fisico dell'architettura che accoglie la mostra e le opere: sicuramente ho provato spesso non solo la sensazione, ma proprio l'emozione che l'opera mi parlasse diversamente se nello studio dell'artista o nello spazio espositivo. Nello spazio espositivo c'è una lotta felice tra i vari artisti o tra le varie opere, un rapporto di relazione e avvicinamento o un desiderio di allontanamento. Il protagonismo dell'opera in sé è un protagonismo temperato, che il critico deve saper innanzitutto controllare nella scrittura espositiva, ovvero nella dislocazione delle opere nello spazio, per trovare, diciamo, un equilibrio. La mostra produce una visione d'insieme, è come conoscere un popolo, una società, invece che solo un cittadino o un individuo isolato. L'arte si fa compagnia da sola, del resto. Tant'è vero che io sospetto, ogni tanto, che di notte le opere si spostino da sole e poi da sole tornino al loro posto. È un pensiero infantile che mi ha sempre accompagnato. Io vado a controllare di giorno e vedo che hanno rioccupato il loro posto, e secondo me mi guardano anche sardonicamente, ma non ne ho le prove. Per questo ritengo che l'arte si esprima non solo in un clima diurno ma anche in un clima notturno, ovvero anche in uno spazio-tempo onirico che niente riesce a cancellare, nemmeno i riflettori, l'illuminazione che nel museo, nella galleria, segnala la presenza apparentemente quieta dell'opera d'arte.

**HUO:** Tu sei anche un docente: qual è il tuo approccio all'insegnamento?

**ABO:** Il mio metodo è analitico e sintetico: l'analisi, la storia di eventi, figure, temi, relazioni e presenze, ma anche l'affermazione onesta della parzialità della critica d'arte e dell'insegnamento della stessa. Il critico non svolge un lavoro catastale e notarile, almeno per me (con tutto il rispetto per la ricerca d'archivio e gli archivi dei critici), ma afferma le proprie preferenze e ritengo che sia giusto proporlo anche nell'insegnamento, ma senza produrre l'affermazione autoritaria di valori personali imposti dal docente allo studente, o a un pubblico. Questa doppia valenza, analitica e sintetica, trova nel momento della descrizione una cordialità, per così dire, che ha sempre creato un buon rapporto ironico tra me e gli studenti. Come avevo già detto, citando Goethe, l'ironia è la passione che si libera nel distacco: un tremolio, un pudore e un atteggiamento un po' sfacciato, un ammiccamento e una certa complicità mi accompagnano anche nell'insegnamento.

**HUO:** Insomma, vuoi dirmi che tu insegni nello stesso modo in cui curi le mostre?

**ABO:** Io dico sempre che l'artista è un errore biologico rispetto all'opera. L'opera talvolta resta anche se l'artista muore. E ogni volta che l'artista muore, per un periodo c'è un grande silenzio anche intorno alla sua opera, verso la quale si sviluppa questa *pietas* – profonda, latina, priva di nostalgia – propria del recuperare. Aspetto che talvolta si accompagna anche alla confessione, un aspetto femminile e un elemento di trasparenza, da cui si avverte una fiducia nell'arte. In questo senso una lezione, come una mostra, è un convivio delle arti, in cui la parola è quel *flatus vocis* che crea il contatto, da cui si genera il dialogo. Un valore che è tipico dell'arte, e in cui io ho sempre creduto, è quello che definisco la "coesistenza delle differenze". Per usare definizioni che ho già avanzato in questo nostro dialogo, da una parte c'è il *global*, la globalizzazione e anche l'omologazione, dall'altra parte c'è il *local*, che è

l'isolamento, dialettale, territoriale. Però poi, già negli anni novanta, si inizia a parlare di *glocal*, di rapporto fra un linguaggio internazionale e il *genius loci* dell'artista, la sua appartenenza a un territorio linguistico e culturale, più che geografico. Tutto ciò in fondo lo avevamo non solo intuito, ma addirittura teorizzato con Szeemann nel 1980 alla Biennale di Venezia che, come diceva lui, sarà sempre la "Madre delle Biennali", per quanto numerose e decentralizzate esse siano diventate.

**HUO:** Evidentemente è aumentato il numero di Biennali ma è cambiata anche la nozione di informazione. Oggi c'è molta più informazione e una mostra non serve più a informarsi, ma a fare, come dire, esperienza.

**ABO:** Come ci sono gli Archistar ci sono anche gli StarCritic e gli Artiststar, che giustamente vengono individuati dai media: la comunicazione allargata, amplificata, smaterializzata, ha sostituito l'appuntamento con la Biennale. Forse sai che fino al 1968 la Biennale di Venezia aveva un ufficio vendite e se volevi comprare un'opera della Biennale dovevi rivolgerti a loro: collezionisti e galleristi compravano chi aveva vinto il Leone d'Oro, o chi aveva avuto una segnalazione, o anche solo per passaparola. Con il 1968 e con le polemiche sulla mercificazione dell'arte, l'ufficio fu chiuso. Poi però negli anni ottanta e novanta l'economia entra nel sistema dell'arte, il ruolo dell'economia viene gradualmente assunto dalla finanza, Art Basel sostituisce la Biennale di Venezia e, con la legittimazione che ne deriva, cessa il moralismo e si smette di stigmatizzare il fatto che comprare o vendere un'opera significa mercificare l'arte. Tutto è tornato come prima.

**HUO:** Un altro aspetto che occorre enfatizzare, se parliamo dell'emergenza di nuove dimensioni di un formato di esperienza come la Biennale, è la proliferazione e la polifonia dei centri. Pensa ai nuovi padiglioni della Biennale di Venezia, come il Padiglione della Diaspora, che celebra la diaspora tramite un omaggio a Stuart Hall, un neo-*diasporismo*, come afferma Isaac Julien. Un altro aspetto è emerso in questo padiglione: artisti già affermati, come Ellen Gallagher o lo stesso Julien, hanno assunto un ruolo di mentori rispetto agli artisti emergenti. Penso che questo aspetto di guida sia fondamentale, e anche questa può essere letta come un'ulteriore *apertura* nella molteplice storia della Biennale. Come mi disse una volta Édouard Glissant, dobbiamo cercare quel luogo utopico in cui tutte le culture del mondo e tutte le immaginazioni del mondo possano incontrarsi e ascoltarsi.

**ABO:** Dal policentrismo siamo nati anche noi, Hans. Nella prima metà del XX secolo Parigi era il luogo di riferimento di tutte le avanguardie, e dopo la seconda guerra mondiale New York, il Nord America, diventano il punto di riferimento, contrassegnato da un periodo di monopolio anche dell'arte americana, evidentemente. Poi se tutto si allarga e si moltiplica, è il recupero del tema dell'identità – presente anche in teorie come la mia, fra le altre, quella di un *genius loci* collegato però all'uso di un linguaggio internazionale – che ha fatto sì che si affermassero anche artisti che non vivevano né a Parigi né a New York ma in centri minori italiani, o anche in paesi che l'Occidente euro-americano considerava "emergenti". Ma esiste ancora questo bisogno infantile di partecipare a una festa di gala, perché questi artisti e questi paesi vogliono avere il loro padiglione, anche fuori dai Giardini, per essere ufficialmente considerati quali soggetti culturali, altri ma alla pari. Pensa anche, per amore di contraddizione, e quindi di verità, alla grandiosità di mostre come quella veneziana di Damien Hirst a Punta della Dogana e Palazzo Grassi. Un personaggio come Hirst, che invitammo come ti dicevo anche alla mia Biennale nel 1993, indica il passaggio dall'"artista operaio", artigiano e solitario, all'"artista impresario", dove l'immaginario dell'artista prevede un controllo strategico anche della produzione, della comunicazione, della circolazione dell'opera, persino della sua dimensione. Questa mostra di Hirst è in qualche modo l'altra faccia di una mentalità possibile su un palcoscenico come quello di una Biennale: mentre la Biennale, nel senso anche nobile della parola, vuole essere appunto una *festa di gala* a cui tutti vogliono partecipare, Hirst ipotizza un'occupazione di spazi fisici, morali e mentali in cui è l'artista a prevedere tutto, tutti i passaggi e tutti i dettagli, e nessuno ci entra senza invito. Prima il sistema dell'arte comportava la divisione del lavoro intellettuale, rispetto a cui la tipologia di una mostra come questa apre un nuovo scenario. L'arte contemporanea ha bisogno della mostra: mentre prima il rapporto era interpersonale, fra l'artista e il principe, o il borghese, qui l'artista crea di per sé. Quindi anche questo è un aspetto interessante. La

Biennale, in quanto mostra, è assistita anche dal suo contesto *trans*, da una scenografia e da un rituale molteplice, che una città come Venezia offre, in ultima analisi, come elemento di persuasione.

**HUO:** Se parliamo di *trans*, dell'aspetto della transdisciplinarietà, e se pensiamo come si possono risolvere i grandi problemi di questo secolo, sarà necessario rompere questi silos, questi scomparti della divisione dei ruoli e del sapere: superare la paura della contaminazione.

**ABO:** Sì, agendo o continuando ad agire contro lo specifico. Multimedialità, trans-nazionalità e interdisciplinarietà sono diventati un unicum, e lo si capisce anche dal fatto che gli artisti hanno una incontrovertibile familiarità con i propri mezzi, non sono dei dilettanti. Non è come nei primi video, dove l'eccezionalità dell'uso tecnologico era già di per sé un battesimo di avanguardia. C'è un controllo, una capacità di gestire i propri mezzi per realizzare un racconto d'avanguardia, risultato di un processo formativo dell'artista che, prima dell'opera, avviene attraverso la lettura. Penso a Philip Guston, anche nel suo rapporto con la poesia, con i poeti del Black Mountain College, suoi amici, ma anche con i poeti del passato.

**HUO:** Se pensiamo a tutte le avanguardie, dal surrealismo al Dadaismo (io sono di Zurigo, dove nacque Dada), in tutti questi momenti c'era sempre un rapporto fra arte e poesia.

**ABO:** Nel mio libro sulla Transavanguardia internazionale pubblicai un'opera di Guston quale matrice della Transavanguardia; e Guston, non a caso, dopo l'accoglienza negativa che ebbe a New York una sua mostra, se ne venne in Italia. Ha fatto molti viaggi in Italia, il primo nel 1948. Ricordo quel suo quadro con quell'elemento michelangiolesco del dito che perfora e fa emergere il processo formativo dell'immagine, che passa anche attraverso la parola del poeta alla ricerca di quel che manca... Ma il futuro dell'arte ha bisogno della mancanza.

**HUO:** Che rapporto hai con il digitale? Viviamo nell'età dell'informazione ma non per questo c'è memoria: l'amnesia è al centro.

**ABO:** Sì, e per questo le opere digitali hanno una naturalezza, non la goffaggine del volutamente sperimentale. Mi ricordo quando negli anni sessanta e settanta, dopo Warhol, tutti si erano messi a fare i film...

**HUO:** Nel suo eccellente libro *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), Marshall McLuhan definisce l'arte un sistema di allarme precoce che ci indica i nuovi sviluppi dei tempi a venire, consentendoci di prepararci ad affrontarli: "L'arte è un radar che assume la funzione di allenamento alla percezione". Ricordiamo poi cos'altro è successo nel 1964: Nam June Paik stava costruendo il robot *K-456* per sperimentare le tecnologie che più tardi avrebbero influenzato la società. Naturalmente Paik, che ho incontrato intorno al 2000, stava anche lavorando con la televisione per scardinare questa idea della consumazione dei media e della tecnologia. Pensava a come fare trasmissioni satellitari dal vivo per usare quella nuova tecnologia non più solo per l'intrattenimento ma per liberarne finalmente il potenziale poetico e interculturale. Si tratta di una questione rilevante anche oggi.

**ABO:** A questo proposito va detto che con le avanguardie storiche e anche con le neoavanguardie prevaleva invece l'etica dello sforzo, l'etica della sperimentazione, ed era quello il valore ricercato dall'artista. Perciò ho parlato prima di "artista operaio". Paradossalmente adesso siamo arrivati al punto in cui l'arte afferma sfacciatamente la sua ricerca di bellezza. Baudelaire diceva che la bellezza è una promessa di felicità, e negli artisti delle ultime generazioni io avverto il superamento di quello che gli antichi chiamavano *anxietas*. L'*anxietas* era la struttura: la sofferenza era indispensabile. Ora si vede che questi artisti non soffrono. E perché dovrebbero soffrire? Non lo dico negativamente, lo dico per indicare la loro sicurezza. Nam June Paik, con cui anche io ho parlato molte volte, era molto consapevole di tutto questo. Di come in effetti non bastava fare un video, e infatti lui sentiva il bisogno di completare il video con la performance, per esempio con la nostra amica Charlotte Moorman, usandone schiena e violoncello: il sentimento di completare l'opera alla presenza del pubblico.

**HUO:** Da cui il rilievo che assume in queste fasi *le sol*, *the floor*: il pavimento. Perché il muro è il luogo abituale degli allestimenti, talvolta c'è stato o c'è il soffitto (con i *Sacs de charbon* di Duchamp). Ma è molto raro che il pavimento diventi il nodo principale dell'allestimento, un po' come un palcoscenico.

**ABO:** Pensando al soffitto, ho scritto diversi libri su Duchamp negli anni settanta. E uno anche su Arcimboldo. Duchamp è un esempio imprescindibile per i miei comportamenti e i miei progetti, maestro di un'ironia critica esemplarmente *trans*. Pensando invece al pavimento, ciò che dici mi riporta all'happening, che lavorava sulla sorpresa, sull'irruzione di una gestualità che non era economica rispetto al contesto, non era prevedibile, e quindi il pubblico era straniato e si godeva la sorpresa. Ma per fare questo c'era bisogno di avere qualcosa di solido sotto i piedi. Nelle mie mostre l'happening, forse per il suo effetto sorpresa, è una presenza pressoché costante. Lo sarà anche a Rivoli...

**HUO:** La mostra retrospettiva al Castello di Rivoli, che hai intitolato *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita*, si articola su piani differenti: espositivo, enciclopedico, comportamentale. Puoi parlarmi di queste tre dimensioni e del perché hai scelto di mantenerle separate nella mostra?

**ABO:** Queste tre dimensioni o livelli espositivi sintetizzano la mia attitudine, non solo la mia produzione, e quindi la mia avventura intellettuale. La prima sezione comprende opere di alcune delle mie mostre. La seconda tutta la mia produzione teorica, i libri, i saggi, i cataloghi. E la terza, quella comportamentale, la dimensione performativa che ho conferito all'identità di quello che ho definito "critico creativo".

**HUO:** Che cosa intendi con questa definizione?

**ABO:** Innanzitutto un buon rapporto con il proprio corpo: conosci i miei nudi pubblicati su "Frigidaire", o le mie trasmissioni televisive? Sono nati per assecondare quel senso del gioco che mi ha sempre accompagnato. In realtà il critico si serve in maniera oggettivamente sfacciata dell'arte, ma a fin di bene; nel senso che, se riesce, crea un evento sociale in cui sono implicati tutti i soggetti che partecipano al sistema dell'arte. Dal 1972 ho pubblicato una serie di articoli su "Domus" in cui descrivevo l'assetto del sistema dell'arte contemporanea che confermava la divisione del lavoro intellettuale: l'artista crea, il critico riflette, il gallerista espone, il collezionista tesauroizza, il museo storicizza, i media celebrano, il pubblico contempla. Tutto questo genera quella che mi piace definire una "superarte", un valore aggiunto all'arte che è un assetto di creatività globale e collettiva. E dunque, in questo senso, tutto il mio lavoro è stato sempre teso ad affermare l'autonomia di questi ruoli, e quindi anche quella del critico (a cui riconosco un protagonismo che lo emancipa da una storia di sottomissione plurisecolare), e a metterli in relazione. Per gioco!

**HUO:** Nella sezione espositiva alcune tue singole mostre diventano invece casi-studio rappresentativi di tutte le mostre che hai curato, presentando materiale d'archivio e documentario, insieme ad alcune opere. Puoi parlarmi delle mostre che hai scelto, in che modo esse raccontano esemplarmente anche le altre?

**ABO:** La struttura dell'intera mostra è pensata come un mosaico che ricostruisce un percorso fra molteplici inciampi. Le mostre che li sintetizzano sono nove: *Amore mio* (1970), *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* (1970), *Contemporanea* (1973), *Aperto '80* (1980) insieme alle mostre che, fra il 1976 e il 1979, la precedono e in qualche modo la preparano, *Avanguardia Transavanguardia* (1982), *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962* (1990), la XLV Biennale di Venezia (1993), *Minimalia. Da Giacomo Balla a...* (1997 e 1998), *Le Tribù dell'Arte* (2001). *Amore mio* e *Vitalità del negativo* – che per la prima volta viene connessa a *Minimalia. Da Giacomo Balla a...* – descrivono la mia attitudine alla complessità tematica. *Contemporanea* ha il taglio interdisciplinare che ho dato a tutti i miei libri, saggi, mostre da allora in poi. Dalle campionature si configura un'esplorazione che per necessità travalica i confini dell'arte, attraverso Fluxus, per esempio (a cui nel 1990 ho dedicato interamente *Ubi Fluxus ibi motus*), che è un movimento anch'esso antisistema. Fino ad arrivare alla mia Biennale di Venezia, che ho diretto nel 1993, in cui c'è un assetto che si conferma multimediale, interdisciplinare e transnazionale.

**HUO:** Chiedo sempre agli artisti quali sono i loro progetti non realizzati. Progetti che avrebbero voluto realizzare ma non ne hanno ancora avuto l'occasione. Un'idea che mi è venuta da Alighiero Boetti. Hai dei progetti non realizzati? Mostre che vorresti curare? Un libro che non hai ancora avuto occasione di scrivere?

**ABO:** No, per la verità. Un'idea che non ho realizzato, e non perché non avrei potuto, è quella di un'asta.

**HUO:** Un'asta?

**ABO:** Volevo fare un'asta con le mie idee, venderle all'asta. Cioè fare un'asta con i direttori dei musei e i galleristi e vendere le mie idee. Non l'ho mai realizzata, ma ogni tanto ci penso. Invece quello che sto facendo è un'enciclopedia che si chiama *I portatori del tempo*.

**HUO:** È una nuova serie di libri?

**ABO:** Sì, ne sono già usciti quattro volumi e ho individuato cinque temporalità: il tempo comico, da Friedrich Nietzsche; il tempo interiore, da Sigmund Freud; il tempo inclinato, da Albert Einstein; il tempo pieno, da Henri Bergson; e il tempo aperto, da Ludwig Wittgenstein. Ognuno dei libri è introdotto da un filosofo. Il primo volume l'ha introdotto Cacciari; il secondo sul tempo interiore Franco Rella; Giulio Giorello, che è un epistemologo, ha introdotto il terzo; e il quarto Paolo Virno. La cosa interessante è che anche qui c'è arte, cinema, teatro, musica, danza, fotografia, architettura... tutti i linguaggi. Mi chiedo come il tempo ha fatto deragliare tutti i linguaggi, in tutti i settori. Quindi, come vedi, continuo nella mia ossessione interdisciplinare (e anche qui ci sono i giovani studiosi... che io, a differenza tua, sfrutto).

**HUO:** Questo aspetto riprende quanto abbiamo detto anche su *Contemporanea* o sulla tua Biennale di Venezia, sulla loro matrice trans-disciplinare.

**ABO:** In quel momento, nel 1993, avrei potuto dirigere una sola Biennale, ma avevo detto al presidente che andava fatta una Biennale con tutti i linguaggi insieme, su un tema. Questa è la Biennale del futuro.

**HUO:** In cui non c'è più separazione fra i linguaggi in cui è articolata la Biennale?

**ABO:** La separazione fra i linguaggi sarebbe abolita a favore della convivenza degli eventi nello stesso periodo. Ma questo non varrà certo solo per una mostra come la Biennale di Venezia. Pensandoci, in verità, ci sono due mostre che non ho mai realizzato. Una sarebbe sul nervosismo nelle arti che rappresenti, proprio come una visita medica, quasi in chiave antropologica, l'umanità in tutti i suoi aspetti creativi, e come il nervosismo si riveli un sistema d'allarme che può scadere nella patologia, oppure può essere uno stato di veglia positivo. L'altra mostra si chiamerebbe *Leonardesque*, in cui presentare artisti contemporanei che hanno realizzato o sono invitati a realizzare opere che si riferiscono ai principi di Leonardo da Vinci, superando il solito assunto che considera analitica la scienza e sintetica l'arte. Il libro che vorrei invece scrivere da grande è un libro sul ritratto. Sempre partendo dall'*Ideologia del traditore*, pubblicato nel 1976 con Feltrinelli, che descrive il passaggio dal principio di invenzione a quello di citazione che accompagna tutta la valenza concettuale dell'arte nei secoli. Il ritratto diventa il tentativo di autodifesa dell'essere umano rispetto alla cancellazione imposta dalla storia, che a volte interviene, brutalmente. Quindi un libro di resistenza, un libro sul ritratto che attraversa tutti i secoli per rappresentare come, nella storia, l'artista abbia cercato di uscire dall'informe, e per questo di fare arte e scienza e, quindi, di dare e darsi un volto. In fondo l'arte è sempre una lotta contro il tempo. Paradossalmente, e prescindendo da ogni cronologia, essa progetta il passato. Per questo la critica elabora una complicità che permette, con la sua approvazione, un perenne moto dell'opera d'arte che può, in questo modo, viaggiare o sostare fuori dalle contingenze della storia.