

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. 112-129.

Passo dello strabismo. Achille Bonito Oliva e l'arte della critica

Stefano Chiodi

1. Screen test

Nove pagine. Una fotografia: un primo piano ripetuto in otto fotogrammi immobili. Un testo che scorre. Volto e parole sono di Achille Bonito Oliva, lo scatto di Ugo Mulas, il luogo il catalogo di *Amore mio*, la mostra allestita a Palazzo Ricci di Montepulciano nell'estate del 1970¹. Il ruolo con cui si firma il critico trentenne è quello di “segretario generale”, e il suo testo di apertura dichiara la volontà di “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”². Gli inviti alla mostra erano stati in effetti gestiti in autonomia dagli artisti, autoconvocatisi sulla base di predilezioni e affinità dichiarate, in un'aperta rivendicazione della “componente critica implicita nel loro operare”³ che si riflette nella concezione del catalogo, dove ogni partecipante compone liberamente le proprie pagine. È su questo sfondo che va inquadrata la scelta di Bonito Oliva (d'ora in avanti, per brevità, A.B.O.): chiamato a porsi su un piano di parità con gli artisti, il critico dismette il suo tradizionale, invisibile ruolo di mediatore e garante per mettere in gioco la propria soggettività; la sua faccia, e per estensione il suo comportamento, divengono letteralmente materiali dell'esposizione.

Preceduto dagli interventi di Carlo Alfano e Getulio Alviani e introdotto da una breve biografia in cui si definisce “letterato e critico d'arte”, A.B.O. presenta nel catalogo un enigmatico *poème en prose*. La prima “stanza”, la sola non accompagnata da un'immagine, recita:

Tutto l'interesse di questo racconto consiste nel modo in cui si compiono insieme otto movimenti, in una certa misura distinti e però legati a tal punto che la loro dipendenza resta nascosta. Gli otto movimenti sono necessari per raggiungere la morte, ma quale promuove gli altri, quale è il più importante?⁴

Gli “otto movimenti” tratteggiano un singolare processo di iniziazione ricalcato su un modello illustre, il racconto filosofico *Igitur ou la Folie d'Elbehnon* (1869), tappa essenziale nella vicenda letteraria di Stéphane Mallarmé e della sua ricerca della parola poetica pura che sfocerà nel *Coup de dés...* (1897). Il testo descrive la catabasi, lo sprofondamento nel Nulla del protagonista, verso un suicidio simbolico che costituisce la porta d'ingresso alla “potenza del negativo”, a una paradossale piena coscienza di sé la cui posta consiste nella sconfitta dell'impotenza creativa: l'annientamento di se stessi diviene la paradossale condizione per la conquista dell'Opera.

Questa discesa negli abissi si trasforma nel catalogo di *Amore mio* nel percorso iniziatico dell’“eroe da camera”⁵, il doppio esoterico del critico-poeta alla ricerca di una nuova nascita, di un nuovo principio di individuazione ritrovato grazie a “un lavoro lucido per procedere fuori di sé, per percepirsi nell'atto di sparire e apparire a se stessi nel miraggio di questa sparizione”⁶. L’“eroe” è dunque il Critico stesso, alle prese con la necessità di una morte simbolica, l'uscita dalla “camera”, dal passato, posta come condizione di una indispensabile metamorfosi. Il rituale del distacco dallo scenario della vita precedente – “la camera è vuota come se già tutto fosse compiuto” – si configura come uno sprofondamento, un paradossale viaggio immobile, dove otto rintocchi, otto misure identiche e ripetute, segnano il tempo della morte, trasformazione e rinascita dell'eroe in un individuo

nuovo: “come se fosse necessario morire anonimamente per poter morire nella certezza del proprio nome”⁷.

Morire, attraversare il proprio negativo significa per il Critico porre la possibilità della propria sopravvivenza in un'altra dimensione, quella dell'Artista, considerato quest'ultimo però non più come “produttore”, come depositario esclusivo di una sapienza materiale, quanto piuttosto agente di una *praxis* creativa che comprende ormai sia l'azione intellettuale sia la stessa biografia, l'idea, la parola, il gesto. Una prassi non più solo concentrata nella produzione di “oggetti” dotati di qualità estetiche peculiari ma aperta al fluire quotidiano dell'esperienza, al flusso del pensiero, all'oscurità del corpo⁸. Il dominio della parola conquistato dall’“eroe” non è il dominio del Poeta che A.B.O. era stato, ma del Critico-come-*Auteur* che ne assume d'ora in poi le fattezze con uno spostamento invisibile ma decisivo.

Testo e immagine rivelano ancora altro. Le frasi che campeggiano in bianco sopra ogni fotografia, incluse quelle appena riportate, sono in effetti la ripresa testuale o con poche variazioni di un saggio dedicato a *Igitur* di Maurice Blanchot contenuto in suo libro assai noto, *L'Espace littéraire*⁹, di cui A.B.O. si appropria con gesto insieme disinvolto e sintomatico di un'attitudine che riporta direttamente alla sua attività letteraria e poetica del decennio precedente. Il metodo è mutuato da due procedimenti essenziali delle pratiche della neoavanguardia del secondo Novecento, anzitutto la tecnica di radice dada del *cut-up*, rinnovata da Brion Gysin e William S. Burroughs negli anni cinquanta e largamente utilizzata nei due decenni successivi in campo sia letterario che artistico, e quindi il *détournement* di marca situazionista, con il valore anticonvenzionale attribuito alla decontestualizzazione, al riuso e al montaggio di materiali verbali e iconici. In Italia, in particolare, se ne ritrovano esempi tanto nell'area della poesia visiva, in cui A.B.O. aveva esordito a metà degli anni sessanta, quanto in quella del Gruppo 63, nella cui orbita era entrato nel 1967. Il riferimento più immediato è Nanni Balestrini, con i suoi collage verbo-visivi o i testi narrativi e poetici realizzati con l'ausilio di tecniche combinatorie che si ritrovano anche nei lavori di membri del Gruppo Operativo Sud 64 e del Gruppo 70, con cui A.B.O. aveva collaborato in varie occasioni¹⁰. Quanto all'immagine replicata nelle otto “stanze” dell'intervento, si tratta della riproposizione di una delle tre fotografie di Ugo Mulas utilizzate per il volume di poesia *Fiction Poems*, pubblicato da A.B.O. nel 1968¹¹, dove figurava insieme ad altre due inquadrature di profilo e da dietro a comporre una sorta di rilievo antropometrico; le fotografie erano stampate su fogli tagliati in quattro parti che si aprivano svelando in successione le immagini, secondo la soluzione grafica ideata da Gianni Colombo¹². L'immagine di Mulas, con le due metà del volto illuminate da due sorgenti di luce contrapposte, crea un effetto di assenza, di innaturale, ieratica fissità: la “camera” materna e soffocante abitata dall’“eroe” è dunque anche in senso proprio la camera fotografica, il suo potere di riproduzione e moltiplicazione, la sua capacità di generare il simulacro di una nuova vita.

Citazione e autocitazione compongono così nelle pagine di *Amore mio* un nuovo insieme significativo, un vero e proprio iconotesto il cui tema, cripticamente dissimulato, è l'affermazione, sotto le spoglie di un iperbolico rispecchiamento narcisista, di una possibilità nuova: una relazione performativa tra biografia e opera, tra scrittura e immagine, tra pensiero critico e creazione poetica. In questo senso l'intervento va non solo considerato l'ideale compimento delle esperienze letterarie e visive del decennio precedente, ma soprattutto un'affermazione programmatica, per quanto velata, un'apertura di partita in cui si mettono a punto strategie comunicative che saranno poi costantemente utilizzate lungo tutto il percorso successivo di A.B.O., sul crinale sottile tra esibizionismo consapevole e seduttiva spettacolarità.

Nelle pagine che seguono cercherò di ricostruire le modalità con cui A.B.O. ha costruito negli anni settanta un percorso in cui critica e autorialità divengono indistinguibili all'interno di una *persona* in cui confluiscono una pratica eterodossa della storia dell'arte, un'attiva militanza critica nel presente e un'inedita dimensione comportamentale. Una critica come performance, dunque, in cui corpo, parola e azione convergono in forma ibrida e imprevedibile.

L'intervento per *Amore mio* stabilisce d'altro canto un piano di confronto, potremmo dire di interdiscorsività, con le pratiche artistiche che si andavano sviluppando a cavallo tra i due decenni, e

in particolare con la performance e il *tableau vivant* fotografico praticati da artisti vicini ad A.B.O. come Vettor Pisani e Gino De Dominicis, o da personalità eterodosse come Luigi Ontani e Salvo. Ma riferimenti importanti sul piano visivo sono anche lavori fotografici prodotti in quegli stessi anni in Italia e altrove, tutti basati su uno stesso impianto formale – il primo piano frontale, lo sguardo rivolto all’osservatore, peraltro già usato da Giulio Paolini nella sua tela fotografica *Giovane che guarda* Lorenzo Lotto (1967) – che ricorre in opere di Giovanni Anselmo (*Lato destro*, 1970), Giuseppe Penone (*Rovesciare gli occhi*, 1970), Salvo (*Autoritratto [Come Raffaello]*, 1970), Gilberto Zorio (*Odio*, 1971). Pure nelle evidenti differenze di sensibilità, poetiche e significati, in tutti questi casi – come pure in quello specifico di A.B.O. – la matrice è sempre il trattamento del volto utilizzato nei quadri foto-serigrafici di Andy Warhol e forse ancor più specificamente nei suoi *screen tests*¹³, che forniscono la grammatica visiva fondamentale – antiespressiva e oggettiva – per la creazione di una silente ma determinata esibizione della *presenza* dell’artista.

Una logica combinatoria e teatrale governa anche altri interventi di A.B.O. degli anni settanta in cui l’immagine diviene uno *statement*, suggestivo e provocatorio al tempo stesso, di un approccio performativo alla funzione della critica¹⁴. È il caso della cartella fotografica pubblicata dalla galleria Artestudio di Pio Monti a Macerata nel 1972¹⁵, dove un ritratto di Claudio Abate, replicato nelle dieci “tavole” dell’edizione, presenta A.B.O. a figura intera su uno sfondo alberato, in abito bianco, camicia e cravatta, la mano in tasca e l’espressione decisa, una posa frontale in cui affiora la memoria della celebre *affiche* di Joseph Beuys *La rivoluzione siamo noi* (1971) e forse anche dell’iconico fotomontaggio *Gemelli* (1968) in cui Alighiero Boetti si presentava con il proprio alter ego. Sotto ognuna delle dieci immagini corre una didascalia bilingue, di cui resta invariata la prima parte (“Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque...”) mentre la coda consiste di volta in volta di definizioni diverse, ironiche o argute (“l’interposta persona”, “il leader”, “il traditore” ecc.).

La cartella era accompagnata da un breve scritto, dal titolo *Autocritica*, in cui A.B.O. sottolineava il potere della critica di “deviare l’opera dalla propria autonomia per integrarla nel sistema dell’arte dunque dal ‘dentro’ al ‘fuori’”, un rapporto “verticalizzato” e inevitabilmente gerarchico. Per questo, proseguiva il testo,

Il ruolo del critico ora deve consistere anche nell’esibire ed investigare la propria ideologia, quale contraddizione tipica tra la “neutralità” del momento di analisi puntuale dell’opera e l’inevitabile “parzialità” di una gestione di potere selettivo e discriminante. Il comportamento del critico deve, a mio avviso, puntualizzare (e tanto più oggi che l’arte occupa anche lo spazio della riflessione critica) questa contraddizione storica e politica: l’antico mito della mediazione tra opera e fruitore (l’arte vissuta per interposta persona) e un reale esercizio di potere culturale vissuto in prima persona.¹⁶

È difficile resistere alla suggestione che in questo testo, e ancor più nelle fotografie che lo accompagnano, sia presente una sottile allusione in codice a Germano Celant, il critico e curatore che insieme ad A.B.O. incarnava il grande sommovimento della scena artistica italiana del momento, e la cui visione e le cui scelte – come vedremo meglio tra poco – gli si contrapponevano inevitabilmente sia sul piano culturale sia su quello delle strategie personali. Il raffronto è immediato e tutto giocato sul piano visivo: alla tenuta *all black* precocemente adottata da Celant (e mantenuta sino alla sua scomparsa nel 2020), A.B.O. sembra rispondere con il suo abito candido, gesto che fonde autoironica volontà di distinzione e distacco dandystico, o appunto “parzialità” e “neutralità”.

Per risolvere la “contraddizione storica e politica” il critico nell’epoca dello spettacolo deve diventare visibile, farsi corpo, occupare il vuoto lasciato dalla sua antica funzione di mediazione con un *eccesso* che possa proiettarlo nella stessa dimensione dell’artista. Per questo, per poter preservare il proprio diritto a parlare, conclude A.B.O., auto-segnalarsi significa “la consapevolezza velenosa e narcisista che solo attraverso la tautologia, la pura esibizione di se stessa, la critica assolve ideologicamente il proprio compito”¹⁷.

2. La critica come performance

Gli interventi teorici e performativi di A.B.O. e la stessa sua scelta di considerare, come si è appena visto, l'esibizione come elemento significativo dell'attività critica vanno inquadrati nel più ampio scenario delle tumultuose trasformazioni cui il campo artistico era andato incontro nel decennio precedente, culminate nell'atmosfera febbrile del '68. Ne erano state testimonianza paradigmatica, per limitarci allo scenario italiano, due manifestazioni tenutesi fra la primavera e l'autunno di quell'anno. Anzitutto, in maggio, *Il teatro delle mostre*, il "festival" di esposizioni personali rinnovate quotidianamente organizzato da Plinio De Martiis nella sua galleria La Tartaruga a Roma, un "lungo, insonne, nevrotico, meccanismo temporale di creazione-distruzione"¹⁸, per il cui catalogo A.B.O. firmerà brevi e incisive schede delle opere esposte¹⁹. Quindi, ai primi di ottobre, *arte povera più azioni povere*, curata da Celant ad Amalfi. Le opere e le azioni presentate sotto le volte gotiche degli Arsenali della Repubblica, nelle vie della cittadina o in riva al mare, come anche l'*Assemblea* (una discussione aperta fra critici, artisti e pubblico svoltasi negli stessi spazi della mostra e a cui presero parte fra gli altri, oltre A.B.O. e Celant, Gillo Dorfles, Tommaso Trini, Filiberto Menna e Marcello Rumma, ideatore della manifestazione), rappresentarono in effetti l'irruzione di uno spirito di novità radicale, in cui opere e "comportamenti" davano vita a una mescolanza inedita e anarchica di materie, immagini, corpi e pensieri che sembrava poter realizzare, scriveva A.B.O. in catalogo, una totale, non alienata "umanizzazione del soggetto, attraverso la possibilità di recuperare del mondo qualsiasi immagine e qualsiasi materiale"²⁰. Evento esemplare di un approccio esplicitamente antisistemico, Amalfi inaugurava un modello di esposizione come luogo in cui l'arte può "accadere" in continuità con la vita.

A un'autorevolezza critica misurata in termini di prestigio intellettuale e legata, in Italia e altrove, a schemi di interpretazione cristallizzati e di forte connotazione ideologica, evidente nei critici di formazione idealista e marxista, al tradizionale compito ermeneutico del testo nei confronti dell'immagine e al suo valore asseverativo, di garanzia, in rapporto alle istituzioni museali e al mercato si contrapponeva ormai l'esplicita valenza teorica assunta dal lavoro degli artisti, con il loro conseguente rifiuto di una mediazione critica giudicata irrimediabilmente autoritaria²¹. L'attacco alla "istituzione-arte", la deflagrazione dei medium espressivi e l'avvento di un'arte-in-generale che apriva a "situazioni" e procedimenti effimeri, all'immateriale, al performativo, e la comunanza di spazi e procedimenti con il teatro, la musica e la danza caratterizzano uno scenario in cui la volontà degli artisti di assumere il controllo delle modalità di esposizione e commento si muove in parallelo all'affermarsi della figura del curatore indipendente quale snodo essenziale dei processi di valorizzazione dell'arte più recente.

L'avvento di una generazione di critici formatasi in un clima politico e culturale del tutto diverso da quello dell'immediato dopoguerra italiano segna d'altro canto un irreversibile cambio di passo, segnalato anche dall'apparizione di riviste innovative come "Bit", "Cartabianca", "Data", "Flash Art" e altre ancora²², caratterizzate da un approccio militante e multidisciplinare come pure da un'impaginazione innovativa in cui le immagini giocano un ruolo essenziale per documentare, si può dire in tempo reale, le novità del panorama internazionale. L'armamentario teorico-politico e la sensibilità intellettuale della generazione del '68 – nutrita di psicoanalisi, antropologia, filosofia post-strutturalista, critica neomarxista dell'imperialismo e del capitalismo ecc. – si contrapponeva del resto a quello della vecchia politica culturale della sinistra e del PCI, distaccandosi anche dalla prospettiva strutturalista e semiotica che aveva dominato il dibattito in Italia nella prima metà dei sessanta, una rottura che poteva misurarsi fisicamente anche nella diversità di attitudine comunicativa e finanche di abbigliamento. La critica è di fatto obbligata a reinventare la propria fisionomia, ad abbandonare ogni tentazione ortopedica nei confronti delle pratiche artistiche per divenire, pena l'uscita di scena o l'autocondanna all'irrelevanza, "comportamento, informazione, scrittura espositiva, ovvero pratica eterodossa e performativa"²³.

Tanto ai critici quanto agli artisti si aprono così in quel momento due strade, come indicava Tommaso Trini nel 1970: il rifiuto del compromesso con l'ideologia borghese e dunque la fuoriuscita verso la militanza politica, oppure "l'uso delle tecniche particolari dell'arte per conseguire nuove attitudini da

introdurre nel sistema”²⁴, una posizione largamente condivisa da artisti e critici e che vedrà forse le eccezioni più rilevanti nelle figure di Piero Gilardi, che dal 1969 si dedicherà alla militanza politica e a esperienze di creatività collettiva, e di Carla Lonzi, che abbandonerà dopo il 1970 la critica d’arte per fondare a Roma il gruppo Rivolta Femminile e dar vita a una parabola teorica e organizzativa tra le più originali e controverse dell’epoca.

In questo contesto, principale interlocutore/rivale di A.B.O. è inevitabilmente Germano Celant, che come lui praticava al tempo stesso scrittura ed *exhibition making* e con il quale avrebbe intrecciato nei decenni successivi una serrata competizione sia sul piano intellettuale sia su quello dello stile individuale. La posizione di Celant è fin dagli esordi pensata in opposizione all’atteggiamento prescrittivo, “selezionante e giudicante” attribuito a critici come Giulio Carlo Argan (cui A.B.O. era e rimase peraltro vicino²⁵), figura emblematica di un’attitudine da respingere integralmente, come si legge in un suo testo molto noto del 1970, *Per una critica acritica*. L’arte contemporanea, sosteneva Celant,

chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole o a letture critiche, non vuole intervenire o offrire una lettura del mondo, non si pone in chiave moralistica, non accetta di essere addomesticata secondo una visione univoca e unisensa, rifiuta le incrostazioni interpretative, solo preoccupata di verificare nuovamente la sua intenzionalità eco-bio-logica, e si offre solo nella sua naturalità magico-mentale.²⁶

Accogliendo l’invito “a vedere di più, ascoltare di più, sentire di più” formulato da Susan Sontag in un libro molto letto, *Against Interpretation* (1964), opportunamente citato in apertura dell’articolo, la “critica acritica” di Celant respinge l’interpretazione e il giudizio, si fa “raccolta”, “archiviazione”, “registrazione”, diventa complice e fiancheggiatrice degli artisti. In altre parole, da un lato scioglie la conflittualità sottintesa nella relazione artista/critico e dall’altro respinge precisamente la relazione tra critica d’arte e mobilitazione civile che nel panorama italiano dopo il 1945 aveva rappresentato il tratto determinante del nuovo paesaggio dell’arte contemporanea.²⁷

Una posizione che riflette e avvalorava una circostanza cruciale per critici della nuova generazione come A.B.O. e Celant: il divorzio tra critica e storia dell’arte che si consuma in Italia dopo il ’68 e che costituirà nei decenni seguenti un limite notevole a una più matura ricezione della cultura artistica contemporanea nel nostro paese. Sarà al nuovo, inclusivo e pluralistico “sistema dell’arte” internazionale che vede la luce nei primi anni settanta – fondato sulla coesistenza di paradigmi estetici discordanti all’interno di un contesto omogeneo di pubblico e di mercato – che spetterà ormai il compito di asseverare il valore delle opere e renderne possibile l’ingresso nello spazio della mostra, laddove alla critica verrà lasciato il compito (collaterale e sempre meno influente) dell’interpretazione.

3. Il territorio magico

Nel 1969 Celant pubblica con l’editore Mazzotta il suo primo libro, *Arte povera*, subito tradotto in più lingue. Il volume metteva in luce la capacità del critico ventinovenne di creare connessioni a lungo raggio e di posizionare le esperienze italiane nel panorama delle ricerche europee e americane di area ambientale e “processuale”. Il cambiamento di passo è radicale anche nell’impostazione grafica, destinata a fare scuola: le immagini a piena pagina senza didascalie, l’assenza dei tradizionali testi introduttivi, il taglio documentario e insieme visionario. Un mutamento di prospettiva è tuttavia già avvertibile: caduta la metafora della guerriglia con cui Celant aveva lanciato l’Arte povera nel 1967, emerge ora una visione diversa, meno politicizzata e conflittuale, in cui gli elementi “magici” e la sensibilità agli aspetti archetipici e mitologici delle pratiche artistiche prendono il posto della mobilitazione collettiva e del cambiamento rivoluzionario.

La risposta di A.B.O. dovrà attendere più di due anni. Scritto in buona parte nell’estate del 1969, *Il territorio magico* – dopo che la pubblicazione per la casa editrice di Marcello Rumma era stata annullata per la morte di quest’ultimo l’anno dopo – esce finalmente nel dicembre 1971 presso

l'editore fiorentino Centro Di²⁸. È il primo libro in cui A.B.O. espone in forma approfondita la sua visione delle pratiche artistiche contemporanee, dopo le due mostre del 1970 – la già ricordata *Amore mio* e *Vitalità del negativo* – che lo avevano imposto come uno dei critici-curatori più in vista del momento. È un libro dalla scrittura densa, a tratti ardua, in cui il corpo a corpo con il linguaggio e la ricerca di chiavi di lettura innovative in ambiti lontani dalla critica d'arte rappresentano i momenti essenziali.

Il mondo a cui guarda il libro sembra ancora capace, dopo la fiammata del '68, di immaginare una palingenesi culturale e sociale: è il tempo, dice la frase di apertura, “in cui i miti vengono saggiati e l'esercizio della fantasia non è più la sublimazione di una sfera separata dalla vita ma l'ipotesi di una integrazione globale nella fitta rete degli accadimenti”²⁹. L'analisi di A.B.O. non può che fare i conti con la cataclismatica irruzione di pratiche artistiche non più assimilabili alle strutture formali e alle narrazioni critiche ereditate dalla vicenda dell'avanguardia, cui ancora Menna e il suo maestro Argan guardavano come modelli imprescindibili. La “profezia di una società estetica” che Menna aveva analizzato nel libro omonimo uscito alla fine del 1968 sembra avverarsi in forme imprevedibili e ben diverse da quelle preconizzate dalla neoavanguardia. È piuttosto un processo di interminabile critica creativa, come ha scritto Hal Foster³⁰, che punta a comprendere (e non a completare) il progetto delle avanguardie riprendendone possibilità latenti, represses o non esplorate, ma anche riformulando in forma di critica, dall'interno dell'istituzione-arte, l'aspirazione a un mutamento reale, a una nuova umanità, che era stato uno degli assi portanti delle poetiche moderniste.

Quella che ha di fronte A.B.O. è una “fantasia ininterrotta”³¹ trascinata dall'ondata che scuote le istituzioni politiche e sociali, i paradigmi culturali del mondo industrializzato, pur senza toccare – e la contraddizione non tarderà ad emergere – modi di produzione e centralità dell'economia del consumo. Al critico si presenta una mappa di possibilità divergenti che hanno in comune da un lato la critica all'istituzione-arte (nei suoi aspetti spaziali e ideologici) e dall'altro la ricerca di alternative al dominio già capillare dei media e dell'industria culturale, con il rifiuto della reificazione e la ricerca di alternative basate su contingenza e performatività.

Il territorio magico è dunque l'istantanea di un momento storico, quella “cresta sottile” fra anni sessanta e settanta in cui arte e politica possono essere ancora concepite come modi paralleli di liberare energie individuali e collettive e ristabilire così una “totalità riparatoria”³², in cui agli imperativi del mercato e del consumo si oppone una diversa economia simbolica fondata sulla riappropriazione e condivisione di uno spazio comune. Alla ricerca del “varco unico entro cui la parzialità e le circostanze della vita confluiscono nella totalità e nella libertà liberata dell'artista”³³.

Due i percorsi di lettura possibili: il testo vero e proprio, suddiviso in capitoli privi di progressività o intento probatorio (“niente programmi di vita e di lavoro, anzi un atteggiamento mitemente contraddittorio ed asistemico dove niente è solamente lavoro”³⁴, scrive A.B.O.), e invece ramificato in orizzontale. È il diario ricco di pathos di un esploratore deciso a rimanere in un territorio appena scoperto, a non tornare indietro, e non una mappatura oggettiva e “acritica”. Le immagini disegnano a loro volta un percorso autonomo in forma di sequenza priva di didascalie: non si tratta di illustrazioni ma di una vera e propria esposizione, sia pure ridotta alla bidimensionalità e alla successione predeterminata della pagina stampata. È un paesaggio visivo caleidoscopico, composto di opere d'arte ma anche di annotazioni fulminee, di gesti, di sguardi e volti colti nel pubblico, di atteggiamenti, luoghi.

Questo è il paesaggio in cui, scrive A.B.O., “l'artista si è sottratto e ha rivendicato per sé il compito di concretizzare la sua opera a una distanza zero dalla propria fantasia. E la distanza zero significa il superamento della separatezza tra l'immaginazione e il reale”³⁵. L'interazione fra artista, spettatore e “luogo” innerva in effetti tutte le traiettorie creative censite nel libro. Questo nuovo “territorio” appare percorso da correnti vigorose che dinamizzano le esperienze artistiche in un contesto ormai completamente internazionale, in cui la circolazione di idee, artisti e opere si realizza per la prima volta nel secondo dopoguerra in sincronia tra le due sponde dell'Atlantico, e con un significativo allargamento di visuale. Certo non a caso il sottotitolo del libro, *Comportamenti alternativi nell'arte*, col suo accento posto sull'*agire* più che sul risultato finale, riecheggia quello della mostra forse più

importante di quegli anni, *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* a Berna nel 1969, in cui Harald Szeemann inaugurava un modello sincronico, orizzontale e transcontinentale di esplorazione della contemporaneità.

E tuttavia, anche se non è più legato all'imperativo della produzione e se punta a un'identificazione esistenziale fra corpo e opera, a un "movimento globale di sé"³⁶, l'artista non è per questo meno soggetto secondo A.B.O. ai meccanismi dell'alienazione. La sua resta una posizione fragile, sottoposta alle norme sociali che tendono a svuotare la sua azione, a ridurla a mera forma, a qualcosa "tendente a realizzarsi come *fantasia interrotta*, perché non riesce ad allacciare un collegamento effettivo ed una concentrazione solidale con la comunità degli spettatori"³⁷. La soggettività dell'artista è dunque catturata in una situazione contraddittoria, schizoide, divisa tra l'esigenza di un contatto fra Io e mondo e la necessità di adattarsi a una condizione strutturalmente alienata. Riferimento tacito di A.B.O. sono qui le idee dello psichiatra Ronald David Laing sulla schizofrenia³⁸, sul suo valore di sintomo di una frattura non sanabile tra mondo esterno e mondo interiore, tra individuo e universo sociale. In un saggio molto letto negli anni intorno al '68, *The Politics of Experience*³⁹, Laing scorgeva nella schizofrenia il sintomo di una fondamentale inadattabilità del soggetto al mondo esterno, e allo stesso tempo la costruzione di una "maschera", di "ruoli impersonati" volti a dissimulare la propria identità. È una necessità vitale, dato che gli artisti, si legge ancora ne *Il territorio magico*, non debbono "trasmettere nessun messaggio trasfigurato dalla forma, ma presentare le proprie associazioni fantastiche", e che nell'orizzonte di un mondo in cui l'opzione rivoluzionaria non è più credibile "la trasgressione di ogni sistema d'attesa è l'unico varco mobile possibile, entro cui poter risolvere il proprio movimento vitale"⁴⁰.

4. Il teatro della critica

Svoltosi nel marzo 1972 a Palazzo Taverna a Roma, sede degli Incontri Internazionali d'Arte, *Critica in atto*⁴¹ è uno dei progetti forse meno noti e più significativi tra quelli curati da A.B.O. negli anni settanta.

Ispirata dall'esempio del *Teatro delle mostre* e prima ancora dalle serate con critici e artisti alla Libreria Guida di Napoli cui A.B.O. aveva partecipato nel 1966-1967, la manifestazione – come aveva scritto già nel 1970 in due interventi su "Marcatre" – sembra realizzare la sua esortazione alla critica a recuperare "un proprio spazio individuale, d'azione corporale e riflessiva"⁴², dal momento che

se l'artista [...] non è più un tecnico che produce delle forme esterne al proprio sistema fisiologico e mentale, così il critico non è più colui il quale media con strumenti asettici il senso dell'opera ma è colui che attraverso la sua attività promuove una propria salvazione, un proprio autentico livello di libertà⁴³.

La formula di *Critica in atto* prevede una serie di "eventi" quotidiani in cui i critici invitati si confrontano, dibattono tra loro e in dialogo con gli artisti, danno testimonianza del proprio lavoro in una forma performativa libera, "in atto" appunto. Fra gli invitati, rappresentanti della critica accademica (Argan, Barilli, Calvesi, Fagiolo, Fossati, Volpi), protagonisti della scena contemporanea (Boatto, Celant, Diacono, Palazzoli, Trini), figure internazionali (Millet, Poinot)⁴⁴.

I documenti conservati nell'Archivio degli Incontri Internazionali⁴⁵ consentono di seguire passo passo la progettazione e lo svolgimento dell'evento, di cui danno una vivida testimonianza le registrazioni audio delle giornate, della cui energia e informalità spesso poco rimane nella successiva pubblicazione⁴⁶. Atteggiamenti, sensibilità, interessi e stili personali sono ben evidenziati dalle diverse scelte dei partecipanti. Alcuni esempi. Germano Celant resta in silenzio durante la proiezione di diapositive che documentano le attività degli *Information Documentation Archives* da lui fondati⁴⁷. Mario Diacono legge un passo dal libro di Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*⁴⁸, mentre gli artisti invitati a collaborare alla serata realizzano azioni per "annullare (cioè non abolire, ma proiettare, progettare sul nulla) un discorso critico creativo individuale (Diacono) in un

discorso creativo-critico (artisti) tribale⁴⁹. A sua volta Daniela Palazzoli mette in scena se stessa in *Arte e decultura*, mentre “con in testa una parrucca di piume arancione fabbricata in Cina, vestita di un abito Ottocento interamente in pizzo”, scrive “sui muri di Palazzo Taverna la sua protesta contro la cultura presa in prestito”⁵⁰ e quindi chiede al pubblico di commentare e partecipare per “cominciare ad imparare a parlare invece di farsi parlare”⁵¹. Catherine Millet dal canto suo dedica interamente il suo spazio a una discussione con gli artisti Michael Baldwin e Joseph Kosuth sull’arte concettuale e le concezioni del gruppo Art & Language.

L’intervento di A.B.O. si articola in due momenti: il primo dedicato alla lettura del testo *La citazione deviata: l’ideologia*⁵², il secondo alla lettura da parte di Gino De Dominicis di un proprio testo su morte e immortalità⁵³, seguito da un movimentato confronto fra pubblico e artista. Alle obiezioni di un interlocutore (Bruno Corà) De Dominicis risponde invitandolo a “venire qui e dire cosa pensa del mondo. Solo per questo va usato un microfono. Perché se si viene qui a parlare di critica, fa ridere secondo me, quindi io vengo qui e vi dico quello che io penso del mondo”⁵⁴.

La sua conferenza, letta con alle spalle un’opera di De Dominicis e una di Pisani⁵⁵, è nominalmente dedicata a una riconsiderazione critica del Manierismo cinquecentesco, ma in realtà affronta il tema strettamente contemporaneo del rapporto fra arte e politica. A.B.O. vi rimarca infatti, in chiaro dissenso con quanto al tempo poteva ancora apparire come l’indispensabile saldatura fra arte di ricerca e posizionamento politico, come “il diaframma tra l’arte e la vita” resti “segno ineluttabile e soglia che l’artista non può varcare”⁵⁶, dal momento che appare vana la ricerca di una “totalità perduta”, ormai inaccessibile, come nell’epoca manierista così nel presente. L’arte infatti, prosegue il testo, “non è presa immediata sul mondo ma soltanto possibilità e *citazione deviata*”, “tattica eversiva”⁵⁷, e l’artista non può che occupare una posizione decentrata, ironica rispetto al proprio tempo. La strategia fondamentale dell’arte è dunque una “ideologia del traditore”⁵⁸, un’ideologia destituita della sua intenzionalità eversiva, che anziché denunciare, come aveva fatto Hans Sedlmayr, la perdita di centro, se ne appropria. Il *traditore* è infatti, nella sua insanabile ambivalenza, colui che “è distaccato dal gruppo (dalla società) per guardarlo nella sua alienazione, teso verso una correzione del reale, e tuttavia impotente a coglierla”, e dunque “escluso dal mondo e necessario al mondo, volto alla *praxis* ma incapace di parteciparvi se non tramite il raccordo immobile del linguaggio”⁵⁹.

In una condizione culturale postuma, invasa dal sentimento di una paralisi, l’arte dunque non agisce più dal punto di vista di A.B.O. come forza prospettica, critica o terapeutica, ma piuttosto come momento scettico, intriso del sentimento della profonda, irrimediabile ironia della Storia, in cui resta aperta solo la possibilità di una testimonianza individuale che si sa già soccombente, un punto di vista scettico e *laterale*. Conseguenza della crisi dell’ideologia – nel senso implicito di una visione progressiva, emancipatoria della vicenda umana – è infatti la scoperta che “la storia, vivendo lungo una dimensione verticale di trasformazione, non ponendosi l’interrogazione primaria sul valore del tempo, è destinata all’entropia, alla riduzione al silenzio”⁶⁰. In questo scenario l’artista, come un cleptomane, attinge ai materiali dell’arte, della natura, della tecnica, per dirottarli dalla loro destinazione primaria verso la produzione di nuova immaginazione. È questo il motivo per cui, prosegue A.B.O., le opere si presentano “come indovinelli in cui la mente dell’artista pone una domanda oppure il titolo oscura la concretezza dell’opera”, la citazione risulta appunto sempre deviata e “l’ideologia del tradimento” – un tema centrale nel successivo percorso del critico – cerca di accreditarsi alla fine, assai problematicamente, come utopia⁶¹.

Non siamo lontani come si vede dalla caratterizzazione della figura del *traditore* che sarà uno dei temi ricorrenti della riflessione di A.B.O. negli anni successivi, a partire dal suo libro forse più inatteso e profetico, *L’ideologia del traditore* (1976). In quella che è a tutti gli effetti insieme un’incursione sul terreno della storia dell’arte e un incunabolo della poetica della Transavanguardia⁶², A.B.O. ribadiva infatti la sua visione del Manierismo come “spazio della lateralità e dello sdoppiamento, [...] luogo impervio della finzione e della scissione”⁶³, che sottintendeva sempre già la consapevolezza della consumazione di una frattura, di un “*esaurimento storico* che non permette all’artista di attingere a una creatività primigenia”⁶⁴, come si legge nella prefazione aggiunta al libro nel 1985.

Proprio nel sintagma “*esaurimento storico*” è contenuto un riferimento occulto ma decisivo a *Ideologia e linguaggio*⁶⁵, il libro del 1965 in cui Edoardo Sanguineti si misurava precocemente, e con intensissima percezione della posta in gioco, con la fine dell’avanguardia⁶⁶. Al “traditore” ogni spinta utopica appare in effetti poco più di un gesto naïf. Di conseguenza, la sua posizione si pensa libera dalla necessità di rompere con la Storia⁶⁷ e dal senso di responsabilità richiesto a quanti – se trasferiamo la scena dal XVI al XX secolo – si erano posti nel raggio d’azione di quel carattere essenziale del modernismo, la tirannica *passion du réel* di cui ha parlato Alain Badiou, ovvero della modalità essenziale con cui il secolo ha pensato se stesso, una spinta alla rottura e alla contrapposizione belligerante con il passato attraverso cui far nascere l’uomo nuovo: “La passione del secolo è il reale, ma il reale è l’antagonismo”⁶⁸.

Se quella manierista è dunque una posizione non antagonista ma al contrario “strabica”, laterale, minoritaria, ciò accade perché il Manierismo (come la Transavanguardia) prende atto della catastrofe semantica dei linguaggi dell’arte e delle relative ideologie della totalità, assume la consapevolezza che la storia si muove fuori da ogni percorso obbligato e prevedibile e che anche la produzione artistica può avvenire fuori delle linee di tendenza sperimentale⁶⁹. All’artista manierista, dunque per estensione al transavanguardista, è preclusa non solo l’azione sul piano politico, ma anche il rivoluzionamento dei linguaggi. Una diagnosi questa di A.B.O. al tempo stesso lucida e cinica, che legittimando un processo di appropriazione nei confronti della storia dell’arte, e più in generale della stessa vicenda storica italiana, prelude alla temperie postmodernista e ne addita uno dei meccanismi essenziali⁷⁰.

5. Il passo dello strabismo

Se l’arte è produzione materiale, il ruolo del critico è contraddittorio. Vitale in quanto conoscitivo, mortale perché promuove l’arte verso il museo e il mercato. La critica è l’attraversamento analitico delle contraddizioni del sistema artistico, la scrittura ne è la sintesi (non il suo doppio notarile), il teatro filosofico in cui la critica d’arte diventa arte della critica.

Questa diagnosi della posizione incerta e al tempo stesso insostituibile della critica nel campo artistico contemporaneo conclude un libro, *Autocritico automobile*, pubblicato da A.B.O. nel 1977⁷¹. Additandone l’insanabile, strutturale ambivalenza, A.B.O. torna ad argomentare il paradosso di un’attività che proprio mentre pone l’esigenza della propria autonomia finisce per scoprire la propria doppia natura – appunto “vitale” e “mortale” – e cioè il suo essere insieme mezzo di liberazione e strumento di reificazione del potenziale artistico. “L’attraversamento analitico delle contraddizioni del sistema artistico” è dunque al tempo stesso una necessaria presa d’atto della contraddizione in cui si muove l’azione del critico d’arte nello scenario della tarda modernità e una mossa strategica obbligata, l’unica che possa forse preservarla, trasformandola, dal rischio dell’irrelevanza.

Al centro, una concezione della scrittura che accompagnerà sempre il percorso successivo di A.B.O. L’idea cioè che al critico sia affidato il compito non dell’asseverazione, della conferma “notarile”, quanto piuttosto quello dell’interferenza, dell’antagonismo anche, con l’opera.

Il testo da cui è tratto il passo appena citato – una “antologia collage”⁷² di interviste rilasciate da A.B.O. tra il 1972 e il 1976 raccolte sotto il titolo *Posizione riflessa* – si apre con una domanda inattesa: il critico d’arte è dunque un coautore? La risposta non lascia dubbi: il critico deve rifiutare ogni “complesso di inferiorità” nei confronti dell’arte, e di fronte all’espansione nel campo teorico compiuta dalle esperienze concettuali “deve sentirsi autorizzato a roscchiare a sua volta spazio all’esperienza artistica esteriorizzando il suo narcisismo”⁷³. In questo senso, prosegue A.B.O., è necessariamente un “traditore”, dal momento che deve respingere il culto feticistico cui la società condanna l’arte per preservarle “la speranza di tornare utile”⁷⁴. Quella della critica è dunque una “caccia sadica”, un inseguimento il cui obiettivo è “far fuori l’opera d’arte”, negarle l’aura, *aiutarla* “a diventare immediatamente merce”⁷⁵. La critica è dunque complice di un “processo di

espropriazione”, di cui sono momenti inscindibili la sua azione di mediazione culturale e il suo contributo alla reificazione dell’opera.

È solo a queste condizioni che l’arte può continuare “a produrre quegli anticorpi, quel contagio sociale” in cui si manifesta secondo A.B.O. la sua funzione più autentica, pur restando all’interno di un *sistema* composto da opera-pubblico-mercato in cui convivono significati simbolici, prestigio intellettuale e valore monetario.

Ecco dunque il paradosso di un avvelenamento *necessario*: togliere all’opera ogni illusione teologica per restituirla alla sua contingenza, al suo legame originario con la vita collettiva. Dietro l’iperbole e la provocazione di A.B.O. si profila una visione lucida della posta in gioco: la crisi oramai conclamata della funzione di mediazione e dell’autorità intellettuale, della legittimità stessa del discorso critico, esige risposte non ortodosse, non più fondate sulla riproposizione dello schema modernista del superamento, della costante distruzione e ricostruzione della pratica, dei linguaggi, delle idee dell’arte. La stessa personalità del critico, dunque, e non più solo la sua scrittura, e anzi il suo Io biografico, la sua stessa immagine esibita con vitalistica spregiudicatezza, sono altrettanti modi di intervenire, di praticare, di *inverare* pensieri e discorsi.

In un piccolo libro pubblicato nel 1975, *Arte e sistema dell’arte*, A.B.O. riprendeva queste idee reagendo implicitamente a un influente articolo⁷⁶ di Lawrence Alloway del 1972. Il critico inglese vi aveva analizzato i nuovi caratteri dell’*art world* scorgendovi appunto un “sistema” fondato sulla cooperazione, una rete di istituzioni e di singoli attori – artisti ma anche critici, curatori, collezionisti, direttori di musei, redattori di riviste ecc. – che creano un “*negotiated environment*”⁷⁷, una “rete” orizzontale e non gerarchica per la distribuzione e il consumo dell’arte in cui la critica perde la sua tradizionale posizione di privilegio.

Che ruolo ha dunque la critica in questo nuovo ecosistema definito dal sintagma “arte contemporanea” e dall’assenza di conflittualità anziché dallo scontro frontale avanguardia/tradizione? Con il suo apparente cinismo e una programmatica volontà di scandalizzare, A.B.O. mette il dito su una contraddizione latente che diverrà sempre più visibile man mano che ci allontaneremo dal clima culturale degli anni settanta e ci si inoltrerà in un’epoca in cui l’arte crederà di poter mettere da parte ciò che Adorno aveva additato come il suo compito essenziale nell’epoca moderna: insorgere contro la reificazione del mondo. Per A.B.O. è necessario che il critico esca “dal proprio complesso di inferiorità (la creazione mancata)” e punti a investigare “la possibilità di un proprio ruolo autonomo”⁷⁸. Non può più limitarsi a esercitare il proprio potere in un “rapporto verticalizzato” con l’artista, ma “esibire ed investigare la propria ideologia: la contraddizione tipica tra la *neutralità* del momento di analisi puntuale dell’Opera e l’inevitabile *parzialità* di una gestione di potere selettivo e discriminante”⁷⁹.

Se dunque la critica non vuole ridursi a un ruolo notarile, sadico e repressivo, deve divenire autocritica, “nel senso di una velenosa autocoscienza del proprio ruolo verso il pubblico e verso il mercato”, rispetto ai quali il suo è un ruolo “vitale e mortale”. *Vitale* in quanto indispensabile, “socratica” mediazione conoscitiva nei confronti dello spettatore, *mortale* perché accanto a questo compito vi è l’opera di volgarizzazione “che fa diventare commestibile l’arte attraverso un allargamento (che per questo sembra democratico) del gusto”⁸⁰.

Concepire la critica come singolarità, come variabile altamente individuale, anarchica e irregolare, per A.B.O. è e resterà sempre la posta in gioco. Molte delle critiche che gli sono state rivolte nel corso di più di mezzo secolo finiscono in fondo per ribadire un giudizio sbrigativo: la sua *visibilità*, il suo protagonismo, sono giudicati eccessivi, riprovevoli, liquidati come manifestazioni di mero narcisismo. Ma la critica per A.B.O. è sin dall’origine, come ho cercato di mostrare, una scommessa, un’avventura di parola e di comportamento, un’attività performativa la cui eccedenza è già inclusa in partenza: sempre irritante e sempre corrosiva. Anche a costo di compromessi e cadute.

La forza, in un certo senso il segreto di questo atteggiamento sta in un’intuizione essenziale per comprendere come pratica dell’arte e pratica della critica si siano rispecchiate l’una nell’altra allo scorcio del XX secolo. Una duplice intuizione, anzi: quella dell’arte come “sistema” in cui la fisica dei poteri è oggetto di una costante rinegoziazione all’interno di un piano orizzontale comune che

tollera ogni differenza perché in grado di ricomprenderla in una definizione di “contemporaneità” non più fondata sulla rottura, la divisione e la contrapposizione moderniste; e quella della critica come attività coinvolta sin dall’origine nella creazione artistica, suo doppio, e non più momento esterno di giudizio e classificazione. Con la consapevolezza che l’azione del critico si esplica non più solo nei testi ma appunto nei comportamenti e nel dispositivo dell’esposizione, sino a rendere permeabile il confine tra creazione e discorso, tra biografia, storia, giudizio. Per questo, dice A.B.O., non esiste

una funzione della critica: esiste l’indispensabile azione del critico che elabora teorie, sviluppa interpretazioni, dialoga con gli artisti, rende visibili le sue idee attraverso le mostre. Anche in un critico c’è un dimenticare a memoria, un processo creativo, seppure più autoriflessivo, di costruzione nel tempo. Ogni mostra, ogni libro, ogni gesto deve essere fatto con consapevolezza culturale ma anche [...] con un atteggiamento profetico, con il coraggio dello sconfinamento.⁸¹

È la coscienza della natura contraddittoria del suo mestiere, insieme mortifero e redentore, così come la precoce nozione della mescolanza inscindibile, nell’epoca dello spettacolo, dell’apparenza e della profondità, a conferire alla parabola di A.B.O. il valore di testimonianza esemplare e di chiave di lettura originale del suo tempo. È per lui in fondo rimasta sempre una scommessa rischiosa e allo stesso tempo indispensabile praticare la critica d’arte come arte della critica.

¹ *Amore mio*, catalogo della mostra (Palazzo Ricci, Montepulciano, 30 giugno – 30 settembre 1970), a cura di A. Bonito Oliva, Centro Di, Firenze 1970. Considerata dallo stesso autore l’avvio ufficiale del suo percorso curatoriale, la mostra era stata in realtà preceduta da altre manifestazioni organizzate a Napoli negli anni precedenti, spesso in collaborazione con Filiberto Menna. Su *Amore mio*, cfr. A. Bonito Oliva, *Amore mio: i segni della presenza*, in “Domus”, 490, 1970, p. 47; F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in “Studi di Memofonte”, 9, 2012, pp. 121-165.

² *Amore mio*, s.p.

³ Cfr. F. Menna, *Una originale mostra d’arte a Montepulciano*, in “Il Mattino”, 6 agosto 1970.

⁴ *Amore mio*, s.p.

⁵ *L’eroe da camera* sarà il titolo di un fondamentale gruppo di lavori di Vettor Pisani, presente a Montepulciano, basati sul motivo dello “scorrevole” (tra cui appunto l’azione *L’eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys*, eseguita nei giorni dell’inaugurazione di DOCUMENTA 5, a Kassel, nel 1972). Cfr. M. Bremer, *Autorappresentazione come “autospossessionamento”? Epigonalità e singolarità ne L’eroe da camera di Vettor Pisani a documenta 5, 1972*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroa. Una monografia*, a cura di L. Cherubini, A. Viliani e E. Viola, Electa, Milano 2016, pp. 104-113, e S. Chiodi, *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, in “il verri”, *L’io in finzione*, 64, 2017, pp. 89-107.

⁶ *Amore mio*, s.p.

⁷ Ivi.

⁸ Sulla questione dell’eclisse dell’opera d’arte in quanto creazione materiale, la critica alla sua condizione di feticcio e l’avvento di un’arte intesa come *praxis* e non più *poiesis* cfr. S. Benvenuto, *Le réel à l’époque de la reproductibilité technique. Notes en marge de Walter Benjamin*, in “Ligeia”, 101-104, 2010, pp. 35-44. Su posizioni vicine è anche il saggio di G. Agamben, *Archeologia dell’opera d’arte*, in *Creazione e anarchia*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 9-28.

⁹ Cfr. M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955 (trad. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 90 e 93; l’unica variante è qui la sostituzione di otto “movimenti” ai tre dell’originale. Tutte le altre citazioni sono prelevate dallo stesso capitolo, *L’esperienza di Igitur*, tra le pagine 90 e 97 dell’edizione einaudiana). Fabio Belloni, in *Approdi e vedette*, p. 127, è stato il primo a notare il prelievo da Blanchot.

¹⁰ Cfr. ad esempio il catalogo della mostra *Parola e Immagine. Bonito Oliva, Bueno, Camillo, Isgrò, La Rocca, Malquori, Marcucci, Miccini, Nazzaro, Ori, Piemontese, Pignotti, Rosa, Ruffi, Russo, Tola, Vaccari, Ziveri* (La Soffitta, Roma, 12-25 marzo 1967), a cura del Gruppo 70, con un testo di Gillo Dorfles, Roma 1967.

¹¹ A. Bonito Oliva, *Fiction Poems*, con tre fotografie di Ugo Mulas, Modern Art Agency, Napoli 1968.

¹² Sull’intervento di A.B.O. nel catalogo di *Amore mio* e per un’analisi dei prelievi da Mulas e Blanchot si veda G. Biagi, *Sulla traccia della citazione. Achille Bonito Oliva: un’arte della critica tra effimero permanente e linguaggio come paralisi*, in “Studiolo”, 15, 2018, pp. 226-246, in part. pp. 239-246.

¹³ Da notare che nello stesso catalogo di *Amore mio* Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi presentano nelle loro pagine due ritratti fotografici in primo piano, replicati su pagine affrontate, molto simili a quello di A.B.O. Sulla diffusione in Italia del motivo dell’autoritratto d’artista cfr. F. Belloni, *Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970*, in “Studi di Memofonte”, 21, 2018, pp. 15-16.

¹⁴ Le copertine di due riviste (“Proposta”, 5, 1973 e “Art Dimension Art”, 1, 1975) riprodurranno la foto di A.B.O. con la didascalia: “Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il traditore”. I più tardi e clamorosi nudi pubblicati sulla

rivista “Frigidaire” (n. 104-105, luglio-agosto 1989), pur nella loro accentuazione ludica e disimpegnata, vanno visti in continuità con questa produzione.

¹⁵ A. Bonito Oliva, *Io sono Achille Bonito Oliva*, fotografia di Claudio Abate, cartella di 10 fogli, edizione di 125 esemplari numerati, 50 x 70 cm, Artestudio, Macerata 1972. Cfr. *A.B.O. Le arti della critica*, catalogo della mostra (Palazzo Bice Piacentini, San Benedetto del Tronto, 5 maggio – 18 giugno 2001), a cura di A. Capasso, tav. 2, dove però è erroneamente datata al 1970.

¹⁶ Bonito Oliva, *Io sono Achille Bonito Oliva*.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ T. Trini, *Le notti della Tartaruga*, in “Domus”, 465, 1968, p. 42.

¹⁹ Le “didascalie” sono in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Galleria La Tartaruga, Roma, 6-31 maggio 1968), Marcalibri, Roma e Lerici Editore, Cosenza 1968. Sulla mostra-festival si veda I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014.

²⁰ A. Bonito Oliva, *Contro la solitudine degli oggetti*, in *arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra (Antichi Arsenali, Amalfi, 4-6 ottobre 1968), a cura di G. Celant, Rumma editore, Salerno 1969, pp. 69-72.

²¹ Per una ricostruzione delle posizioni interne alla critica d’arte italiana tra anni sessanta e settanta cfr. M. Dantini, ‘*Ytalya subjecta*’. *Narrazioni identitarie e critica d’arte 1937-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio e A. Mattiolo, Electa, Milano 2010, pp. 293-299. Sul contributo di Carla Lonzi, cfr. L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

²² Per un panorama del dibattito critico del periodo si vedano lo studio di F. Belloni, *Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2015, pp. 15-56; A. Trimarco, *Italia, 1960-2000: teoria e critica d’arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012; G. Sergio, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in “palinsesti”, 1, 2011, <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26>.

²³ L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre* Critica in atto, in *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), a cura di D. Lancioni, Iacobelli Editore, Roma 2013, p. 84.

²⁴ T. Trini, *Mutare le attitudini concettuali in pratica*, in *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni. III Biennale internazionale della giovane pittura*, catalogo della mostra (Museo Civico, Bologna, 31 gennaio – 28 febbraio 1970), a cura di R. Barilli, Alfa, Bologna 1970, pp. 26, 28. Cit. in Belloni, *Militanza artistica in Italia*, p. 15.

²⁵ Nel 1988 A.B.O. firmerà *L’arte fino al Duemila*, supplemento all’influente manuale liceale di Argan, *L’arte moderna 1770-1970*, edito da Sansoni.

²⁶ G. Celant, *Per una critica acritica*, in “NAC”, 1, 1970, p. 29. Il testo aveva conosciuto tre redazioni successive tra 1969 e 1970; cfr. sulla vicenda Belloni, *Militanza artistica in Italia*, pp. 70-72.

²⁷ Sul testo di Celant e sul dibattito da esso suscitato sempre sulle pagine di “NAC”, cfr. M. Dantini, *Germano Celant, Carla Lonzi, Paolo Fossati e il dibattito italiano sulla “critica acritica”*. *NAC 1970-1971*, in *Geopolitiche dell’arte italiana*, Christian Marinotti, Milano 2012, pp. 143-166.

²⁸ A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell’arte*, Centro Di, Firenze 1971; nuova edizione a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, da cui citerò d’ora in avanti.

²⁹ Ivi, p. 15.

³⁰ H. Foster, *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge and London 1996, p. 15 (trad. it. di B. Carneglia, *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006, p. 30).

³¹ Bonito Oliva, *Il territorio magico*, p. 62.

³² Ivi, p. 255.

³³ Ivi, p. 65.

³⁴ Ivi, p. 72.

³⁵ Ivi, p. 16.

³⁶ Ivi, p. 82.

³⁷ Ibid.

³⁸ È quanto ha mostrato Giacomo Biagi in *Sulla traccia della citazione*, in part. pp. 233-234. Da notare che Laing era citato anche in un testo dedicato a Vettor Pisani nel 1970, cui A.B.O. attribuisce “un’attitudine schizomorfa”; cfr. A. Bonito Oliva, *Il teatro della paralisi*, in *Vettor Pisani. Il Premio Pascali*, catalogo della mostra (Castello Svevo, Bari, 15 luglio – 12 agosto 1970), Roma 1970, pp. 8-9.

³⁹ R.D. Laing, *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, Penguin, London 1967 (trad. it. di A. Tagliaferri, *La politica dell’esperienza e l’uccello del Paradiso*, Feltrinelli, Milano 1968).

⁴⁰ Bonito Oliva, *Il territorio magico*, p. 42.

⁴¹ Curata da A.B.O. con il coordinamento di Bruno Corà, la manifestazione si svolge dal 6 al 30 marzo 1972. Cfr. gli atti pubblicati in *Critica in atto*, a cura di A. Bonito Oliva, Edizioni Incontri Internazionali d’Arte, Roma 1973.

⁴² A. Bonito Oliva, *La felicità del circolo*, in “Marcatre”, 8, 61-62, 1970, p. 85.

⁴³ A. Bonito Oliva, Intervento in *Una parte di lucidità e una di ironia. Atti del Convegno di Firenze*, in “Marcatre”, 8, 58/59/60, 1970, p. 30.

-
- ⁴⁴ L'elenco completo comprende Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Luciano Caramel, Mario Diacono, Germano Celant, Renato Barilli, Italo Tomassoni, Maurizio Fagiolo, Giuseppe Gatt, Vittorio Rubiu, Maurizio Calvesi, Daniela Palazzoli, Marisa Volpi, Paolo Fossati, Tommaso Trini, Catherine Millet, Jean-Marc Poinot, Achille Bonito Oliva. Pure invitati, Francois Pluchart, Michel Claura e Klaus Honnef non riescono a partecipare.
- ⁴⁵ Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Incontri Internazionali d'Arte.
- ⁴⁶ Per una ricognizione dell'archivio sonoro cfr. M. Bracci, *Gli Incontri Internazionali d'Arte: Il teatro della critica d'arte*, Tesi di Laura Magistrale in Storia dell'arte, Università Roma Tre, Roma 2020.
- ⁴⁷ Cfr. G. Celant, *Information Documentation Archives*, in *Critica in atto*, pp. 26-30.
- ⁴⁸ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Press, Edinburgh 1956, seconda edizione Doubleday, New York 1959 (trad. it. di M. Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969).
- ⁴⁹ M. Diacono, *Annullamento*, in *Critica in atto*, p. 48. Le azioni erano realizzate da Sandro Chia, Ferruccio De Filippi, Franco Gozzano, Gianfranco Notargiacomo, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi.
- ⁵⁰ D. Palazzoli, *Arte e decultura*, in *Critica in atto*, p. 92.
- ⁵¹ Ivi, p. 90.
- ⁵² A. Bonito Oliva, *La citazione deviata: l'ideologia*, in *Critica in atto*, pp. 156-163. Poi in Id., *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 153-164, da cui cito.
- ⁵³ G. De Dominicis, *Lettera sull'immortalità*, in "Flash Art", 25, 1971, p. 8.
- ⁵⁴ Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Incontri Internazionali d'Arte, intervento di Gino De Dominicis in risposta a Bruno Corà durante l'evento di Achille Bonito Oliva a *Critica in atto*, scatola "Incontri Internazionali d'Arte (maggio 2003)", materiale audio. Cit. in Bracci, *Gli Incontri Internazionali d'Arte*, p. 146.
- ⁵⁵ Dunque in aperta contrapposizione con l'intervento di Calvesi, che aveva invitato gli stessi artisti qualche giorno prima.
- ⁵⁶ Bonito Oliva, *La citazione deviata*, in *Passo dello strabismo*, p. 154. Il passo è ripreso *verbatim* in A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Electa, Milano 2012, p. 28: cfr. A. Cortellessa, *Dialettica del manierismo*, ivi, p. 233.
- ⁵⁷ Bonito Oliva, *La citazione deviata*, in *Passo dello strabismo*, p. 154.
- ⁵⁸ Ibid. Sulla genesi delle idee di A.B.O. sul "traditore" si veda la ricostruzione di Biagi, *Sulla traccia della citazione*, pp. 226-247.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Bonito Oliva, *La citazione deviata*, in Id., *Passo dello strabismo*, pp. 153-164.
- ⁶¹ Ivi, p. 163.
- ⁶² Per uno studio complessivo delle idee di A.B.O. sulla Transavanguardia, cfr. il recente saggio di D. Viva, *La critica ad effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020.
- ⁶³ A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 9.
- ⁶⁴ Ibid.
- ⁶⁵ A notarlo è stato per primo A. Cortellessa, *Postfazione*, in Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore* (ed. 2012), pp. 235-238.
- ⁶⁶ Cfr. in particolare il capitolo *Sopra l'avanguardia*, in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.
- ⁶⁷ Su questo aspetto cfr. in particolare quanto scrive Y.-A. Bois, *Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", 22, 1987, pp. 57-69.
- ⁶⁸ A. Badiou, *Le Siècle*, Seuil, Paris 2005, p. 61 (trad. it. di V. Verdiani, *Il secolo*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 64).
- ⁶⁹ A. Bonito Oliva, *Prefazione* (1985) a *L'ideologia del traditore* (ed. 2012), p. 25.
- ⁷⁰ Cfr. in proposito il severo giudizio di M. Dantini, *Internazionalismo e folklore*. Achille Bonito Oliva, "l'ideologia del traditore", in "Flash Art", 335, 2017, <http://www.flashartonline.it/article/internazionalismo-e-folklore/>. Sul problema dell'identità nazionale nell'arte italiana tra primo e secondo Novecento si veda, sempre di Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, in part. pp. 89-112.
- ⁷¹ A. Bonito Oliva, *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie*, Edizioni il Formichiere, Milano 1977, p. 262, da cui cito; nuova edizione col sottotitolo *Remake per le nuove generazioni*, Cooper & Castelvechi, Roma 2002. Il volume si chiude subito dopo con un famoso passo dai *Manoscritti economico-filosofici* di Karl Marx (da Id., *Opere filosofiche giovanili*, a cura di G. della Volpe, Editori Riuniti, Roma 1969, pp. 252-256).
- ⁷² Bonito Oliva, *Autocritico automobile*, p. 262 (il saggio citato è alle pp. 216-262).
- ⁷³ Ivi, p. 217.
- ⁷⁴ Ibid.
- ⁷⁵ Ivi, p. 218.
- ⁷⁶ L. Alloway, *Network: The Art World Described as a System*, in "Artforum International", 11, 1, 1972, pp. 28-32; poi in Id., *Network. Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984, pp. 3-15.
- ⁷⁷ Ivi, p. 5.
- ⁷⁸ A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte. Opera, pubblico, critica, mercato*, De Domizio Edizioni, Pescara 1975, p. 48.
- ⁷⁹ Ivi, p. 50.
- ⁸⁰ Ibid. Cfr. ancora sul ruolo del mercato A. Bonito Oliva, *Il mercato come opera d'arte*, in "Op. cit.", 57, 1983, pp. 5-12, <https://opcit.it/cms/?p=1936>.

⁸¹ S. Chiodi, *Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva*, in A. Bonito Oliva, *Il territorio magico*, p. 266.