

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. 130-147.

## ***Pratiche dell'intensità. Le mostre di Achille Bonito Oliva***

**Laura Cherubini**

Il più grande dono che Achille Bonito Oliva ha ricevuto dalla natura è la parola, scritta e forse ancor più parlata, una forma di scrittura smaterializzata (d'altra parte molta grande letteratura è nata in forma orale). Ma c'è una terza forma di scrittura, quella che Bonito Oliva chiama "scrittura espositiva". Il campo della mostra è per Bonito Oliva il *territorio magico* dove mettere in pratica la creatività e l'autonomia che egli rivendica per la figura del critico. Gli allestimenti delle sue mostre presentano una grande creatività: uso di luoghi non deputati, che spesso propongono più asimmetrie che simmetrie, e accostamenti inediti. Bonito Oliva predilige le grandi mostre collettive, in particolare quelle *a tema*, dove più emerge la personalità del critico/curatore. Un'altra caratteristica è quella dell'*attraversamento*, un andamento diacronico che, sotto analogie tematiche, riunisce artisti che sono espressione di momenti storici diversi. L'arte antica viene riletta alla luce della contemporaneità. Un flusso di immagini connette epoche fra loro distanti e un'idea critica collega gli artisti più diversi.

### **Una premessa (la prima mostra: *Mambor, Pascali, 1966*)**

Il 14 gennaio 1966 alla Libreria/Galleria Guida a Port'Alba a Napoli, avamposto vivacissimo dove si organizzano incontri con scrittori e intellettuali, un giovane critico (e poeta) cura la sua prima mostra (e un primo, piccolo catalogo): una doppia personale con due artisti che provengono da Roma e che hanno solo pochi anni più di lui: Renato Mambor e Pino Pascali.

### **Un gruppo di amici, un gruppo di artisti (*Amore mio e Vitalità del negativo, 1970*)**

Siamo nel '70 e un gruppo di artisti, sull'onda del '68, decide di non fare più mostre nei musei. Gino Marotta, [Paolo] Scheggi, [Gianni] Colombo, [Michelangelo] Pistoletto uscivano dall'esperienza di Foligno. Gino ottiene a Montepulciano Palazzo Ricci, un palazzo rinascimentale piuttosto bello, e fornisce il titolo alla mostra: *Amore mio*. Ci saranno anche [Jannis] Kounellis, [Fabio] Mauri e [Mario] Ceroli. Vengo chiamato con Achille a fare quello che si chiamava l'allestimento. Si trattava di un gruppo autoeletto. Gli artisti disegnano l'organigramma della mostra, Pistoletto invita Vettor Pisani... Mentre ci sono le consuete discussioni sull'assegnazione degli spazi, io mi invento una cosa che ora non si potrebbe più fare: dei binari fatti con lire zero che consentivano il passaggio di una sola persona. Si doveva scegliere un binario e non si sapeva dove portava... Questo fatto genera solidarietà. Il gruppo di base era fatto da persone che avevano un'affinità: Mauri, Colombo, Scheggi, Gino e io.<sup>1</sup>

Così nasce *Amore mio*<sup>2</sup>. Nel Comitato esecutivo, come risulta nel catalogo edito da Centro Di, figurano Achille Bonito Oliva come segretario generale, Piero Sartogo come coordinatore dell'immagine (un termine da lui stesso coniato), Maria Vincenti Russo come responsabile dell'organizzazione. Bonito Oliva scrive:

La mostra vuole inaugurare un diverso comportamento, inedito nella storia del costume culturale: affermare per ciascun artista la diretta responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte. Perciò gli artisti si sono autoconvocati attraverso una serie di consultazioni, ribaltando l'iter istituzionale di una normale mostra.

I nomi dello stesso Bonito Oliva e di Sartogo sono inseriti fra i “partecipanti”, e quindi fra gli artisti. Nello spazio delle pagine a lui dedicate Bonito Oliva realizza un proprio intervento costituito dal suo ritratto fotografico ripetuto otto volte e corredato da frasi. Il meccanismo alla base della mostra, secondo il quale gli artisti si scelgono tra di loro, è evidente nell’invito che Pistoletto fa direttamente a Vettor Pisani (la cui prima mostra personale si è svolta poco prima alla Galleria La Salita di Roma). *Amore mio* ha anche alcune conseguenze. Racconta Graziella Lonardi:

Apro gli Incontri [Internazionali d’Arte] con *Vitalità del negativo*. Seguivo le mostre e sono andata a Montepulciano per *Amore mio*: Achille Bonito Oliva avanzava con i baffoni e i giornali sotto il braccio. Mi innamorai di quella mostra. Decisi di aprire gli Incontri con quel gruppo di artisti e con Achille, che inizialmente era all’interno del gruppo. Frequentavo la libreria delle Messaggerie a piazza di Spagna a Roma e lì c’era Bruno Corà che mi consigliava. Chiesi a Bruno di venire a lavorare con me in un ufficetto a piazza Ferro di Cavallo.<sup>3</sup>

Da sottolineare l’inserimento del giovane Bonito Oliva nel gruppo degli artisti. Prosegue, nella sua testimonianza, Sartogo:

Una sera eravamo a cena a casa mia in terrazza e verso mezzanotte spunta Graziella Lonardi con Francesco Aldobrandini che ci invitano a Capri. Nel viaggio, fatto per organizzare un’eventuale mostra a Capri, [...] c’era Achille Bonito Oliva. Decidiamo di ripartire con il primo aliscafo alle 6,30 e Fabio Mauri, il letterato del gruppo, viene incaricato di scrivere una lettera di scuse, ma anche di sfida. Il succo era: “non è il caso di fare una mostra d’arte contemporanea a Capri... se ti fai dare il Palazzo delle Esposizioni la facciamo a Roma...”. Il 15 agosto Graziella ci chiama e ci dice: “ho ottenuto il Palazzo!”

Deve essersi trattato di una vera e propria disfida, perché tutti ricordano così la genesi di questa mostra. Come, ancora, nelle parole di Lonardi:

Inizialmente volevo fare una mostra a Capri e ci portai il gruppo, ma fu un disastro, c’era il Festival della canzone napoletana... e tornai sconfitta a Roma. Achille e gli artisti mi sfidarono: “Se sei brava facci avere Palazzo delle Esposizioni”. In realtà allora era un posto quasi fatiscente, c’era solo un custode. Andai al Ministero della Pubblica Istruzione con Piero Sartogo che era allora anche lui nel gruppo con gli artisti e lui a nome del gruppo illustrò la mostra che volevamo fare. Ennio Brion mi diede tutti i televisori che mostravano nel colonnato di Palazzo delle Esposizioni cosa avveniva dentro; chiesi chi era il fotografo migliore e commissionai a Ugo Mulas le foto degli ambienti...

E di Bonito Oliva stesso:

Sfidata da *noi* (un gruppo comprendente anche artisti di diversa provenienza), riuscì ad organizzare in pochissimo tempo *Vitalità del negativo*, una mostra sull’arte italiana negli anni sessanta, realizzata e organizzata in maniera originale e sorprendente.<sup>4</sup>

Lonardi ricordava di avere incontrato grande scetticismo verso il progetto in critici come Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi e Alberto Boatto e sostegno, invece, solo dal collezionista Giorgio Franchetti e, appunto, da Bonito Oliva, da lei definito “geniale, irruento e per me anche molto dolce”<sup>5</sup>. Così nacque nel 1970 *Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/70*<sup>6</sup>, una mostra dedicata all’arte italiana del decennio precedente e, in larga parte, significativamente composta, come a volerne indicare una pervasiva sintesi, da opere che riportano a sé, al loro interno, il proprio agire (il *Libro dimenticato a memoria* di Vincenzo Agnetti, il *Neon nel cemento* di Giovanni Anselmo, il *Metro cubo*

*d'infinito* di Michelangelo Pistoletto) o da veri e propri ambienti immersivi (l'*Ambiente bianco* di Enrico Castellani, il *Mare* e la *Pioggia* di Gino Marotta, il *Tube* di Eliseo Mattiacci, la *Luna* di Fabio Mauri...).

Notevole la novità della mostra anche a livello della progettualità, il fatto che un piccolo ente privato come gli Incontri Internazionali d'Arte, appena fondati, agisse al contempo con la libertà d'azione che è propria di un soggetto sperimentale come questo ma anche con la mentalità e la visione propria dell'istituzione pubblica... E, soprattutto, l'accento ricorrente sul far parte di un gruppo, su quel *noi*...

### **Le cose che non conoscete cambieranno la vostra vita (*Contemporanea*, 1973-1974)**

L'*empaquetage* di Christo a Porta Pinciana a Roma è, in un certo senso, l'emblema di *Contemporanea*<sup>7</sup>. Era una grande opera d'arte che si riferiva alla tradizione dadaista, interagiva con il contesto, si misurava con la città, ne evidenziava, celandola alla vista, una delle strutture urbane fondamentali, e rifletteva sul sistema dell'arte attraverso l'analisi di costi, materiali e strumenti. Era l'inizio del 1974 e quell'opera in scala monumentale era un'appendice esterna (premonizione di quella che con brutta definizione si chiamerà "arte pubblica") di *Contemporanea*, la grande rassegna interdisciplinare organizzata ancora dagli Incontri Internazionali d'Arte. Bonito Oliva, in quanto curatore della sezione Arte, faceva la parte del leone (è con questa mostra che A.B.O. acquisisce quell'autonomia e quel protagonismo a cui ha sempre aspirato), affiancato da una dozzina di curatori: Fabio Sargentini per *Musica e Danza*, Daniela Palazzoli per *Fotografia*, Alessandro Mendini per *Architettura e Design*, Giuseppe Bartolucci per *Teatro*, Paolo Bertetto per *Cinema*, Mario Diacono per *Poesia visiva*, Yvon Lambert e Michel Claura per *Libri e dischi d'artista*, Bruno Corà, Leietta Gervasio e Paolo Medori per *Informazione alternativa*.

A Sartogo era affidato il coordinamento dell'immagine, inteso come una "tesi critica espressa per immagini". La mostra si era aperta già verso la fine del 1973 (il 30 novembre), riscuotendo un enorme successo e ovviamente anche suscitando molte polemiche. Io ero stata all'inaugurazione (la mia prima!), portata dalla mia professoressa di storia dell'arte del liceo, Rosaria D'Angelo, che collaborava con Bonito Oliva in quell'occasione insieme a tanti giovani studiosi. Fui incantata: l'arte contemporanea mi rivelava il suo spessore profondo e le sue molteplici seducenti facce. All'inaugurazione, affollatissima e molto mondana, vidi passare una donna bellissima: era Graziella Lonardi.

Ed è lei che, molti anni dopo, mi avrebbe raccontato la mostra così:

A quel punto avevamo messo a fuoco l'Italia e pensammo di fare una mostra internazionale. Ero amica di Leo Castelli e ci mettemmo direttamente in contatto con lui. Achille ha fatto la sua parte, e si staccò dal gruppo diventando un leader. *Contemporanea* è stata un'esperienza straordinaria! La sezione di musica e danza era meravigliosa, Sargentini voleva carta bianca e aveva invitato Charlemagne Palestine, Joan Jonas...; per il teatro c'erano l'Odin Teatret, Memé Perlini, Remondi e Caporossi, Carmelo Bene, Sud di Leo e Perla, Giancarlo Nanni...; nella sezione fotografica si vedeva per la prima volta in Italia Diane Arbus... Artisti, curatori... tutti lavoravamo insieme in questo garage, tutti d'accordo, il gruppo Fluxus, Joseph Beuys, Cy Twombly, Lucio Amelio... tutti insieme senza divisioni e distinzioni.<sup>8</sup>

Ecco il vero segreto di una mostra che è rimasta *mitica*. Graziella e Achille sono stati un formidabile tandem mentre, insieme e intorno a loro, si muoveva un'intera comunità. Wolf Vostell firmò in quell'occasione il manifesto: "Sono le cose che non conoscete che cambieranno la vostra vita". E *Contemporanea* ha sicuramente cambiato la mia<sup>9</sup>.

### **Un garage (ancora su *Contemporanea*)**

Le griglie metalliche predisposte da Sartogo lasciano trasparire le contaminazioni tra i vari linguaggi. Nell'antro contemporaneo del garage di Villa Borghese, sede della mostra, si dondolava la ragazza in altalena di George Segal, mentre si poteva incontrare il ragazzo, suo alter ego maschile, al bar.

Luciano Fabro presentava per la prima volta *Lo spirato* e Mario Merz un grandissimo igloo. Di Mario Schifano era in mostra l'assertivo e perentorio *NO*, ma c'era anche la bandierina di Jasper Johns. Lonardi ricorda:

[Robert] Rauschenberg uscì con me, tra i rottami, e prese un triciclo e dei cartoni facendone dei capolavori, due anni dopo Ileana Sonnabend mi richiese le opere per portarle a una mostra in Israele. Ricordo la performance di [Joseph] Beuys *Arena*, i pani avvolti nell'"Unità" di [Wolf] Vostell, le bande bianche e rosa di [Daniel] Buren che scendono dall'alto, *Carne umana e oro* di Vettor Pisani e il tavolo *Senza titolo* di Jannis Kounellis.

Anche io ricordo l'intensissima azione di Beuys e quelle di Pisani e di Kounellis, quelle che più mi avevano colpito. Inoltre nello spazio aperto si poteva assistere agli esordi di Luigi Ontani (che impersonava *Tarzan*) e all'azione (*Rhythm 10*) di Marina Abramovic' che vibrava colpi di coltello fra le proprie dita.

Bonito Oliva propone in catalogo il metodo della parzialità critica e la "coscienza amorale" di poter lavorare solo all'interno delle contraddizioni per farle esplodere. La conoscenza può inoltre muovere solo dal nostro presente, dunque il percorso è a ritroso, dal 1973 fino al 1955. Il curatore individua tre linee – Analitica, Processuale e Sintetica – ed è chiaro che è in quest'ultima che si ritrova di più il suo pensiero, soprattutto nella declinazione di quel *comportamento* che andava teorizzando in quegli anni e che era esemplarmente rappresentato in mostra da artisti come Vito Acconci, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Gino De Dominicis, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Urs Lüthi e Vettor Pisani. Già Bonito Oliva tendeva a scardinare impostazioni precostituite, non impiegando termini in uso come Pop Art, Conceptual Art, Arte povera... ma reinterpretando la logica espositiva con l'*invenzione* di tre diverse categorie, all'interno delle quali si muove uno spartiacque più profondo, quello tra cultura europea (idealista e ideologica) e americana (pragmatica e analitica), altro tema tipico di Bonito Oliva che di lì a poco pubblicherà infatti il volume *Europe/America. The different avant-gardes*<sup>10</sup>. Ancora Lonardi:

L'idea del garage venne perché io conoscevo [Loris] Corbi, vedevo sempre questo garage vuoto e così lo chiesi alle Condotte d'Acqua.

E anche se Bonito Oliva spiega la scelta con l'esigenza di grandi spazi, non c'è dubbio che l'aspetto *underground* del garage diede alla mostra la sua forma simbolica. Un bilancio conclusivo può essere affidato alle parole di Lonardi:

Il clima culturale si sentiva nell'aria, avevamo la biblioteca del Centro Di, era la prima volta che vedevo bambini piccoli a una mostra. [...] Avevo pensato che almeno qualche opera potesse rimanere lì e alcuni artisti me le avevano lasciate. Poi però ci cacciarono perché l'Informazione alternativa, dove vennero Basaglia, Sofri..., era piena di cose contro Andreotti... la parte politica era troppo forte. Peccato, sarebbe stato il primo museo d'arte contemporanea a Roma e in Italia.<sup>11</sup>

### **La Transavanguardia: caratteri, motivi, temi**

Nasce tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta la situazione artistica che va sotto il nome di Transavanguardia e segna una netta inversione di tendenza rispetto alle parole d'ordine degli anni settanta: concettualismo (impronta mentale ed esclusione della manualità), minimalismo (presenza dominante dell'oggetto), poverismo (presentazione diretta dei materiali naturali primigeni e di per sé significanti). Indizi di questo mutamento (soprattutto di clima e di sensibilità) si hanno già intorno alla metà del decennio ed è soprattutto attraverso il mezzo del *disegno* che è possibile rintracciare qualche annuncio della nuova mentalità. Nel 1976, ad esempio, proprio Bonito Oliva, il critico che conierà la fortunata etichetta di "Transavanguardia", cura una mostra dal titolo *Drawing/Transparence. Disegno/Trasparenza*<sup>12</sup>. Il disegno è stato un veicolo, un tramite, perché è

l'anello di congiunzione, il momento di passaggio tra la fase concettuale e la fase pittorica; partecipa sia dello statuto mentale della riflessione e concezione sia della manualità e del rapporto con la materia, anche se quella delicata di carta e matita. Le prime mostre di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino manifestano infatti il ruolo privilegiato del disegno, a volte usato in combinazione con l'installazione, la fotografia, la pittura, che ricompare. In una mostra di Clemente (significativamente intitolata *Pitture barbare*, 1976), il disegno sul muro fa da raccordo alle fotografie. La definizione ideata da Bonito Oliva, il neologismo "transavanguardia", significa che questi artisti sono fuori dalla logica dell'avanguardia, non vogliono sentirsi costretti in un avamposto, in una postazione (presunta) avanzata, non hanno intenzione di provocare il pubblico. Vogliono andare oltre l'avanguardia, ribaltarne e superarne la logica; ma attraversarla significa anche tornare indietro, essere liberi di ritrovare il decoro dell'opera, la tradizione del mestiere, il valore dell'immagine. Non vogliono più vivere con uno schiacciante senso di colpa rispetto al sociale e al politico, ma desiderano sentirsi di nuovo contenti di essere artisti. Il prefisso "trans" che appare nel sintetico termine è dunque una chiave di lettura.

L'avanguardia ha sempre cercato di svelare i meccanismi interni all'opera, considerandola un congegno meccanico, da montare e smontare. Ciò richiedeva un'esecuzione fredda e non emozionata, coerente rigore nell'ideazione, nitore di materiali. Questi artisti al contrario considerano l'opera come un tutto organico, dotato di vita propria, di un respiro biologico. E se l'artificio è indispensabile, verrà celato, mimetizzato, mescolato alla pasta calda e densa della pittura; come nel caso della citazione, che non è mai esplicita perché non è mai, se usata in senso proprio, la messa in evidenza di un elemento che indica una predilezione o un particolare significato. Si può citare tutto in tutti i modi (qualcuno ha parlato di "lassismo" postmoderno) quando si trova qualcosa che in quel momento fa al proprio caso di pittore.

L'atteggiamento è quello dell'*eclettismo*: "Se non esiste coerenza non esiste nemmeno contraddizione", scrive Bonito Oliva. L'operazione di questi artisti può essere assimilata in qualche modo a quella di un artista come Francis Picabia, che dichiarò la propria *cleptomani*: "Se l'opera di un altro traduce un mio sogno, la sua opera è mia"<sup>13</sup>. Ma invece di essere poste in evidenza come citazioni, le immagini vengono mascherate, impastate l'una con l'altra e mischiate all'immaginario soggettivo. È l'impatto con il pubblico che cercano questi artisti, un ritorno alla comunicazione: non è un'operazione erudita, non si tratta quasi mai di una ripresa testuale. A quello che Bonito Oliva ha chiamato il "darwinismo" delle avanguardie storiche (nel senso di una teoria evoluzionistica dell'arte segnata dal falso mito di un progresso forzato e inarrestabile), la Transavanguardia ha opposto il suo "nomadismo" linguistico (nello stesso prefisso *trans* è implicita l'idea di viaggio), capace anche di retromarcia. È evidente che questa tendenza può essere inserita nel quadro generale della condizione post-moderna della cultura, che nell'arte si configura come ritorno alla pittura, o più esattamente come ritorno allo specifico, con caratteristiche quali il ritrarsi nei bordi del quadro (ma non sempre), il recupero della *manualità* e l'istanza figurativa (comunque non assoluta). Un'altra conseguente caratteristica è quella del *genius loci*: contro l'omologazione internazionale delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, l'arte ritrova le tradizioni locali (questo avviene anche nell'architettura con il recupero di stili tipici e di materiali propri del contesto). Anche se particolarmente legato alla *figurazione*, il ritorno alla pittura non va visto esclusivamente in questo senso: tanto De Maria quanto Paladino testimoniano infatti di un'estrema attenzione alla tradizione astratta, e De Maria, in particolare, del rapporto con la generazione precedente, quella dell'Arte povera, per l'uso di alcuni materiali ma soprattutto per l'estensione della pittura all'ambiente e l'interesse per il problema dello spazio. È necessario tuttavia analizzare l'opera dei singoli artisti, poiché, proprio per l'aspetto della ritrovata *soggettività*, il loro lavoro è fortemente differenziato. Inoltre non hanno mai costituito un vero e proprio gruppo (niente di simile alle Avanguardie storiche, nessun manifesto, nessuna dichiarazione di poetica) e alla fine hanno intrapreso percorsi veramente molto diversi tra di loro.

Forse solo in Italia poteva nascere un'arte così capace di riproporre sapientemente la forza del passato, ma in modo propulsivo: in Italia c'è un rapporto naturale con l'arte, l'arte entra nella nostra vita, è

sotto i nostri occhi quotidianamente, non viene considerata con distacco intellettuale. Questa specificità, questa particolare qualità dell'arte italiana era viva anche nel passato prossimo. Chia e Paladino sono nati l'uno nel 1946 e l'altro nel 1948, Cucchi è nato nel 1949, Clemente nel 1951 e De Maria nel 1954. Quindi non avevano esattamente la stessa età, ma erano tutti giovani e rappresentavano una generazione fortemente innovativa – in senso artistico, non anagrafico.

### **La Transavanguardia: breve ma veridica storia**

Bonito Oliva, che seguiva già alcuni di questi artisti, in occasione di una mostra di disegni di Chia e Cucchi alla Galleria Mazzoli di Modena (1978) realizza con loro un libretto a sei mani dal titolo *Tre o quattro artisti secchi* (è il primo della collana "Con-arte", edita da Emilio Mazzoli e diretta dallo stesso Bonito Oliva, in cui usciranno piccole monografie sugli stessi due artisti e su Clemente e Paladino): frammenti del testo critico, un itinerario del nome nelle sue iniziali (A.B.O.), e di quelli degli artisti si rendono indistinguibili e si saldano in un calibrato montaggio, quasi un'unica miscela distinta solo dai caratteri senza soluzione di continuità, in un ritmo dalla pulsazione incessante ma irregolare. Oltre a Mazzoli, uno dei più assidui e attivi in questo senso, altre gallerie italiane sostengono la nuova situazione e alcune in particolare faranno da tramite con il contesto internazionale: quella di Gian Enzo Sperone, che sarà una delle vie di comunicazione verso l'America, mentre un ponte con l'Europa – in particolare con la Germania<sup>14</sup> – sarà costituito da Lucio Amelio a Napoli, la galleria che per prima aveva proposto De Maria e dove espongono, fra gli altri, Clemente e Paladino. Esce nel frattempo su "Flash Art" l'articolo di Bonito Oliva (*La Trans-Avanguardia italiana*) che propone per la prima volta una nuova definizione, il neologismo che diventerà una fortunata etichetta: non indica la contrapposizione all'avanguardia, ma la possibilità di attraversarla, la ritrovata libera facoltà di andare oltre, indietro nel tempo e avanti verso il futuro. Fra i concetti trattati, quelli di *opulenza*, di *intensità* e soprattutto di *nomadismo*<sup>15</sup>.

Il 4 novembre 1979 nel Palazzo di Città di Acireale si inaugura una mostra curata da Bonito Oliva, *Opere fatte ad arte*<sup>16</sup>, che presenta i cinque artisti. All'ingresso ci viene incontro una figura che scende in volo (quasi un angelo della pittura medievale) su una grande tela rossa di Paladino (*Silenzioso. Angelo*). De Maria presenta una tela solcata da segni nitidi ed eleganti, posta in alto, libera da intelaiature e fissata a una sola estremità come uno stendardo, mentre piccole opere sono disseminate su tre pareti. Chia espone quattro quadri e una piccola scultura, legati da una serie di richiami: il disegno posto sul capo della scultura rimanda al quadro in cui un uomo fugge posandosi contemporaneamente sulla strada e sul tetto di una casa; da un quadretto esce un raggio di luce che prosegue sul muro lasciando apparire un omino di neve. Di Cucchi sono in mostra un grande dipinto blu con piccole figurine e due quadri con inserti e appendici di ceramica. Di Clemente alcune opere della serie degli *Emblemi*, un ironico dipinto intitolato *Abbasso la scuola* e un *Autoritratto* su carta di grande intensità. "Da quando siamo un colloquio, è possibile ristabilire il circuito, mettere in circolo la bellezza, disporla in maniera che la sua comunicazione avvenga senza intoppi, nel piacere del suo artefice e nello stupore ammirato dei suoi visitatori", scrive Bonito Oliva riprendendo un'espressione del poeta Friedrich Hölderlin: ricreare un legame con lo spettatore, non attraverso la decodificazione o la demagogia del coinvolgimento ma tramite l'intensità determinata dalla presenza dell'opera, ripristinare il circolo della comunicazione<sup>17</sup>.

Il 30 novembre si inaugura al Castello Colonna di Genazzano, a cura di Bonito Oliva, la mostra *Le stanze*<sup>18</sup> che riunisce diciassette artisti italiani di differenti generazioni: oltre a Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino ci sono opere di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz, Maurizio Mochetti, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Salvo e Gilberto Zorio.

Questo accostamento fra alcuni protagonisti dell'Arte povera e i cinque della Transavanguardia rappresentò una novità. Il testo del curatore è un eccellente esempio di "critica creativa" (teorizzata proprio da Bonito Oliva): figura centrale è Dioniso bambino circondato da preziosi e simbolici giocattoli, attributi come lo specchio, i dadi, la palla, la trottola, le mele d'oro... (il tema dell'infanzia ben si accorda con l'atteggiamento ludico degli artisti della Transavanguardia). Gli artisti vi sono

chiamati “Vista del Dio” e “popolo dell’occhio”, sempre con riferimento al tema del vedere. Cucchi presenta una grande tela rossa su cui fluttua un’immagine che richiama l’*Amalasueta* di Osvaldo Licini. In una stanza Paladino colloca un’opera detta *Porta*, dipinta sui due lati con i colori primari e il nero: un lavoro sui fondamenti stessi della pittura. Una leggera scultura in fil di ferro sporge dal muro e un piccolo quadro dai colori intensi è appoggiato sullo stipite di una porta da De Maria. Chia mostra due grandi quadri dall’intensa presenza: la grotta azzurra luminosa e cangiante s’intitola *In acqua strana e cupa, se brilla un punto bianco, se salta una pupa, al volo suo m’affianco*. Clemente realizza sul posto un mosaico, quasi un pavimento romano in uno stretto corridoio che affaccia sul paesaggio.

Il 1980 si apre per i cinque giovani artisti italiani con alcune mostre in musei europei<sup>19</sup>. In marzo Bonito Oliva inaugura alla Loggetta Lombardesca di Ravenna la mostra *Italiana: Nuova Immagine*<sup>20</sup>. Il suo testo appare nel n. 11 della rivista “La tradizione del nuovo”, che funge da catalogo. Fra gli scritti degli artisti, invece, Chia parte dall’infanzia: “prima ancora d’avere il sospetto d’essere pittore o scultore scorgevo le immagini e ne venivo scavato e coinvolto. Inutile ora tentare di ricordare quali immagini, semmai quali fantasmi; tuttavia ricordo che cercai protezione ed aiuto contro il loro piacere...”. Il testo di Clemente è un’analisi e un’interpretazione della parte “mentale” dell’opera, costituita dal titolo: *Titoli delle illustrazioni, illustrazioni dei titoli*. Fortissima l’istanza di legame con il luogo per Cucchi, che scrive: “Ero un ragazzino coraggioso, pensavo che l’arte è dall’alba al tramonto. Sì, io sono le Marche”, arrivando all’identificazione con la sua terra (“Ecco io sono una regione”). “Mi piacciono le incertezze, le idee murali, le luci, una statua di bronzo greco, tappeti e tende...”, scrive invece Paladino in un testo breve e intenso.

La prima grande affermazione internazionale per gli artisti della Transavanguardia italiana è in primavera, a Basilea, dove Jean-Christophe Ammann cura la mostra *Sieben Junge Künstler aus Italien. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore*<sup>21</sup>.

Il catalogo è formato da una scatola di cartone che raccoglie in un libretto i testi del curatore, di Bonito Oliva e di Germano Celant, gli apparati bio-bibliografici, e contiene sette piccoli volumi monografici. Ogni artista ha gestito il suo piccolo catalogo in modo diverso (alcuni anzi sembrano aver dedicato al proprio una cura particolare, come se si trattasse di un lavoro autonomo). Questo fatto coglie un dato reale e significativo: la ritrovata soggettività della nuova situazione.

La consacrazione ufficiale avviene, nello stesso anno, alla Biennale di Venezia con la sezione *Aperto '80*, a cura di Bonito Oliva e Harald Szeemann, allestita ai Magazzini del Sale alle Zattere dall’1 giugno al 28 settembre. Il direttore è Luigi Carluccio; il catalogo generale, a cura di Gianfranco Dogliani, contiene anche i testi dei due curatori. La mostra presenta la nuova generazione artistica sotto l’etichetta *Aperto* (diventata poi il titolo di tutte le successive esposizioni dedicate – anche nelle edizioni seguenti, fino al 1995 – agli artisti dell’ultima generazione). Come osserva Szeemann, si è tentato di creare un legame tra la sezione storica – *L’arte negli anni Settanta*, ai Giardini, a cura degli stessi Szeemann e Bonito Oliva con Michael Compton e Martin Kunz – e *Aperto '80*, inserendo nella prima artisti già storicizzati (come Jörg Immendorff, Markus Lupertz, Günter Brus, A.R. Penck e Sigmar Polke) che già utilizzano in parte o del tutto mezzi come la pittura e il disegno, evidentemente scelti anche per la sintonia con l’affermarsi della nuova sensibilità pittorica. È importante rilevare che le due mostre portano lo stesso titolo, *L’arte negli anni Settanta*, e che *Aperto '80* (che in genere si ricorda e si attribuisce come titolo) è solo il sottotitolo della seconda: più esattamente, le due rassegne dovrebbero dunque essere definite come due sezioni di una stessa mostra decentrata in sedi diverse. Occorre sottolineare anche la presenza al Padiglione tedesco di Georg Baselitz (1938) e Anselm Kiefer (1945). *Aperto '80* riunisce, fra gli altri, artisti come Richard Artschwager, Jonathan Borofsky, Michael Buthe, Luciano Castelli, Tony Cragg, Martin Disler, Robert Kushner, Susan Rothenberg, Julian Schnabel e Robert S. Zakanitch, al di là di frontiere geografiche e strettamente generazionali (considerando i molti “fuori quota”). Gli italiani sono sette: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino con Mimmo Germanà ed Ernesto Tatafiore. Nel suo testo Szeemann si rammarica di aver dovuto separare i due momenti espositivi di cui aveva auspicato la

fusione; tuttavia il legame tra le due mostre si riforma attraverso pittura e disegno. Sono questi infatti i mezzi che dominano *Aperto '80* (anche se Bonito Oliva avverte che non ci troviamo di fronte a un nuovo caso di omologazione linguistica): “I media sono più tradizionali”, riconosce Szeemann in merito alla ricerca artistica contemporanea, “il programma meno speculativo, in compenso però si sono accresciuti gli apporti della fantasia e le libertà sensuali”. Bonito Oliva sottolinea il recupero dell’immagine, la vena ironica, il differente carattere antropologico dell’arte americana e di quella europea, mentre Szeemann esorta a sbarazzarsi delle suddivisioni preconette:

Ben vengano le energie dovunque esse si trovino. Via le formule come “*decorative*”, “*pattern*”, “*new image*” in tutte le lingue... Finiamola anche con i “giovani italiani”, “giovani americani”, “giovani tedeschi” e con tutte quelle sciocchezze olimpiche degli anni Settanta. Noi vogliamo rimescolare tutto: uomo e donna, bambino e adulto, quadro e film, statica e dinamica, durata e consumo.<sup>22</sup>

Attualità ed inattualità si attraversano incessantemente senza che esistano codici di comportamento creativo, per quanto riguarda l’opera d’arte. [...] Nello stesso tempo una vena ironica, il senso del gioco è entrato stabilmente nel campo della produzione artistica, e accompagna la condizione dell’artista, che rivendica per sé uno spazio di piacere e di realizzazione all’interno del sistema dell’arte.<sup>23</sup>

Paladino espone un grande trittico bianco, la porta verticale e *Lampeggiante*. Cucchi tre grandi tele, una delle quali intitolata *Le case vanno in discesa*. Tra i dipinti di Chia *Molto rumore per un bacio*. Clemente presenta un trittico a encausto.

È interessante osservare come quella che molti hanno in seguito considerato la situazione artistica tipica degli anni ottanta è invece, negli scritti dei teorici che per primi se ne sono occupati, non solo Szeemann e Bonito Oliva ma anche Ammann tra gli altri, legata agli anni settanta. Si consideri ad esempio il passo in cui Bonito Oliva scrive: “L’idea dell’arte degli anni settanta è quella di ritrovare dentro di sé il piacere e il pericolo di tenere le mani in pasta...”. E in effetti gli anni più significativi appaiono proprio quelli sullo scorcio del decennio, nei quali si distinguono già con chiarezza tutti questi elementi caratterizzanti che si manifestano con forza. Insomma i cosiddetti anni ottanta c’erano già nei settanta. Anzi, forse solo lì.

Alla fine dell’anno esce il libro di Bonito Oliva *The Italian Transavantgarde*. Sotto la copertina tricolore si raccolgono immagini di Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino e cinque saggi dell’autore. “L’artista dell’ultima generazione riscopre il privilegio del recinto”, percorre cioè la via del ritorno allo specifico, stabilisce un campo di concentrazione, si fa delimitare volentieri dai bordi della cornice. “Se non esiste coerenza non esiste nemmeno contraddizione”, scrive Bonito Oliva, e coerenza non esiste visto che l’artista viaggia attraverso tutti i territori dell’immaginario. *La miniaturizzazione della sensibilità* allude al ribaltamento di ogni ottica tradizionale: “La minorità è un altro valore recuperato dalla nuova mentalità dell’arte, che si muove anche con movenze femminili, con una sensibilità femminile e sotterranea”. “Se la Francia ha avuto Marat, l’Italia ha avuto Totò e la commedia dell’arte”: anche la riscoperta del comico dunque, coniugato con il tragico a scapito del registro drammatico, fa parte del recupero delle radici nazionali. “L’arte è il luogo simbolico della selezione genetica”, scrive l’autore con riferimento alla storia di Giacobbe che si arricchisce non attraverso il risparmio ma con la pratica sperimentale della fantasia, costringendo la natura a trasformarsi<sup>24</sup>.

Il primo di novembre la Galleria Emilio Mazzoli a Modena presenta *Tesoro*. L’esposizione raccoglie opere su carta di Chia (“tesoro dello stile”), Clemente (“tesoro dell’emblema”), Cucchi (“tesoro della grazia”), De Maria (“tesoro dell’interiorità”) e Paladino (“tesoro della memoria”). Anche il libretto che accompagna la mostra è a cura di Bonito Oliva. Intanto per gli artisti proseguono occasioni internazionali<sup>25</sup>. La mostra *Transavanguardia: Italia/America* curata da Bonito Oliva alla Galleria



Civica di Modena<sup>26</sup> presenta opere di Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino e di Jean-Michel Basquiat, David Deutsch, David Salle, Julian Schnabel, Robert S. Zakanitch. *Il nichilista compiuto* è il titolo del saggio del curatore. Questa impostazione di confronto era già stata impiegata da Bonito Oliva in un libro del 1976, *Europe/America. The different avant-gardes*, ma viene ora adattata alla nuova mentalità e, per quel che riguarda l'arte europea, rappresentata dall'esempio italiano, mentre per l'America è considerata l'area di New York. Tradizione "alta" e "bassa" non sono più separate, ma le diverse radici antropologiche implicano che si attinga a depositi diversi: tecniche artigianali per gli italiani, fumetti e graffiti per gli americani. Se gli italiani hanno alle spalle la storia dell'arte, gli americani aspirano alla specializzazione: decorazione, astrazione, figura.

Nel 1982 *Avanguardia Transavanguardia 68-77*<sup>27</sup> è la mostra curata da Bonito Oliva alle Mura Aureliane di Roma. Più che una delimitazione cronologica, le due date del titolo indicano due polarità ideologiche. I testi in catalogo non riguardano solo le arti visive, a parte quelli del curatore (secondo cui l'arte degli anni sessanta ha operato sulla *presentazione* di materiali, quella degli anni settanta ha sommato *presentazione* e *rappresentazione* come incrocio di natura e cultura, mentre ora l'arte ha scelto definitivamente la *rappresentazione*) e di Giulio Carlo Argan (il quale considera la Transavanguardia l'unico fenomeno che conserva una certa carica problematica, ma ritiene che sia impossibile valutarla criticamente, anche se riconosce che queste immagini "non trascorrono con la labilità propria delle immagini della televisione o della pubblicità"). Gli altri autori sono intellettuali e scrittori come Alberto Arbasino, Massimo Cacciari, Enrico Filippini, Ruggero Guarini, Alberto Moravia, Beniamino Placido, Paolo Portoghesi, Annemarie Sauzeau Boetti, Gianni Vattimo. Tra i quarantacinque artisti Carla Accardi, Vito Acconci, Carl Andre, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Christo, Martin Disler, Luciano Fabro, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Sol LeWitt, Dennis Oppenheim, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, Julian Schnabel, Frank Stella, Giulio Turcato, Cy Twombly, Gerd van Elk, Emilio Vedova... oltre a Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino. Il sito è storico e suggestivo, ma complicato per la presentazione delle opere: Fabro si era scelto uno spazio a cielo aperto e all'inizio ce ne eravamo stupiti; in realtà era un incredibile colpo d'ala, perché la copertura l'avrebbe data lui con il baldacchino *Enfasi*. A modello dello spazio dove venivano presentati gli allora giovani artisti in *Contemporanea*, alla fine del percorso c'era uno spazio dove si alternavano giovani artisti: nel 1974 molti performer, in questo caso quasi tutti pittori. La difficile prova di allestimento si deve a Costantino Dardi, che "assedia" lo spazio aperto delle Mura con tende da accampamento barbaro.

Bonito Oliva continua ad affiancare all'attività curatoriale quella saggistica, sempre assecondando il suo taglio e la sua visione critica, che guida anche le operazioni di curatela. Con una apposita pubblicazione, *Transavantgarde International*, il critico allarga lo sguardo alla situazione internazionale coinvolgendo autori di varie nazionalità<sup>28</sup>.

Intanto per gli artisti si susseguono ancora appuntamenti internazionali<sup>29</sup>. Le loro strade, fin dall'origine diverse e che per un breve momento sono apparse incrociarsi, si differenziano sempre più. In parallelo all'affermazione internazionale degli artisti, partita dall'Italia, A.B.O. si identifica d'ora in poi con quelle che diventeranno alcune delle sue parole chiave e dei suoi temi: *attraversamento (trans-disciplinarietà e multi-medialità), eclettismo, genius loci, ironia, nomadismo, soggettivismo...*

### **A tema**

Nel 1979 Bonito Oliva cura una mostra all'Artra Studio di Milano, che pubblica anche un piccolo catalogo sul *Labirinto*, tema mitologico di grande densità simbolica che ha attratto artisti di tutti i tempi. L'esposizione presenta opere di Berti, Boetti, Chia, Christo, Cucchi, Clemente, Gilbert & George, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Paladino, Paolini, Pisani e Pistoletto. Questa mostra, pur piccola, comprende anche artisti internazionali e anticipa la grande manifestazione sullo stesso tema, *In labirinto*, di cui Bonito Oliva curerà la sezione contemporanea<sup>30</sup>. In questo caso gli artisti presentati spaziano dal moderno al contemporaneo, da Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, René Magritte a Jackson Pollock e Mario Merz, Giulio Paolini, Vettor Pisani. Nel

testo di Bonito Oliva, Dedalo edifica il labirinto come teatro filosofico e Teseo viene identificato con l'artista, colui che affronta "l'amata Bestia".

Nel 1993 Bonito Oliva cura al Palazzo delle Esposizioni di Roma, coadiuvato da un team di altri curatori, una grande manifestazione interdisciplinare sul mito della città eterna, *Tutte le strade portano a Roma?*, dove il punto interrogativo<sup>31</sup> insinua il dubbio e aggiunge un elemento ironico che in qualche modo contribuisce a demitizzare la leggenda. Dall'Ottocento alla fine del XX secolo, sfilano gli artisti che da Roma hanno tratto ispirazione (notevole la collezione Zavattini di piccole opere dedicate a luoghi romani), mentre viene appositamente realizzato un gruppo di opere contemporanee.

Il 29 aprile 1994 Bonito Oliva<sup>32</sup> inaugura al Museo Correr di Venezia una mostra sul rapporto fra arte e melanconia, *"Preferirei di no"*. *Cinque stanze tra arte e depressione*. Scrive in catalogo:

Il titolo della mostra è ripreso da *Bartleby lo scrivano* di Melville: descrive lo scorrere, fino alla sua fine, della piccola vita di un impiegato che si nega a tutto. "Preferirei di no" è tutto quanto lascia che si sappia [...] La mostra è concepita come una successione di cinque *stanze*, spazi espositivi dove confluiscono opere artistiche di ambiti ed epoche storiche diversi, per tematiche che si incentrano su cinque "figure" con le quali comporre e scomporre la presenza della depressione in relazione all'arte: l'Alchimista, il Traditore, il Giocatore, l'Ordinatore, il Costruttore.

Le "stanze" presentano analogie con le "stazioni" della mostra co-curata da Bonito Oliva alla Biennale di Venezia del 1978 che indagava il rapporto fra arte e natura, e anche in questo caso funzionano in senso sia diacronico che sincronico; qui però le opere non provengono solo dal periodo moderno e contemporaneo ma anche dall'arte più antica. È il *tema* a permettere la convivenza di opere di momenti storici così distanti tra loro.

### **Biennale, che passione!**

La Biennale di Venezia è sicuramente l'istituzione che nel corso degli anni ha più attratto Achille Bonito Oliva, il quale ha visto nella più storica rassegna periodica d'arte contemporanea del mondo – fondata nel 1893, inaugurata nel 1895 con la classica struttura a padiglioni nazionali, sul modello delle esposizioni universali – una grande vetrina internazionale nella splendida cornice di Venezia, palcoscenico ideale per la sua azione. La prima volta in cui Bonito Oliva collabora alla Biennale è nel 1978, sotto la presidenza di Carlo Ripa di Meana: vacante la direzione della sezione Arte, viene nominato un gruppo di curatori – di cui fanno parte anche Jean-Christophe Ammann, Antonio del Guercio e Filiberto Menna – per realizzare quella che allora si definiva la "grande mostra storico-critica". Nell'ambito del tema generale di quella edizione della Biennale (*Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*) i quattro curatori individuano un acuto percorso critico, e in un certo senso anche "saggistico": *Sei stazioni per Artenatura. La natura dell'arte*. Si tratta dunque di una mostra internazionale a tema, che funziona in senso sia diacronico che sincronico poiché attraversa l'arte dall'epoca moderna a quella contemporanea e la analizza all'interno di stazioni tematiche. L'allestimento si deve a Costantino Dardi, come anche per successive edizioni della Biennale. Nel 1980 la relazione fra Bonito Oliva e la Biennale è contrassegnata dal successo della sezione *Aperto*. Abbiamo accennato anche ad alcune presenze nella sezione storica su *L'arte degli anni Settanta* caratterizzate dall'uso di pittura e disegno, ma tutti i linguaggi più tipici di quel decennio erano rappresentati in mostra: tra gli italiani partecipanti Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz e Giuseppe Penone.

Gli anni novanta si caratterizzano nel sistema dell'arte come il decennio in cui prendono corpo e sempre maggiore importanza le grandi rassegne periodiche internazionali, che si caratterizzano come momento di scambio e riflessione. Alle due di maggiore tradizione, la Biennale di Venezia e DOCUMENTA di Kassel, se ne aggiungeranno molte altre nel mondo<sup>33</sup>. Nel 1993 ad Achille Bonito Oliva viene affidato l'incarico di dirigere la Biennale di Venezia. Essendo stato, con Szeemann,

fondatore di *Aperto*, la sezione che raccoglie i giovani artisti internazionali, pensa logicamente di fare di quella mostra un nucleo fondamentale della sua Biennale, sotto il tema *Emergenza/Emergency*, e centra l'obiettivo affidando il ruolo di capo curatore di un gruppo di lavoro a Helena Kontova, direttrice di "Flash Art International". Kontova concepisce la mostra come una rivista tridimensionale, un coro a più voci di oltre dieci curatori diversi per provenienza ed estrazione culturale, molti dei quali collaboratori di "Flash Art" o di altre riviste internazionali (come Matthew Slotover, caporedattore di "Frieze"): un'impostazione che Bonito Oliva sposa con entusiasmo. *Aperto '93* diventa così la prima delle grandi mostre con tanti diversi curatori e fa da modello a rassegne come Manifesta (che nasce due anni dopo) e le Biennali di Gwangju, Johannesburg e altre<sup>34</sup>. L'idea curatoriale era quella di presentare la complessa situazione multiculturale che si era sviluppata in seguito alla globalizzazione. Un esempio più piccolo ma molto precoce di questa tendenza si era avuto a Roma nel 1992 con *Molteplici Culture* (curata da Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi<sup>35</sup>), che raccoglieva numerosi curatori di varie provenienze per documentare il fenomeno emergente del multiculturalismo e della differenza culturale. Le domande che i co-curatori di *Aperto '93* (fra cui Francesco Bonami, Nicolas Bourriaud e Jeffrey Deitch) si ponevano erano: "Come approcciare l'altro? Come non far sparire le differenze culturali?". Attraverso internet era diventato da poco possibile vivere all'interno di una contemporaneità infinita. Se la struttura a padiglioni della Biennale di Venezia è già di per sé polifonica, qui si assiste a un ulteriore mescolamento delle carte, perché i curatori non invitano artisti del loro paese ma, sulla base dell'informazione ormai velocissima (e tipica anche del sistema delle riviste d'arte contemporanea), allargano la propria visione ad altri paesi. Una novità è anche la sezione video, non relegata in una dark room riservata ma letteralmente disseminata lungo la mostra. Molti degli artisti presenti definiranno le estetiche stesse dei decenni successivi: fra loro Kai Althoff, Matthew Barney, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Félix Gonzáles-Torres, Damien Hirst, Renée Green, Carsten Höller, Gabriel Orozco, Philippe Parreno, Pipilotti Rist, Doris Salcedo, Kiki Smith, Nedko Solakov, Rirkirt Tiravanija, Andrea Zittel... insieme agli italiani Eva Marisaldi, Liliana Moro e Bernhard Rüdiger (che fanno un lavoro insieme), Grazia Toderi, fra gli altri. Anche il catalogo è costruito come un numero della rivista, alternando i saggi dei curatori a un'antologia di teorici della contemporaneità come Michel Maffesoli e Slavoj Žižek. Molto efficace il testo di Bourriaud che, partendo dal concetto che il pericolo non è la morte dell'arte ma il suo restringimento, contesta il dogma dell'autonomia dell'arte inserendola in una rete di relazioni. Nel 1999 chiuderà il decennio la bellissima Biennale di Venezia diretta da Harald Szeemann: *Aperto* – la sezione inventata da lui e Bonito Oliva nel 1980 – era stato condannato a morte dal direttore Jean Clair nel 1995, ma Szeemann farà dell'intera Biennale e dell'intera città di Venezia una grande edizione di *Aperto* mescolando artisti diversi per provenienza, linguaggi e generazioni sotto il titolo di *dAPERTo*. E già nel 1993 proliferano altre mostre affidate a diversi curatori, spesso giovani e giovanissimi: lo stesso Padiglione italiano è suddiviso in micro-sezioni con differenti curatori. Le innovazioni investono infatti anche i padiglioni, ai quali viene suggerito di trasformarsi in senso transnazionale: l'Ungheria presenta infatti il proprio discendente americano Joseph Kosuth, la Germania, che all'interno espone l'installazione di Hans Haacke, ospita all'esterno la video installazione di Nam June Paik, congiuntamente premiati con il Leone d'Oro per il migliore padiglione nazionale. Insomma, una Biennale da tutti i punti di vista *aperta*. E che rappresenta, fin dal titolo *Punti cardinali dell'arte*, la più estesa e articolata mostra mai concepita da Bonito Oliva critico e curatore.

E se queste non sono le ultime parole della scrittura espositiva di A.B.O., sono quelle con cui si conclude questo testo, dedicato a oltre due decenni di sue mostre di cui, come lui stesso afferma, sono stata "testimone (a carico)".

---

<sup>1</sup> Testimonianza di Piero Sartogo alla tavola rotonda tenutasi alla galleria Erica Ravenna Fiorentini di Roma il 3 dicembre 2018 in occasione della mostra personale di Gino Marotta (riportata nel catalogo della mostra).

<sup>2</sup> *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano, 30 giugno – 30 settembre 1970.

<sup>3</sup> In conversazione con chi scrive, Roma, 2010.

- 
- <sup>4</sup> A. Bonito Oliva, *Visse d'arte, ma ancora...*, in *Omaggio a Graziella Lonardi Buontempo. Tutta la vita per l'arte*, catalogo della mostra (PAN, Napoli, 17 dicembre 2011 – 16 gennaio 2012), a cura di C. Casorati e D. Lancioni, Edizioni Incontri Internazionali d'Arte, Roma 2011, pp. 8-9.
- <sup>5</sup> Dal film *Donna di quadri*, regia di Gabriele Raimondi, 2020.
- <sup>6</sup> *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 novembre 1970 – 31 gennaio 1971.
- <sup>7</sup> *Contemporanea*, Parcheggio di Villa Borghese, Roma, 30 novembre 1973 – 28 febbraio 1974.
- <sup>8</sup> In conversazione con chi scrive, Roma, 2010.
- <sup>9</sup> Senza quella mostra sarei stata probabilmente una serissima e forse un po' noiosa studiosa del Barocco romano. Invece non solo in quella mostra sotterranea, nel quartiere dove sono nata e abitavo, vidi per la prima volta opere d'arte contemporanea innamorandomene per sempre, ma feci lì addirittura la mia prima esperienza di lavoro. Avevo 18 anni e, appena finito il liceo, mi ero iscritta a Storia dell'Arte con Giulio Carlo Argan e avevo cominciato a lavorare con il mio maestro, Maurizio Fagiolo dell'Arco. Dividevamo lo studio con un architetto, Maurizio Di Puolo, e fu lui a portarmi a Porta Pinciana, dove Christo stava per impacchettare una porzione delle Mura Aureliane. Era un grande happening, che coinvolgeva molte persone: ricordo Di Puolo (incaricato da Sartogo di seguire l'allestimento) che si agitava in cima alle mura, il gallerista di Christo Guido Le Noci che urlava in pugliese, un contestatore che poi diede alle fiamme uno dei teli... L'unico misuratissimo era proprio Christo (di cui conservo ancora un disegno delle mura sul tovagliolo di un bar).
- <sup>10</sup> A. Bonito Oliva, *Europe/America. The different avant-gardes*, Franco Maria Ricci, Parma e Deco Press, Milano 1976.
- <sup>11</sup> In conversazione con chi scrive, Roma, 2010.
- <sup>12</sup> *Drawing/Transparence. Disegno/Trasparenza*, Studio d'Arte Cannaviello, Roma, dal 5 marzo 1976. Cfr. L. Cherubini, *Paesaggi del sé*, in *Transavanguardia. La collezione Grassi*, a cura di N. Boschiero e L. Cherubini, MART, Trento e Rovereto e Skira, Milano 2003.
- <sup>13</sup> Picabia appare in effetti un vero precursore: è forse il primo artista che si è preso la libertà di entrare e uscire di continuo dall'avanguardia; ha attraversato tutti gli stili e tutti gli "ismi", dall'astrattismo al cubismo, dal dadaismo al surrealismo, fino agli esiti informali; capace delle più trasgressive provocazioni avanguardistiche e di dipingere donne nude per un mercante d'arte.
- <sup>14</sup> Il 21 giugno 1979 nella galleria di Paul Maenz a Colonia si apre la mostra *Arte Cifra*, che comprende sei artisti italiani i quali hanno ritrovato mezzi considerati (non del tutto a ragione) tradizionali come la pittura e il disegno: oltre a Chia, Clemente, De Maria, Paladino, anche Nino Longobardi ed Ernesto Tatafiore. Il sottotitolo recita *Licht und Honig kampf und Dreck*. Il concetto di arte è stato a lungo collegato all'idea di intenzionalità, di volontà d'arte, ma ora, nota il curatore Wolfgang Max Faust nel testo in catalogo, "al posto dell'intenzione l'Arte Cifra prova allora a porre l'intensità. L'opera d'arte deve diventare portatrice di energie. Ogni confronto profondo con l'opera è dunque una produzione di nuove, diverse intensità". La mostra si conclude il 21 luglio 1979.
- <sup>15</sup> "La trans-avanguardia significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera": A. Bonito Oliva, *La Trans-Avanguardia italiana*, in "Flash Art", n. 92-93, Milano, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20. L'articolo esce anche nell'edizione internazionale della rivista e, oltre Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino, riguarda anche Marco Bagnoli e Remo Salvadori.
- <sup>16</sup> *Opere fatte ad arte*, Palazzo di Città, Acireale, 4 novembre – 15 dicembre 1979. Il catalogo, a cura di L. Cherubini, è pubblicato da Centro Di, Firenze.
- <sup>17</sup> In molte opere in mostra, ad esempio *Sul tetto sulla casa* (in cui è significativo il fatto che l'uomo che fugge dal quadro posa il piede su un elemento che aggetta), Chia si riporta alla tradizione del Novecento italiano: l'artista amava moltissimo Carrà e ne leggeva gli scritti. Nelle opere di Cucchi esposte in *Opere fatte ad arte* ci sono Giotto, Piero della Francesca, Masaccio e anche le Marche, la terra dell'artista, una tecnica rurale e manuale come la ceramica che fuoriesce dai primi quadri (altre tecniche e materiali seguiranno come cera, vetro, ferro; si affinerà la tecnica dell'incisione, ma rimane sempre importante soprattutto il disegno), mentre i temi iconografici sono vari (il cane, l'uccello, l'uomo e soprattutto la casa), perché la pittura è un mondo, nella pittura c'è tutto. L'opera di Cucchi non è mai statica (anzi a volte sarà montata su ruote che suggeriscono l'idea del viaggio, oltre a quella della precarietà); ma già questi primi quadri contengono in potenza il movimento, concretizzato nelle ceramiche che "scappavano".
- <sup>18</sup> *Le stanze*, Castello Colonna, Genazzano, 30 novembre 1979 – 29 febbraio 1980. Il catalogo, a cura di L. Cherubini, è pubblicato da Centro Di, Firenze.
- <sup>19</sup> *Die enthauptete Hand. 100 Zeichnungen aus Italien. Chia, Clemente, Cucchi, Paladino*, Bonner Kunstverein, Bonn, 20 gennaio – 28 febbraio 1980; Städtische Galerie, Wolfsburg, 9 marzo – 6 aprile 1980; Groninger Museum, Groningen, 6 giugno – 6 luglio 1980, a cura di M. Jochimsen; il catalogo comprende anche testi di W.M. Faust e Bonito Oliva. L'accento è sul disegno e sulla soggettività: per gli artisti dunque si preparano quattro differenti cataloghi simili ad album da disegno. La *mano* come "utensile mediatore tra il mondo e l'Io" è protagonista del testo di Faust che, ponendo un'analogia tra gli artisti italiani e la filosofia francese di Gilles Deleuze, Félix Guattari, François Lyotard e Michel Foucault sul tema del *desiderio*, sottolinea che gli artisti oltre all'origine italiana e all'appartenenza alla stessa generazione non sembrano avere nulla in comune, se non un *soggettivismo* estremo. Il 30 marzo al Mannheimer Kunstverein apre la mostra *Egonavigatio* con Chia, Clemente, De Maria e Paladino. Il catalogo-libro è edito da Paul Maenz: frammenti dei testi critici di Ammann, Bonito Oliva, Celant, Faust e Jochimsen navigano in mezzo alle immagini degli artisti. È evidente che non si tratta di un catalogo informativo o esplicativo: anche la critica deve mutare di fronte a un'arte che non ha

---

alcuna intenzione di farsi sezionare dall'analisi o trafiggere dalle armi dell'interpretazione. Il fatto è che l'immagine risorta è sottoposta a un processo di svuotamento di senso e sottrazione di significato che la riduce a una *pelle di immagine*, di cui si fa un uso *letterale* combinandola con altre immagini al di fuori di analogie concettuali. Questa immagine *alla lettera* non viaggia attraverso traslati metaforici, perché il suo spessore concettuale non viene considerato mentre la metafora è uno spostamento sull'asse del significato, anche se si muove mediante *slittamenti metonimici* che tendono a istituire rapporti di contiguità, non una similarità semantica. È proprio questo a rendere più difficile il compito della critica, abituata ad avere a che fare con le metafore più che con le metonimie.

<sup>20</sup> *Italiana: Nuova Immagine*, Loggetta Lombardesca, Ravenna, marzo-aprile 1980. La mostra include, insieme a Chia, Clemente, Cucchi e Paladino, gli artisti Viviana Benassi, Duccio Berti, Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Marco Del Re, Gianni Dessi, Filippo Di Sambuy, Stefano Donati, Enzo Esposito, Pietro Fortuna, Giuseppe Gallo, Mimmo Germanà, Felice Levini, Nino Longobardi, Giuseppe Maraniello, Vittorio Messina, Giorgio Pagano, Giuseppe Salvatori, Ernesto Tatafiore, Marco Tirelli.

<sup>21</sup> La mostra costituisce la prima presentazione istituzionale a livello internazionale, con il relativo tour: Kunsthalle, Basel, 10 maggio – 22 giugno 1980; Museum Folkwang, Essen, 17 ottobre – 30 novembre 1980; Stedelijk Museum, Amsterdam, 12 dicembre 1980 – 31 gennaio 1981. La mostra di Basilea riveste grande importanza e impegna molto gli artisti, le cui opere in alcuni casi rappresentano, grazie all'acquisizione da parte di musei internazionali, l'inizio dell'affermazione della Transavanguardia anche nel mercato dell'arte.

<sup>22</sup> H. Szeemann in *Aperto '80*, in *Catalogo generale XXXIX Biennale di Venezia. Settore arti visive* (Magazzini del Sale, Zattere, Venezia, 1 giugno – 29 settembre 1980), a cura di G. Dogliani, Edizioni La Biennale, Venezia 1980, p. 45.

<sup>23</sup> A. Bonito Oliva in *ivi*, p. 44.

<sup>24</sup> A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980. I saggi, alcuni già editi e in parte revisionati, sono *La Trans-avanguardia Italiana*, *Nuova Soggettività*, *La Piccola Emozione dell'Arte*, *Le Mutazioni dell'Arte*, *Il Tragico e il Comico*.

<sup>25</sup> Il 15 gennaio 1981 a Londra, nella sede della Royal Academy of Arts, si apre la mostra *A New Spirit in Painting*, a cura di C. Joachimides, N. Rosenthal e N. Serota, che comprende 38 artisti tra i quali gli italiani Pier Paolo Calzolari, Sandro Chia, Jannis Kounellis, Mario Merz e Mimmo Paladino. Il 2 aprile si inaugura al Guggenheim Museum di New York *Italian Art Now: An American Perspective*, a cura di D. Waldman. Nel catalogo testi della curatrice e di L. Dennison. Si tratta di una messa a fuoco sulla situazione italiana in cui, accanto a Chia e Cucchi, appaiono Nino Longobardi, Luigi Ontani, Giuseppe Penone, Vettor Pisani e Gilberto Zorio. Dal 30 maggio 1981 è aperta a Colonia *Westkunst Zeitgenössische Kunst seit 1939*, una grande rassegna storica sull'arte dal 1939 al 1972, a cura di un comitato internazionale presieduto da K. König con redazione del catalogo di L. Glozer. La sezione sull'attualità, "heute", è realizzata in collaborazione con le gallerie e comprende trentaquattro artisti di sette paesi: gli italiani sono Chia, Clemente, Cucchi (presentati da Gian Enzo Sperone) e De Maria e Paladino (presentati da Lucio Amelio).

<sup>26</sup> *Transavanguardia: Italia/America*, Galleria Civica, Modena, 21 marzo – 2 maggio 1982.

<sup>27</sup> *Avanguardia Transavanguardia 68-77*, Mura Aureliane, Roma, 4 aprile – 4 luglio 1982.

<sup>28</sup> A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International – La transavanguardia internazionale*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982. Oltre ai saggi del curatore e a una sua conversazione con G.C. Argan, il volume comprende una sezione di scritti sulla nuova pittura nei singoli paesi (C. Ratcliff, J.L. Simmen, L. Cherubini, A. Beaton, W. Skreiner, J. De Loisy, M. Boué, B. Curiger, H. Sizoo, F. Bex, Mats B., A. Medved, I. Wallace, B. Murphy, A. Barzel, J. Glusberg e G. Moure).

<sup>29</sup> Il 19 giugno si apre a Kassel la settima edizione di *DOCUMENTA*, direttore Rudi Fuchs. Il 16 ottobre a Berlino, alla Martin-Gropius-Bau, si inaugura *Zeitgeist* a cura di C. Joachimides e N. Rosenthal. La mostra cerca di documentare lo "spirito del tempo" che unisce artisti italiani (Chia, Clemente, Cucchi e Paladino), tedeschi, inglesi e americani. *Italia: La Transavanguardia*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983, con testi in catalogo di A. Bonito Oliva e V. Combalia: gli artisti presenti in mostra sono Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Longobardi, Paladino e Tatafiore. Il 13 febbraio dello stesso anno la Kunsthalle di Bielefeld inaugura la mostra *Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi: Bilder* (in seguito presentata al Louisiana Museum di Humlebæk). La mostra è curata da H. Bastian, con in catalogo testi di W.M. Faust e U. Weisner. Il 18 marzo il Bonner Kunstverein di Bonn inaugura una mostra a cura di Z. Felix intitolata *Concetto-Imago. Generationwechsel in Italien*, con testi in catalogo del curatore e di M. Jochimsen. Il ricambio generazionale mette a confronto Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino con Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz e Giulio Paolini, protagonisti dell'Arte povera. Il 14 settembre apre *New Art at the Tate Gallery* alla Tate di Londra. Il catalogo è curato da M. Compton. In mostra Chia, Clemente, Cucchi e Paladino. Compton, dopo una disamina dei curatori e delle istituzioni che hanno maggiormente seguito la nuova situazione, dice di pensare alla Transavanguardia come a una "informal café society of young painters". Sono presentati *Water Bearer* del 1981 di Chia e *Barbarian Landscape* del 1983 di Cucchi, così come il numero II della serie *Sole di mezzanotte* di Clemente. I cinque artisti partecipano nel 1984 a *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, a cura di K. McShine, al Museum of Modern Art di New York. Gli italiani sono Anselmo, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Dessi, Fabro, Longobardi, Mariani, Paladino, Paolini, Penone e Zorio. Il 30 giugno 1984 si apre al Chicago Public Library Cultural Center *Contemporary Italian Masters* a cura di G.G. Knight e S. Ghez. Il catalogo, curato da A. Hightower e P. Kostakis, contiene testi di H. Geldzahler e J. Russi Kirshner. Chia, Clemente, Cucchi e Paladino sono in questa occasione accanto a Mario Merz, eccezione generazionale. Nel 1985 alla Grande Halle du Parc de la Villette di Parigi si apre la *Nouvelle Biennale de Paris 1985*. Nel catalogo appaiono, insieme a quello di Bonito

---

Oliva, testi di G. Boudouille, J.-P. Faye, A. Heiss, G. Gassiot-Talbot, M.L. Syring, P. Courcelles. Sono presenti Chia, Clemente, Cucchi e Paladino (fra gli italiani anche De Dominicis e Vettor Pisani). Il 22 novembre prende avvio al Joslyn Art Museum di Omaha *New Art of Italy. Chia Clemente Cucchi Paladino*, manifestazione itinerante che passa l'1 febbraio 1986 al Dade County Center for the Fine Arts di Miami e il 4 aprile al Contemporary Arts Center di Cincinnati. La mostra è a cura di H.T. Day che firma anche i testi in catalogo. Gli scritti riguardano i singoli artisti e le loro opere: evidentemente diventa sempre più difficile fare un discorso comune per personalità artistiche ormai così complesse e differenziate.

<sup>30</sup> *In labirinto*, organizzata dal Comune di Milano al Palazzo della Permanente nel 1981, comprende la sezione storica *Labirinti* a cura di H. Kern, e quella contemporanea *Luoghi del silenzio imparziale* a cura di Bonito Oliva con l'allestimento di Paolo Portoghesi (catalogo edito da Feltrinelli, Milano), mentre al Palazzo delle Stelline Jorge Luis Borges presiede un grande convegno sullo stesso tema.

<sup>31</sup> L'interpunzione è suggerita da Gino De Dominicis che per l'occasione realizza nella rotonda un'opera intitolata *Fondazione Sumera di Roma*. Il catalogo è pubblicato da Carte Segrete, Roma.

<sup>32</sup> Affiancato da cinque curatori responsabili delle varie "stanze" (Giulio Alessandri, Virginia Baradel, Chiara Bertola, Laura Cherubini e Tommaso Trini) e da un comitato scientifico comprendente psichiatri come Giovan Battista Cassano, Romolo Rossi, Enrico Smeraldi. L'allestimento è di Daniela Ferretti. Il catalogo è pubblicato da Electa, Milano.

<sup>33</sup> Bonito Oliva co-cura nel 1985 anche la XIII edizione della Biennale de Paris (sezione Arti Plastiche) con P. Courcelles, G. Gassiot-Talbot, A. Heiss, K. König e A. Tronche (nell'edizione del 1971 ne aveva curato la partecipazione italiana).

<sup>34</sup> L'edizione di DOCUMENTA del 1992, diretta da J. Hoet, presentava già una struttura affidata a un gruppo di curatori, per quanto ristretto.

<sup>35</sup> I quali cureranno l'anno dopo alla Biennale, con A. Heiss e A. Vettese, la mostra *Il suono rapido delle cose. John Cage & Company*.