

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. 148-155.

A.B.O., ovvero “mi mostro, lo trovo istruttivo”. Annotazioni su alcune mostre di Achille Bonito Oliva

Cecilia Casorati

Non è possibile raccontare una mostra. Le parole fatalmente rifiutano la centralità delle immagini, la loro innata capacità di creare relazioni, collegamenti, attinenze, la loro sorprendente, superficiale profondità. Riattraversare alcune delle mostre più importanti pensate e curate da Achille Bonito Oliva negli ultimi decenni, oltre a evidenziare l'originalità della sua posizione intellettuale e gli elementi essenziali del suo sistema di pensiero (il protagonismo frontale del critico, la pratica della “scrittura espositiva”, la performatività della critica, per citarne alcuni), vuol dire avere una visione non cronologica, bensì istantanea dell'arte contemporanea; vuol dire “dimenticare a memoria”.

Queste mostre non solo segnano e descrivono un tempo, ma lo costruiscono o, meglio, come dice Bonito Oliva, “trasformano il tempo storico in ‘tempo critico’”. Il tempo inteso, dunque, non come narrazione lineare ma come strumento di conoscenza. In virtù di tale istantaneità, in cui passato e presente si fondono¹, è possibile andare “controcorrente” (*à rebours*), lasciare da parte analisi e giudizi e creare, piuttosto, cortocircuiti temporali rendendo assoluta protagonista la parola critica.

À rebours: note su Contemporanea

Il volume del 1991 *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*² raccoglie la documentazione delle trenta mostre esemplari del XX secolo: tra queste *Contemporanea*, la grande esposizione multidisciplinare al Parcheggio di Villa Borghese di Roma di cui A.B.O. cura, nel 1973, la sezione relativa all'arte. *Contemporanea* è uno spartiacque che segna e insegna un modo nuovo non solo di fare, ma soprattutto di pensare le mostre. Nel libro del 2000 *Gratis. A bordo dell'arte*, raccontando la genesi e le ragioni di *Contemporanea*, A.B.O. scrive: “La mostra non è altro che la presentazione del punto di vista del suo organizzatore scientifico, la messa in scena di uno spettacolo concettuale, nel quale le opere singole servono ormai solo da pegni visivi alla conferma di un'argomentazione precisa”. In sintesi, *Contemporanea* è, insieme, l'arrivo e la partenza di un percorso, ideale e concreto, che apre uno spazio e un tempo dal quale chi intende fare il critico o il curatore non può prescindere.

Contemporanea (arte) diventa allora la mostra dove tutti i termini del discorso artistico, opera, pubblico e mercato, vengono riprodotti e riproposti nelle loro valenze specifiche e nella loro interagenza, secondo un lucido metodo di livelli mobili dove l'ineluttabile progressività dell'arte e della critica è segnata dalla propria maggiore consapevolezza.³

Tutte le mostre di A.B.O. da *Contemporanea* in poi, anche le più recenti su cui si concentra questo testo, si baseranno su quella “interagenza” fra le arti e interna all'arte stessa.

Le Tribù dell'Arte

Il 24 aprile del 2001 si inaugura alla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (l'attuale MACRO) la mostra *Le Tribù dell'Arte*⁴, ideata e curata da Achille Bonito Oliva in collaborazione con un ampio gruppo di studiosi e curatori⁵.

Le Tribù dell'Arte – forse l'ultima grande mostra internazionale realizzata a Roma – è la soglia che divide e unisce il vecchio e il nuovo millennio. È il luogo e il momento di un incontro fluido nel quale

s'incrociano motivi, stilemi e nomadismi che hanno caratterizzato il percorso di Bonito Oliva, coniugati comunque secondo una disposizione espositiva volutamente non organizzata, frammentata, che non propone una visione cronologica e storiografica bensì fiancheggia la Storia, mostrandone gli sconfinamenti nel futuro.

L'aggregazione spontanea, l'atteggiamento anarchico, la disarticolazione linguistica che contraddistinguono i modi delle tribù, e che fanno da contrappunto all'omologazione dei comportamenti sociali, sono qui restituiti al pubblico come esperienza. Grazie a quella particolare prassi che Bonito Oliva ha definito "scrittura espositiva", la mostra diventa un dispositivo di comunicazione nel quale il disegno critico, le opere, la loro interazione e la loro disposizione nell'ambiente concorrono alla costruzione di uno spazio-tempo che fatalmente produce senso.

In un momento di passaggio dal secondo al terzo millennio, dopo la caduta della cultura delle previsioni (ideologia e scienze umane), l'arte costituisce la proposta non impositiva di modelli verticali e problematici, non dogmatici ma ricchi di fertile ambivalenza e complessità. Nella società attuale, abitata dalla telematica e dall'elettronica, che tende sempre più a produrre servizi positivi ma anche passività per l'utente solitario, la strategia comunitaria diventa un modo diverso di abitare lo spazio quantitativo della città, produttivo di energia ma anche di solitudine, aggressività e violenza. La città, nel suo elaborato massificato di comportamenti collettivi, produce anch'essa comunità che spesso però vanno nella feroce direzione del *branco*, luogo emulativo di gesti che moltiplicano la visibilità del singolo: gesti non sempre criminali, magari spostati sul versante cosmetico del travestimento e dell'abbigliamento, ma sempre tesi a svuotare il senso e ad accumulare invece l'aspetto pellicolare. Il comportamento particolare del branco, frutto emulativo della società di massa, trova la sua necessità nel riconoscimento quantitativo nel gruppo e nella sua evidenza solidale. Le tribù dell'arte invece non vivono sul comportamento mimetico parassitario ma sulla moltiplicazione creativa di gesti artistici che partono dall'interno e non si sovrappongono dall'esterno. Un tessuto etico ne perimetra l'estensione in maniera mobile e flessibile e contrappone alla solitudine quantitativa del branco la presenza di individualità solidali tra loro che si esaltano per affinità e differenza. Il branco non conosce il valore della differenza, opera attraverso l'omologazione di comportamenti ripetuti all'infinito. La tribù dell'arte, per definizione, consolida, mediante la comunità d'intenti, la coesistenza delle differenze garantite dalla produzione di opere comunque partecipi della stessa mentalità. Le tribù dell'arte, nel loro assetto storico e contemporaneo, si sono sviluppate prima, durante e dopo l'impero e la caduta delle ideologie, garantite da una solidarietà esistenziale coagulante e coesiva. Le tribù dell'arte dunque costituiscono uno spaccato della creazione artistica contemporanea alla ricerca di un equilibrio tra etica ed estetica, nella consapevolezza di un valore sociale che l'arte può non soltanto valorizzare ma meglio esprimere di fronte al quotidiano pronto a frantumare solidarietà e partecipazione.⁶

Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962

Il movimento Fluxus era stato protagonista anche della mostra *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, presentata a Venezia negli Ex Granai della Repubblica alle Zitelle nel 1990. La mostra ripropone, attraverso l'esposizione delle opere degli artisti del movimento, ma anche dei loro "padri" artistici e di alcuni "fiancheggiatori", il concetto – già espresso da Bonito Oliva in *Vitalità del negativo* – di arte come attività antropologica che costruisce una nuova identità culturale e che, senza trascurare l'etica, agisce principalmente nell'estetica, con e sul linguaggio dell'arte, riaffermando la propria autonomia e radicalità, ma anche la propria capacità e propensione a dialogare con il mondo.

L'anarchia del flusso, che dissacra il cerimoniale dell'arte, si oppone alla "falsa libertà del sistema" e stabilisce il valore positivo della lateralità, diventa la lente d'ingrandimento con la quale guardare la fine del Novecento e il crollo delle ideologie che lo avevano nutrito; e cominciare a scrutare il futuro senza fare previsioni.

Spingere Fluxus verso il XXI secolo significa saper interpretare il suo spirito antistoricistico. Da qui la decisione di invertire la storia, le date e il percorso della mostra: non dal 1962 al 1990 ma dal 1990 al 1962. In tal modo non esistono pregiudizi favorevoli verso padri nobili o il passato. È il presente che diventa il punto di partenza capace di dare il passo allo spettatore che, dal suo presente, ripercorre le tappe di una creatività inesauribile che indietreggia con le sue tracce verso il tempo della sua fondazione. Il metodo critico asseconda la mentalità dell'arte. Di un'arte che non ama cronologie o l'idealità di un percorso lineare che non esiste fuori dai percorsi accidentati della storia. Dal presente al duraturo presente dell'arte. Un atteggiamento che non ama il partito preso della storia come processo garantito e garante dei *flussi* e dei *moti* della creazione. In tal modo la storia diventa il flagrante regresso verso il passato, a partire dall'*hic et nunc* dello spettatore che forma la propria esperienza attraverso il nomadismo del suo corpo deambulante, negli spazi temporali della mostra, fatta di oggetti e di eventi. Andare verso il Duemila significa dunque adempiere a un nuovo compito, quello di evitare la sopraffazione del tempo. In sincronia con la mentalità del gruppo Fluxus che ha sempre aggirato il pericolo di un'arte impositrice dei suoi esclusivi tesori di bellezza formale sull'inerte condizione dell'esistente. [...] Fluxus significa avere la sensibilità veloce di interpretare i nuovi modi di produzione dell'arte e anche quelli di rifletterli criticamente. Significa che l'arte *in situazione* trova e affonda le proprie radici in movimenti, figure artistiche e anche in una filosofia dell'arte che parte da lontano e porta lontano: Duchamp, Picabia, Cravan, Schwitters, Balla ecc. Dimostrando come il problema dell'assemblaggio e del recupero dell'oggetto quotidiano nella sfera dell'arte non è un problema attinente semplicemente alla cultura del postmoderno, che rintraccia nel riciclaggio del quotidiano la possibilità della sopravvivenza culturale.⁷

À rebours: note su *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70 si apre nel novembre del 1970 al Palazzo delle Esposizioni di Roma. È una mostra/evento che condivide lo spirito del tempo, un tempo caratterizzato da fulminei cambiamenti sociali e culturali, un tempo di grandi e confuse speranze, di profonde cesure con il passato in nome di una totale libertà di azione.

Già nella scelta del titolo, ripreso dalla filosofia di Friedrich Nietzsche, Bonito Oliva prende le distanze dalle diverse teorie critiche, comprese quelle della sua generazione. Alla rigidità ideologica contrappone una poetica mobile che rifugge volontariamente la militanza politica per affermare la funzione liberatoria dell'arte.

Vitalità del negativo ha l'effetto deflagrante di una visione nuova e inusuale che, senza sensi di colpa né complessi d'inferiorità, stabilisce la centralità del discorso critico. La scrittura espositiva che, in questo caso, è il risultato di una collaborazione tra il curatore, gli artisti e il "coordinatore all'immagine"⁸, assume un'importanza fondamentale: è la trama di una narrazione fuori dagli schemi che procede per antitesi, per contrapposizioni, per accostamenti. Il cortocircuito visivo produce uno scompenso che spiazzava costantemente lo sguardo dei visitatori e propone l'arte come "territorio magico" da percorrere.

Se l'arte vuole raggiungere la vita deve fare silenzio sulla propria necessità della forma ed agire con estrema libertà, attraverso il comportamento dell'artista. Bisogna cioè spostare l'accento dall'oggetto al soggetto, dall'effetto al processo.

Dunque non è necessario fermarsi sulla forma ma intensificare il movimento alle spalle di questa: il processo di creazione. [...] L'arte nel complesso ha immaginato una serie di oggetti che di per sé non hanno modificato il reale, ma hanno innescato un procedimento di conoscenza del mondo nell'artista, tanto da proporsi come anti-oggetti, che accrescono il panorama spirituale dell'uomo e determinano l'esigenza di una vita in continuità con l'opera ed un'opera in intersecazione con i modi del mondo.

L'artista oggi si situa con una giusta ostinazione in una zona di intenzionale demenza, come affermazione tautologica della propria complessità politico-esistenziale. Dove l'ideologia è la

possibilità da parte dell'artista di proporsi come struttura liberante e continuamente liberata dal mondo, evidenziamento e misura del proprio evidenziamento, rappresentazione e autorappresentazione. Dunque questo è il tempo in cui i miti vengono sagggiati e l'esercizio della fantasia, partendo dal negativo del linguaggio, quale frantumazione dell'umano e reclusione del biologico, ha conquistato definitivamente una zona di "nuova metafisica", dove l'astrazione si propone come attitudine fisiologica di percepire il mondo.

L'approdo avviene nello spazio della "festa", una zona primitiva dove non esiste più orizzontale e verticale, natura e storia, ma un paesaggio di segni, dove il segno è la presenza e la presenza è il rituale di una comunità concentrata che vuole essere percepita dall'interno, per fondare una nuova maniera di esistere, come campo della rimozione del falso mondo.⁹

Minimalia

Nell'ottobre del 1999 si apre al P.S.1 Contemporary Art Center di New York *Minimalia: An Italian Vision in 20th Century Art*. Nella mostra – già presentata in versione ridotta e con il titolo *Minimalia. Da Giacomo Balla a...* al Palazzo Querini Dubois di Venezia e al Palazzo delle Esposizioni di Roma¹⁰ – Bonito Oliva individua un percorso del tutto originale nell'arte italiana, analogamente a quanto aveva fatto in *Vitalità del negativo* trent'anni prima. Un percorso riconoscibile in "un occhio progressivamente analitico degli stili italiani", in una progettualità asimmetrica che, pur utilizzando la geometria e la riduzione come elementi fondamentali della propria ricerca, non rinuncia all'emozione e alla sorpresa.

Il dispositivo di lettura trova qui la sua attuazione nella divisione in sezioni – *Arte come luce/Dinamismo, L'oggetto artistico, L'autonomia dell'arte, L'essere dello spazio. Lo spazio della storia, L'arte è un atto mentale, Superficie e memoria, Il sistema combinatorio* – abitate da artisti e opere che presentano legami concreti o sottili affinità. Tale divisione permette, ancora una volta, di tralasciare la rigida concezione cronologica a vantaggio di una visione che si "scioglie nello strabismo di molte direzioni".

Minimalia è una mostra sulla ricerca artistica contemporanea in Italia, in particolare su quella linea che si dipana dal dopoguerra a oggi, giungendo spesso in anticipo sugli altri eventi internazionali. Quale antesignano di tale linea qui si indica un grandissimo artista delle avanguardie storiche, Giacomo Balla, di cui sempre più chiara sarà la priorità nel processo che porta alla nascita dell'astrazione, che non significa astrattismo, ma piuttosto capacità di cogliere l'immagine della sua struttura concettuale. [...] L'artista italiano ha invece fondato un diverso uso della geometria, come campo prolifico di una ragione "irregolare" che ama sviluppare i propri principi, adottando la sorpresa e l'emozione. Ma questi due elementi non sono contraddittori col principio progettuale, semmai lo rafforzano mediante l'uso pragmatico e non preventivo della geometria descrittiva. Non a caso l'artista passa continuamente dalla bidimensionalità del progetto all'esecuzione tridimensionale della forma, dal bianco e nero dell'idea all'articolazione policromatica, a dimostrazione che l'idea genera un processo creativo non puramente dimostrativo ma fecondo. La forma finale, bidimensionale o tridimensionale, propone la materia visiva non astratta ma concreta. Il principio di una ragione asimmetrica regge l'opera che formalizza l'irregolarità come principio creativo. In questo senso la forma non si esaurisce nell'idea, in quanto non esiste fredda specularità tra progetto ed esecuzione. L'opera porta con sé la possibilità di una asimmetria accettata e assimilata nel progetto, poiché partecipa della mentalità dell'arte moderna e della concezione del mondo che ci circonda, fatto di imprevisti e di sorprese. In tal modo il concetto di progettualità viene investito di un nuovo senso, non rimanda più a un momento di superba precisione, ma semmai di verifica aperta, seppure pilotata da un metodo costruito con la pratica, l'esercizio esecutivo. [...] In definitiva l'arte italiana degli ultimi decenni ha accettato progressivamente un'idea dell'arte come realtà indipendente dal suo artefice, oscillando tra la neutralità del procedimento analitico e la parzialità del procedimento sintetico. In ogni caso gli artisti assumono stoicamente la coscienza della

parzialità del proprio esserci, sottraendosi alla frontalità di un ruolo positivo che ormai sembra appartenere alla politica e non al processo creativo. All'arte spetta piuttosto la lateralità di una posizione riflessiva e critica che utilizza il linguaggio e le sue metafore come riserva indiana in un mondo inaccettabile. Da tale consapevolezza nasce la coscienza di un ruolo che, seppur esercitato, non può risolvere problemi al di fuori dell'arte. [...] L'artista si misura dunque, seppur in termini di lateralità riflessiva, col proprio contesto, sviluppando una produzione di forme che insistono più sul livello concettuale di differenza che su quello mimetico di spettacolarizzazione. Riducendo ogni metafisica vetrinizzazione, l'arte italiana del XX secolo sembra voler stimolare la produzione di una diversa visibilità che si sviluppa a partire dalla "cosa mentale", l'opera, per indurre lo spettatore a un continuo mutamento riflessivo. Una visibilità non statica e statistica ma germinatrice di nuove realtà visive. Come Boccioni riconosce a Balla: "Egli applica ferreamente la teoria di fare di una macchina un paesaggio". Un paesaggio sì, ma definitivamente sbocciato in "cosa mentale"¹¹

Per rimanere fedele alla sua impostazione controcorrente, *à rebours*, vorrei chiudere questo testo come l'ho cominciato, con la frase che, a mio parere, sintetizza non solo le mostre a cui il testo è dedicato, ma la felice complessità di A.B.O.: "MI MOSTRO, LO TROVO ISTRUTTIVO".

¹ "E la conoscenza può muovere solo dal nostro presente. Il passato diventa allora 'percorso', punto di arrivo e non di partenza, e l'arte perde finalmente il valore della propria perennità per essere effettivamente processo di analisi e di verifica di se stessa." A. Bonito Oliva, *Contemporanea*, catalogo della mostra (Parcheggio di Villa Borghese, Roma, 30 novembre 1973 – 28 febbraio 1974), Centro Di, Firenze 1973, p. 27.

² K. Hegewisch e B. Klüser, *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991; edizione francese: B. Klüser e K. Hegewisch, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*, Éditions du Regard, Paris 1998; edizione inglese: D. Ashton, B. Klüser e K. Hegewisch, *The Art of Exhibitions: Thirty Epoch-Making 20th Century Exhibitions*, 21 Publishing, London 2001.

³ Bonito Oliva, *Contemporanea*, p. 32.

⁴ La mostra, data l'ampiezza, è divisa in due parti: la prima dal 24 aprile al 24 giugno 2001, la seconda dal 5 luglio al 7 ottobre dello stesso anno.

⁵ Le sezioni della mostra sono undici, alcune delle quali divise in una parte storica e un'apertura sul presente, dal titolo "Continuità e sviluppi". I curatori sono Sylvain Monsegu (Lettrismo), Mirella Bandini (Situazionismo), Lorenzo Benedetti e Alessandra Galletta ("Continuità e sviluppi" di Lettrismo e Situazionismo); Koichi Kawasaki (Gutai), Yasuyuki Nakai (Mono-ha), Ada Lombardi ("Continuità e sviluppi" di Gutai e Mono-ha); Biljana Tomić e Michel Giroud (Fluxus & Events), Jean-Jacques Lebel (Happening), Cecilia Casorati e Viktor Misiano ("Continuità e sviluppi" di Fluxus & Events e Happening); Lóránd Hegyi (Azionismo), Dobrila Denegri ("Continuità e sviluppi" di Azionismo); Alessandra Bergero (Factory); Tommaso Trini (Techne Tribù), Giulio Alessandri e Manuela Gandini ("Continuità e sviluppi" di Techne Tribù).

⁶ A. Bonito Oliva, *Le Tribù dell'Arte*, catalogo della mostra (Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 24 aprile – 24 giugno 2001, 5 luglio – 7 ottobre 2001), Skira, Milano 2001, pp. 26-27.

⁷ A. Bonito Oliva, *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, catalogo della mostra (Ex Granai della Repubblica alle Zitelle, Venezia, 27 maggio – 30 settembre 1990), Mazzotta, Milano 1990, p.13.

⁸ "Coordinamento all'immagine" è la definizione inusuale scelta per indicare il ruolo di Piero Sartogo, l'architetto che cura l'allestimento della mostra trasformando radicalmente lo spazio di Palazzo delle Esposizioni fino a cancellarvi "ogni aura classicheggiante".

⁹ A. Bonito Oliva, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 novembre 1970 – 31 gennaio 1971), Centro Di, Firenze 1970.

¹⁰ *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, Palazzo Querini Dubois, Venezia, 12 giugno – 12 ottobre 1997; Palazzo delle Esposizioni, Roma, 28 gennaio – 6 aprile 1998.

¹¹ A. Bonito Oliva, *Minimalia*, in Id., *Gratis. A bordo dell'arte*, Skira, Milano 2000, pp. 17-35.