

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. 60-77.

A.B.O. sull'archivio, la biblioteca, l'osservatorio di Achille Bonito Oliva

Andrea Viliani

Premessa: sulla lettera “o” e su alcuni prefissi

Dapprima un'impossibilità iniziale: la – supposta – assenza o irrilevanza di un archivio.

Poi un'inattesa manifestazione finale: il volume che state leggendo e la mostra che esso non documenta ma, piuttosto, racconta.

Un progetto come *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita* rappresenta, in sé, una vera e propria aporia, un dilemma fra due soluzioni opposte che restano entrambe altrettanto valide: l'archivio c'è / l'archivio non c'è; l'archivio conta / l'archivio non conta niente (anzi, è un peso di cui liberarsi).

Da un lato questo progetto è indubbiamente basato sull'archivio, come accade per quei progetti di ricerca, sia curatoriali che artistici, il cui obiettivo è almeno in parte la ricostruzione filologica di una personalità o di un avvenimento. In questo caso l'archivio è quello donato da Achille Bonito Oliva nel 2019-2020, in occasione del suo ottantesimo compleanno, al CRR (Centro di Ricerca Castello di Rivoli): dunque – e sarà una ragione di sorpresa per molti – Bonito Oliva ha raccolto e conservato, negli anni, un suo... Archivio¹.

Ma, d'altro lato, lo stesso Bonito Oliva ha ripetutamente sostenuto la sua avversione, anti-dogmatica, per l'archivio, e in particolare per una concezione e una pratica della critica d'arte basata sull'archiviazione; e la sua predilezione, invece, per un'attività critica concepita ed esperita come esercizio libero del pensiero, come riflessione autonoma, (auto)critica e (auto)mobile:

Il critico preso come linea di orizzonte, portatore di morte e di immortalità. Catalogo e Scrittura. Critica come autocritica, pratica riflessiva sull'arte e analisi delle sue procedure, degli attrezzi necessari alla caccia sadica all'opera, indagine sul gioco delle parti che compongono il suo sistema: opera, critica, pubblico, mercato e collezionismo. “Autocritico e Automobile” come attraversamento della critica e dei suoi complessi d'inferiorità, catastale e notarile, verso l'arte, desiderio di superamento del ruolo gregario. La critica come “pensiero critico”, pratica lateralmente la sua autonomia rispetto alla centralità dell'arte e finalmente diventa soggetto: da *voyeur* a *voyageur*.²

Nel passaggio citato la posizione di Bonito Oliva è esemplarmente assunta e comunicata, anche nell'uso di due aggettivi chiaramente intesi in senso dispregiativo come “catastale” e “notarile” riferiti a quella critica d'arte, largamente dominante, che introietta il suo complesso di inferiorità nei confronti dell'artista (lui/lei sì libero/a di pensare autonomamente), e che quindi ha storicamente accettato un “ruolo gregario”, di servizio (famoso l'“aborismo” che recita: “ma la critica [o l'arte] serve o sparcchia?”), accumulando referenti, testimoni, pezze d'appoggio e documenti a cui riferirsi per esprimere il proprio pensiero: effetto di una causa e mai causa di un effetto. Persino non ricorrere mai alla parola “artista” implica un rafforzamento del ruolo paritario del critico rispetto a quello dell'artista³: un ruolo, se non di creatore, di “creativo”, che identifica l'artista come “errore biologico” rispetto all'opera, unico vero termine di confronto del critico-pensatore⁴. Da tutto ciò si evince che il critico, per Bonito Oliva, viaggia sempre senza bagaglio, libero sia dalla condizione limitante di dover servire l'artista invece di avere un rapporto diretto e in tempo reale con l'opera, sia retrospettivamente dall'immobilità costrittiva dell'archivio.

A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita non pretende di risolvere questa contraddizione, ma assume – proprio a partire dai materiali dell'Archivio – la convivenza fra elementi contraddittori quale sua condizione d'esistenza e struttura portante, e ne fa materia di *theatron*: non di mostra o di catalogo ma di messa in scena e, quindi, di racconto, forse consapevole che alla base di ogni grande storia c'è un protagonista da formare, un'avventura da affrontare, un mistero da risolvere. Insomma, qualcosa di dinamico, e quindi di avvincente.

Il contraddirsi comporta un principio di intercambiabilità, una circolarità fra due elementi fra loro in opposizione: *o* l'uno *o* l'altro. Proprio questa lettera assume un ruolo che, giocando con le parole, potremmo definire “critico”: che cosa starebbe a indicare la “o” posta fra le parole “Arte” e “Vita” nel titolo *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita*, se non una possibilità aperta? In quanto:

o, congiunzione *disgiuntiva* (o *alternativa*; o *coordinativa* o *subordinativa* [...]), che ha la funzione di introdurre un'alternativa tra due parole, due frasi o due concetti, lasciando contestualmente aperta l'opzione fra i due.⁵

La stessa lettera, guarda caso, compare anche nell'acronimo “A.B.O.”, a proposito del quale cito un passaggio da un altro documento reperito in Archivio:

Sicuramente i punti di riferimento diventano le iniziali, le iniziali del nome: A.B.O., l'esclamazione sonora di una cifra che rinuncia all'intreccio e alla propria coniugazione. Se l'itinerario si riduce al nome, allora le iniziali diventano i sostegni dell'architettura sonora, i tre vani dell'identità, separati dalla distanza che intercorre tra le tre partenze del nome. L'itinerario del nome sembra all'inizio accettare il tono dimesso dell'ordine alfabetico, sembra seguire la meccanica di uno svolgimento codificato dall'uso: dopo la A viene sempre la B. Le due lettere iniziali dell'alfabeto si dispongono cordialmente per assecondare l'identità del nome. La cordialità nasce dal fatto che le due lettere sono abituate a viaggiare vicine, a praticare un rapporto di continuità. Con crudele docilità A e B fagocitano, nei propri comodi vani, le altre lettere, assorbono nella propria accogliente verticalità gli intrecci possibili. Ma il gioco non è facile, perché il nome sale dentro le iniziali e assegna il proprio completamento ad un'altra lettera: la lettera O.

Ma tale lettera trasgredisce l'ordine del linguaggio, rompe il rapporto di continuità con le sue compagne precedenti e finisce nell'esclamazione, nella O appunto. Essa designa nello stesso tempo l'intercambiabilità, il senso di un rimando circolare, di un ritorno alla prima iniziale del nome e dell'alfabeto. Nello stesso tempo sembra promuovere l'idea di intercambiabilità tra A e B: A o B. Torna il dilemma del prendere o lasciare, spinti anche dalla complicità fra due vocali (A e O) contro un'unica consonante (B). Ma fortunatamente la lettera O è posta alla fine, non si è ancora insinuata materialmente fra le prime due, rispetta l'inerzia della loro continuità e crea un sistema di attesa.⁶

Contro il principio di opposizione, la “o” si pone non fra le due alternative dell'acronimo ma dopo di loro, lasciandole sospese, entrambe altrettanto valide: fine e inizio, al contempo. Nel tempo circolare di un Archivio in cui non c'è passato ma eterno presente ed eterno ritorno, riutilizzo, pastiche, autocitazione. E, contro ogni tentazione di servire il pensiero di qualcun altro invece di esprimere il proprio, la lettera si scrive maiuscola e diviene “O”.

Per capire meglio come affrontare l'Archivio occorre tenere a mente anche il significato di due prefissi, tendenzialmente opposti fra loro se non fosse, appunto, per la particolare accezione assegnata da A.B.O. alla lettera “o/O”, che conduce, come abbiamo detto, gli opposti a convergere:

àuto [dal greco αὐτός, “stesso”], primo elemento di parole composte nelle quali significa “di sé stesso” (per es., *autobiografia*, *autocoscienza*, *autoconsapevolezza*, *autostima*, *autocritica*),

oppure “da sé, spontaneamente, che avviene o si compie o funziona automaticamente” (per es., *autogestione, autodidatta, automobile*).

trans[dal latino *trans*, “al di là, attraverso”; v. *trae tras-*], prefisso che indica passaggio oltre un termine, attraversamento, mutamento da una condizione a un'altra (*trasformare, transito, transizione*). Serve anche a formare parole e nomi nuovi: in geografia, col significato di “al di là” o con quello di “attraverso”, in aggettivi riferentisi a mezzi di comunicazione. Nella terminologia scientifica può indicare superamento di un termine (*transfinito*), attraversamento di un corpo, scambio, spostamento; in medicina indica per lo più una sede o modalità di passaggio; in biochimica, nel caso di enzimi, sottolinea una funzione di trasporto di un radicale.

Applicare questi significati ai criteri che presiedono abitualmente alla formazione di un archivio significa predisporci all'Archivio come una fattispecie ribelle dell'archivio stesso. In esso ogni materiale non sarà mai inteso come oggettivo ma sempre soggettivo, componente intercambiabile di un Archivio tendenzialmente Autoriferito e strutturato come Transfer vettoriale fra un materiale e l'altro: strumento di connessioni e ramificazioni molteplici e veicolo, come dicevamo, di autocitazioni più e più volte ripetute e ritornanti su se stesse, anche se applicate in discorsi differenti. Più simile a un Labirinto⁷ che a un Archivio.

Un ultimo avvertimento prima di entrare nell'Archivio: sul “dimenticare a memoria”

In base a questa premessa è possibile comprendere perché l'Archivio contenga pochissimi materiali riferiti alla realizzazione delle mostre, proliferandovi invece i dati relativi al loro curatore. Ciò che vi è riposto non è mai un documento storico ma la traccia di un discorso, che riguarda sempre il pensiero nel suo farsi, il suo esprimersi e la sua diffusione. Ecco perché, nella struttura di un progetto retrospettivo come la mostra e il catalogo *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita*, l'Archivio reagisce e fornisce materia copiosa in particolare sul fronte enciclopedico e sul fronte comportamentale, quelli meno avvinti a una cronologia rigida e meno costretti a un operare collettivo.

Ecco la Biblioteca, accumulazione di libri, appunti, note, non validati e quindi archiviati in quanto tali ma solo perché funzionali alla scrittura di altri libri, appunti, note.

Ecco l'Osservatorio, una Wunderkammer di memorabilia e trofei, ma anche di insulti fatti e ricevuti, in ogni caso dimostrazioni di un potere affabulatorio che sa manovrare i meccanismi della persuasione retorica ai tempi della sua trasformazione in comunicazione giornalistica e radiotelevisiva.

Poco o nulla, invece, l'Archivio dice sul fronte espositivo: soggetto, se non marginale o accessorio, indubbiamente burocratico, inciampo “catastale e notarile” e quindi espulso dall'Archivio affinché esso mantenga una leggerezza che gli permetta costante libertà di movimento nella sua investigazione dell'Arte: anch'essa, come l'Archivio, un'aporia incarnata, un'irriducibile contraddizione in termini. Se le mostre ci sono... “come” siano state fatte interessa poco all'Archivio raccontarlo (forse, a rileggere le carte, l'unico dato presente che interessa all'Archivio ribadire è il “perché” ci siano state). Del resto sappiamo che la parola stessa “archivio” deriva da:

archè [dal greco ἀρχή, “principio”, “origine”, ma anche “comando”], sostanza originaria e primigenia soggetto della ricerca filosofica ma anche della costruzione statuale (con il titolo di *arconte* si designava la carica di magistrato supremo nelle *poleis* dell'antica Grecia).

Esso designa quindi un luogo in cui si dà inizio a qualcosa e, nel farlo, si esercita un potere, come dimostrato da Michel Foucault⁸ e da Jaques Derrida⁹ che configurano l'archivio come lo spazio-tempo non della verità in quanto tale ma del discorso che si decide di fare su di essa: non si archivia insomma che cosa è stato ma che cosa “*si dice*” su di esso. Proprio come con il rimosso freudiano, ciò che si è deciso di archiviare (ricordare) riveste per questo, nell'archivio, la stessa importanza di ciò che si è deciso di escludervi (dimenticare), in quanto tale selezione riplasma a proprio piacimento ciò che l'archivio afferma: se la verità esiste, quindi, certo essa non è in un archivio, che tutt'al più

contiene una *verità archivistica*, parziale e soggettiva, e che per questo dà avvio alla realtà storiografica, la quale, a differenza di quella vissuta, è la realtà che si è deciso di trasmettere ai posteri. A parafrasare il titolo dell'opera di Vincenzo Agnetti *Libro dimenticato a memoria* (un libro "scavato" al suo interno), che fu esposto da Bonito Oliva nel 1970 alla mostra *Vitalità del negativo*, l'Archivio di A.B.O. è un archivio, sì, ma "dimenticato a memoria"¹⁰: c'è pur se quasi senza peso, svuotato dal di dentro di tutto ciò che non interessa all'autore ricordare, e non perché non lo ricordi ma perché devia dalla storia che ritiene importante raccontarci.

È dunque anche con questo avvertimento che ci possiamo addentrare nei due principali fondi dell'Archivio: la sua Biblioteca enciclopedica e il suo Osservatorio comportamentale.

Biblioteca enciclopedica: le ideologie di un traditore

Varcata la soglia dell'Archivio, di fronte a noi appare la Biblioteca. Sebbene essa contenga anche libri di altri autori, la sezione principale riguarda un autore solo: Achille Bonito Oliva¹¹.

La prima parte della Biblioteca è caratterizzata da una scrittura poetico-visuale raccolta principalmente in tre libri (*Made in Mater*, 1967; *Fiction Poems*, 1968; *5 Mappe del 1965*, 1971¹²) e che, fiancheggiando le coeve ricerche di Gruppo 63 e Operativo 64, si esplica principalmente nella partecipazione a incontri pubblici e letture dal vivo. I molteplici fogli sparsi relativi a raccolte poetiche e testi teatrali configurano un'attività in gran parte inedita¹³.

A partire dalla metà degli anni sessanta prende avvio una diversa scrittura critica, affidata ai saggi pubblicati nei cataloghi delle prime mostre curate, la cui matrice rimane comunque poetica: una "scrittura (per)formativa, poetica, plasmante", per citare un passaggio di un dialogo dell'autore con Carolyn Christov-Bakargiev. Proprio nella reinvenzione e liberazione del linguaggio dai significati predefiniti è possibile rinvenire, *in nuce*, il modo prediletto d'espressione dell'autore, che si applicherà anche nell'ambito della critica d'arte: una scrittura poetica perché autogenerativa, ironica perché espressione di una personalità radicalmente autonoma, non allineabile o assimilabile¹⁴. Il passaggio "dalla poesia alla prosa" (per citare un'espressione dell'autore) è del resto sancito da un gesto di radicale autonomia, che è anche l'unica opera tridimensionale di Bonito Oliva come poeta visivo. Realizzato nel 1970, lo stesso anno delle prime mostre tematiche da lui curate, il suo *Metro critico* non si adatta a un criterio predeterminato e condiviso di misurazione ma ne propone uno personale, idiosincronicamente suddiviso in due metà da 50 cm.

È nel 1971 che – con *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* – Bonito Oliva pubblica il primo libro in cui inizia a delineare la sua teoria sull'arte e a caratterizzare la sua figura come quella di un critico più che di un poeta: "Questo è il tempo", afferma nell'incipit, "in cui i miti vengono saggiati e l'esercizio della fantasia non è più la sublimazione di una sfera separata della vita ma l'ipotesi di una integrazione globale nella fitta rete degli accadimenti. E la realtà ha smesso di presentarsi come zona pubblica di avvenimenti produttivi e verticalizzati da un centro di potere, per assumere la connotazione di spazio franco". Articolando la sua riflessione sulle trasformazioni determinate fra gli anni sessanta e settanta da Minimalismo, Arte concettuale e Arte povera, il critico non interpreta questi movimenti di neo-avanguardia in base ai loro materiali o processi (come nelle teorizzazioni di altri critici a partire da Germano Celant, termine di paragone che influenzerà, come in un duopolio, le narrazioni storiografiche dell'arte italiana almeno fino agli anni novanta), ma ne rivela le componenti filosofiche e antropologiche, concentrandosi sulla capacità del linguaggio e del comportamento di generare una versione alternativa della realtà che si profila, appunto, come un "territorio magico". Lo sguardo libero da condizionamenti dà la possibilità a Bonito Oliva di agire "contro la nozione paralizzata di poetica e [...] la persistente solitudine dell'oggetto. Il comportamento alternativo dell'arte è l'affermazione vitale del superfluo, il tentativo di spezzare il diaframma, la metafora deviante del linguaggio. L'esperienza artistica non diventa appropriazione della realtà, ma modello di antropologia amplificata che fonda una contro-realtà". Nella sua festosa celebrazione del gioco, nel suo recupero dell'unità, totalità e radicalità dell'opera che soggiace alla frammentazione e separazione dei fenomeni e delle individualità culturali, nel suo intendere il tempo come ripetizione e circolo, nel suo tentativo e tentazione di non separare opera d'arte e interpretazione

critica, il volume rifiuta programmaticamente ogni ideologia estetica o politica e dichiara, quale sua affermazione conclusiva: “io non sono un animale simbolico”.

Nel 1976 sono pubblicati *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo e Vita di Marcel Duchamp*¹⁵: volumi che sembrano riguardare momenti diversi e apparentemente inconciliabili della storia dell'arte ma che delincono, invece, quella trasversalità alla stessa disciplina storico-artistica destinata a caratterizzare tutti gli esempi di scrittura critica ed espositiva dell'autore. Le riflessioni sugli artisti del Manierismo e su Duchamp introducono un metodo di fare critica d'arte basato sul gioco linguistico e combinatorio, l'individualismo espressivo, l'interconnessione e inversione temporale, la pratica della citazione, l'adozione della lateralità e dello “strabismo” come punti di vista privilegiati: elementi su cui Bonito Oliva imposterà, nel corso degli anni settanta, tutta la riflessione che precede, e in gran parte predispone, la teorizzazione degli “attraversamenti” della Transavanguardia.

Già nel 1973 l'autore aveva curato al Palazzo Reale di Napoli la mostra *La delicata scacchiera: Marcel Duchamp, 1902-1968*, cui era seguito un contributo nel volume *Su Marcel Duchamp* pubblicato da Framart Studio di Napoli con scritti di vari studiosi dell'opera duchampiana (Maurizio Calvesi, Arcangelo Izzo, Filiberto Menna, Arturo Schwarz, Tommaso Trini), mentre nel 1978 cura la raccolta di scritti *Marcel Duchamp. Mercante del segno*. In questi saggi Bonito Oliva identifica Duchamp – inventore del *ready-made* (exemplum di citazione infedele) e autore per antonomasia del concetto di avanguardia – come riferimento fondativo per la ri-semantizzazione dell'oggetto appropriato o citato nel contesto del “territorio magico” del linguaggio dell'arte. Un'opera come *Fountain* (1917) incarna tale passaggi dalla *rappresentazione* della realtà alla *presentazione* della stessa: il banale orinatoio, rovesciato e posto in una galleria su un piedistallo, non è solo diventato un'opera d'arte, ma ha anche creato il proprio falso/altro autore (“R. Mutt”). “Rubato dalla quotidianità del mondo e promosso a un ruolo artistico dall'onnipotenza del linguaggio dell'artista”, afferma Bonito Oliva: il *ready-made* è per lui sinonimo di un gioco “*contraffattorio*” che si articola principalmente sul piano linguistico, e il critico, come l'artista, crea, dunque, usando la parola. Ancora nel saggio del catalogo *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962* l'autore scrive: “Partire da Duchamp non significa rimanere dogmaticamente fermi alla sua poetica. Partire significa e implica invece spostamento e modificazione, fuori dalla linearità di una idea di progresso implicante fedeltà”, identificando quindi in Duchamp non solo la radice del processo di riscrittura della realtà quotidiana da parte degli artisti Fluxus ma anche il primo “traditore” dell'avanguardia novecentesca. Appropriazione e reinvenzione incarnano anche la lettura contemporanea del Manierismo e dei suoi artisti. All'artista manierista Giuseppe Arcimboldo l'autore dedica il saggio *Natura da camera* nel libro *Arcimboldo* (1978), con premessa del critico e semiologo francese Roland Barthes. Celebre per i ritratti realizzati mescolando frutta, ortaggi, pesci, libri e altri “attrezzi inevitabili [...] dell'eccentrico”, Arcimboldo è stato a lungo posto ai margini della letteratura storico-artistica per il suo stile eclettico e burlesco, che rivela tuttavia una profonda inquietudine nella rappresentazione dell'essere umano e della sua relazione con la realtà che lo circonda, fino a trasformare il naturale in un supremo artificio. “L'artificio, segno della nuova coscienza infelice [...] diventa la riserva entro cui trasmigrare il proprio immaginario, conferendogli il segno del bizzarro come accettazione del separato confine, entro cui esibire travestite le proprie metafore”, scrive Bonito Oliva; “Arcimboldo rispetta la cifra araldica del ritratto, ciò che permette il riconoscimento ed il rimando al personaggio dipinto, ma allo stesso tempo mette in opera una sorta di macchina segnica che opera sul principio della reversibilità, mediante un sistema combinatorio in cui segni si intrecciano e corrispondono ai concetti”. Arcimboldo mette in posa e in scena la natura, così come il linguaggio: ed è dall'incontro con lo scrittore argentino Jorge Luis Borges che si genera di lì a poco anche l'idea di un libro a quattro mani sul pittore delle rovine Monsù Desiderio e di un libro e un convegno, già citati, sul concetto di “Labirinto”. Monsù Desiderio, o Monsieur Didier, è il nome d'arte (non dissimile dal duchampiano “R. Mutt”) che raggruppa tre pittori attivi a Napoli nella prima metà del XVII secolo (il termine *monsù*, che deriva dal francese *monsieur*, era spesso usato dagli storici partenopei per indicare un pittore di origini straniere), già considerati come un'unica personalità e solo nel XX secolo

riconosciuti come individualità differenti: François Didier Nomé, un suo ancora anonimo imitatore e Didier Barra, tutti e tre autori di paesaggi onirici e spettrali, capricci fantastici di piccole dimensioni abitati da figure quasi in miniatura sullo sfondo di gigantesche architetture immaginarie. Appartenente al tardo Manierismo (con connessioni alle immagini scenografiche di Bernardo Buontalenti e di Giulio Parigi), l'artista misterioso e plurale noto con il nome di Monsù Desiderio introduce un gusto pittorico bizzarro, al pari di quello di Arcimboldo, che sarebbe poi stato rielaborato da pittori come Micco Spadaro e Salvator Rosa: quasi una premonizione del Surrealismo novecentesco che, in effetti, ne decretò la riscoperta critica e storiografica moderna. Arcimboldo, Monsù Desiderio e... Duchamp: artisti che in varie epoche sviluppano strategie espressive di reazione di fronte alle grandi crisi epistemologiche e culturali del loro tempo elaborando contro-realtà che mettono in scacco la realtà stessa riscrivendola criticamente e, quindi, conferendo al linguaggio dell'arte il potere di affermare una propria contro-realtà.

Nel 1978 Bonito Oliva pubblica anche *Passo dello strabismo. Sulle arti*, in cui afferma: “Se la realtà non si organizza per schemi e dicotomie, anche l'arte smette il vizio logocentrico della cultura occidentale, tenta una strategia più complessa ed articolata per l'artista e l'intellettuale, una nuova posizione, quella strabica dell'organico/ obliquo. Perché la cultura è produzione materiale, vive calata in un preciso contesto, è la storia e non il quotidiano. L'artista è organico/ obliquo: organico alla storia e laterale al quotidiano”. Essere nella storia ma laterale alla sua quotidianità permette di estraniarsi dalla cronaca, di liberarsi dagli schemi e dalle dicotomie dell'*hic et nunc* corrente per viaggiare nel tempo, lungo, della storia. Ecco perché guardare lateralmente il proprio tempo significa tradirlo per connetterlo con altri tempi analoghi. È questa pratica del “*tradimento*” – inteso quale predilezione intellettuale per la sovversione del canone, per la contaminazione del riferimento, per l'adozione dell'imprevedibile – a orientare la rilettura e la riabilitazione di stili dell'arte come il Manierismo, interpretati storicamente quali esempi di decadenza anti-classica, almeno fino al Novecento, ma di cui Bonito Oliva contribuisce a riscoprire la profonda originalità e il carattere interiore di avanguardia.

In *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo* – che reca sulla copertina della prima edizione il *Ritratto di giovane* di Jacopo Pontormo¹⁶ – Bonito Oliva rinviene nell'artista manierista “un atteggiamento dissociato verso il mondo” e “l'assunzione operativa dell'ironia”, elementi che ne fanno un vero e proprio intellettuale moderno. Esempio in questo senso è il *Ritratto di Ugolino Martelli* di Agnolo Bronzino pubblicato sulla copertina delle edizioni successive, che presenta gli stilemi tipici del ritratto manierista: inquietudine dello sguardo o forzatura dell'espressione, posa ricercata, estrema cura del dettaglio anatomico, di vestiario e ambiente, riferimenti interni alle altre arti – in questo caso, forse non a caso, la poesia. Dunque il Manierismo – che “sgretola la certezza di un punto privilegiato di osservazione” con la sua linea serpentinata, il viraggio delle gamme cromatiche, il rifiuto della prospettiva rinascimentale, la deformazione grottesca delle figure, l'exasperazione delle emozioni – è letto come risposta intellettuale alla crisi in atto fra la fine del XV e tutto il XVI secolo, con il superamento del Rinascimento e l'ingresso nell'epoca moderna: che Bonito Oliva equipara alla crisi del modernismo in corso negli anni settanta del XX secolo, in un momento contrassegnato dall'affievolirsi delle ideologie e dal ripiegamento intimo sul sé, da un distanziarsi progressivo da un'idea evolutiva dell'arte e di progresso delle sue manifestazioni per entrare nel girone del post-moderno. È quello il momento in cui era avvenuto e continua ad avvenire, per gli artisti, il passaggio “dall'invenzione alla citazione”, in cui non si dà la creazione del nuovo ma la rielaborazione e ricombinazione di elementi esistenti, e diviene possibile e auspicabile andare liberamente non solo avanti ma anche indietro nel tempo, alla loro ricerca. Sono già i fondamenti teorici della Transavanguardia: non un mero ritorno alla pittura e alla scultura, dopo decenni di smaterializzazione e concettualizzazione dell'arte, o di *rappel à l'ordre*, ma una nuova, e l'unica in quel momento possibile, avanguardia contemporanea.

Fluttuazione nel tempo, attraversamento della storia dell'arte senza i vincoli imposti dalle narrazioni “ufficiali”, riappropriazione e approfondimento delle sue tecniche e dei suoi materiali, citazione libera ed eclettica, riaffermazione del *genius loci* come rivendicazione della propria identità,

radicalizzazione dell'espressione personale e, quindi, celebrazione narcisistica diventano i tratti di un linguaggio non solo artistico ma anche critico, che l'autore rivendica sia per il Manierismo che per la Transavanguardia. Per la quale Bonito Oliva conia il nome, con la pubblicazione nell'autunno del 1979 dell'articolo *La trans-avanguardia italiana* sulla rivista "Flash Art". Avanguardia che attraversa se stessa, la Transavanguardia, intesa come nuova espressione di Manierismo, è l'esemplare "grande gioco" (linguistico e storiografico) di un metodo di ricerca transdisciplinare che dalla "poesia" è passato alla "prosa" (come l'autore definisce la sua produzione teorica) e che concerne sia la storia dell'arte che il linguaggio della critica. Tutte le pubblicazioni successive dell'autore sugli scaffali della Biblioteca approfondiranno questo metodo, in un percorso che comprenderà, fra gli altri, volumi quali *Autonomia e creatività della critica* e *La Transavanguardia italiana* (1980), *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia* (1981), *La Transavanguardia internazionale e Manuale di volo. Dal mito greco all'arte moderna, dalle avanguardie storiche alla transavanguardia* (1982), *Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica* (1983), *Minori Maniere. Dal Cinquecento alla Transavanguardia* (1985), *Antipatia. L'arte contemporanea* (1987) e così via. In essi Bonito Oliva delinea l'essenza della sua letteratura critico-autoriale. Ma soprattutto afferma che – se il critico-autore non è più un "servo di scena" dell'artista perché l'arte stessa si predispone all'interpretazione mobile e riflessa del critico – egli può e deve operare al di là del confine/limite rappresentato dal libro e dalla mostra (quando il libro si fa catalogo). Deve, insomma, uscire dallo spazio-tempo privato della Biblioteca. "A.B.O." – come Bonito Oliva si firmerà d'ora in poi sempre più spesso, rivendicando il protagonismo frontale della figura del critico d'arte e, nella fattispecie, il proprio protagonismo – non è solo un acronimo ma la sintesi nominale e il manifesto di una pratica che opera oltre ogni schema, dicotomia, ideologia, gerarchia e il cui passo successivo sarà quello della trasformazione del critico d'arte in un personaggio pubblico.

Quel comunicatore globale che, come vedremo continuando nell'esplorazione dell'Archivio, fa del mondo e del sistema dell'arte, di cui è criticamente consapevole¹⁷, il suo Osservatorio.

Osservatorio comportamentale: alla ricerca di ciò che c'è fuori dal quadro (l'arte spiegata anche ai bambini e alle pornostar)

L'Archivio si proietta a questo punto fuori, su tutto ciò che c'è fuori e intorno all'arte e che in genere non è intercettato o considerato oggetto di interesse dalla critica. L'autore lo ha teorizzato fin da *Amore mio* e da *Il territorio magico*, all'inizio degli anni settanta, ma con il successo anche mediatico della Transavanguardia, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta, non si dà più per A.B.O. arte senza vita e vita senza arte.

Confesso, come curatore abituato all'ambiente protetto dell'archivio, di sentirmi a disagio: so di essere in una situazione di rischio in cui saltano quelle protezioni che le strategie stesse dell'archivio mi garantirebbero. Viene infatti a mancarmi il potere sanzionatorio in base al quale l'archivista non solo svolge meticolosamente il suo lavoro di archiviazione, ma da cui in fondo deriva anche quell'illusione, connaturata all'archivio stesso, come al suo gemello (il museo), di avere il controllo, di essere colui/colei che autorizza il documento ad affermare per i posteri, una volta inserito in archivio, la storia (in questo caso la storia dell'arte). Agendo come Duchamp, che trasforma un orinatoio in un'opera d'arte allestendola all'interno degli spazi e dei tempi del sistema dell'arte, A.B.O. porta l'Archivio a mischiarsi con oggetti e comportamenti eterodossi, amplia (quando non fa saltare) quegli spazi e quei tempi, con le loro regole e i loro rituali, sanzioni e protezioni.

L'atto stesso di archiviare alcune copertine di giornali popolari con, in copertina, l'immagine del critico messosi a nudo, mi crea un certo imbarazzo (mal celato anche con le colleghe che mi affiancano nell'archiviazione). Riposte nelle scatole antiacido le suddette copertine, mi sono ritrovato ad archiviare un manifesto di grandi dimensioni di cui riporto il testo (riferito all'immagine centrale):

"FRIGIDAIRE 232 – marzo 2011 – pag. 10" (in alto, a sinistra); "POSTER PER LA PROSSIMA RIVOLUZIONE" (in alto, a destra); "I RE NUDI SONO OSCENI GLI UOMINI NO" (titolo, in alto);

“Achille Bonito Oliva fotografato il 14 febbraio 2011 nella sua casa di Roma da Angelo Puzzi per Frigidaire” (didascalia, in basso).

Constato che ricorrenti sono le immagini in cui A.B.O. si mostra all’obiettivo del fotografo in situazioni che non sarebbero la norma per un curatore ma, chiaramente, l’eccezione: nudo, scalzo, in mutande, sdraiato su un letto mentre intervista qualcuno o da qualcuno si fa intervistare. Inoltre, accanto a volantini, brochure e cartoncini di invito (per lo più a conferenze e incontri con il pubblico, o a eventi connessi alle inaugurazioni delle mostre¹⁸) sono archiviati anche un’incredibile varietà di documenti estemporanei e persino piccoli gadget di A.B.O. quale personaggio dai mille e un ruolo: A.B.O.-Achille (una cartolina reca l’immagine di un quadro neoclassico e la scritta “Achillion. The Triumph of Achilles”: è stata inviata dall’artista Jannis Kounellis, come si deduce dalla firma “Jannis”, ma non c’è nessun messaggio), A.B.O.-Napoleone (una figura da albo storico a cui è stato appiccicato a collage il ritaglio di una foto di A.B.O.), e, moltissime, di A.B.O.-Totò. Forse il più divertente è un cartoncino che reca la scritta “IL GRANDE VENTRILOQUO ABO FA PARLARE DUCHAMP E TOTÒ”, con un ritratto a matita di A.B.O. che tiene nella mano destra il pupazzo di Totò e nella sinistra il pupazzo di Duchamp. Che si tratti di due icone di un registro espressivo che A.B.O. potrebbe definire del “comico-critico” lo confermano, oltre ai libri su Marcel Duchamp conservati in Biblioteca, anche la qualifica a cui forse A.B.O. tiene di più, per sua stessa e ripetuta ammissione, di critico “totoista” (autoironica presa in giro dei vari “ismi” teorici della storia della critica?), o il titolo di una delle trasmissioni televisive di cui A.B.O. è stato autore e conduttore: *Totòmodo. L’arte spiegata anche ai bambini* (Rai 3, 1998).

L’A.B.O. televisivo è un soggetto altrettanto complesso: troppo sofisticato per essere un neutrale mediatore della TV generalista, troppo popolare per rifiutare il contatto con quel grande pubblico che il mezzo televisivo garantisce, a differenza dei libri e delle mostre. A.B.O. stesso, però, ci viene in aiuto: presentando *Fuori quadro* (Rai 3, 2014-2015), l’autore definiva la sua nuova trasmissione come “non di informazione ma di formazione”, consapevole della differenza fra i due approcci e quindi della necessità di trovare un registro che trasmettesse al pubblico più vasto possibile, senza semplificarli, la complessità dei fenomeni culturali. Altresì continuava affermando che la trasmissione è “destinata a un pubblico allargato, multigenerazionale, domenicale. Una trama che non vuole essere pedante, ma piuttosto penetrante”. Ciò che A.B.O. aveva imparato sui libri, scrivendoli, lo applica ora alla TV: non ne accetta gli standard ma li reinterpreta, riuscendo a essere personale perché è capace di mantenere insieme aspetti che difficilmente coesistono (il principio della lettera “O”), proprio come facevano Totò e Duchamp: cultura alta e cultura bassa, d’avanguardia e di massa, concettuale e pop, Joseph Beuys e Andy Warhol... a beneficio della formazione di un pubblico domenicale.

Persino la partecipazione nel 1989 a una trasmissione come *Ars Amanda* condotta da Amanda Lear (showgirl e musa di Salvador Dalí) o la comparsata nel 1995, documentata da una fotografia di Sandro Giustibelli, su un set allestito dall’artista Vettor Pisani per una performance al Palazzo delle Esposizioni di Roma con le pornostar della scuderia di Riccardo Schicchi (Barbarella, Milly D’Abbraccio e Eva Henger), flirtano candidamente con l’idea di “penetrare” nell’immaginario collettivo e, agendo con l’effetto sorpresa che il registro “comico-critico” gli permette, introducono un’idea inusitata: quella che anche l’arte possa essere tanto “eretica, erotica, erratica” (altro aborismo) quanto il sesso, e sicuramente più della pornografia. L’arte spiegata anche alle pornostar.

Anche le corrispondenze con gli artisti si esplicano su toni contraddittori. Alcune sono testimonianza di rapporti lunghi, di poligrafici esercizi di scrittura che, nel caso dello scambio epistolare con Nicola De Maria, mescolano testo e disegno, parola narrativa e parola poetica. Molte, la maggior parte (almeno è ciò che l’Archivio come Osservatorio ha deciso di documentare) sono missive di elogio, quando non preannuncio di onorificenza. Altre si rivelano messaggi di complicità: il 25 settembre 1968 Alighiero Boetti invia una cartolina con l’immagine di *Gemelli*, il proprio doppio autoritratto in fotomontaggio, e la scritta: “NON MARSALARTI”. Ma alcune registrano gli inevitabili contrasti che l’autonomia critica perseguita da A.B.O. sta forse determinando come reazione: piccolo capolavoro

archivistico del registro “comico-critico” è lo scambio di telegrammi fra Kounellis e A.B.O. in cui il primo scrive, il 19 febbraio 1976, “EST PREFERIBILE MORIRE CON IL GAS ET PREFERIBILE L’ISOLAMENTO. SCRUPOLI DI COSCIENZA MI IMPEDISCONO DI ACCETTARE IL TUO INVITO PARTECIPARE MOSTRA NEW YORK”, e il secondo risponde, il 26 febbraio, “EST PREFERIBILE MORIRE CON IL GAS ET PREFERIBILE L’ISOLAMENTO. SCRUPOLI DI COSCIENZA MI IMPEDISCONO DI CONSIDERARE IL TUO LAVORO NELLA LINEA DELL’ARTE ITALIANA IN QUANTO PIÙ VICINO AL BEL CANTO GRECO”.

L’Archivio/Osservatorio non rivela invece molto sui rapporti con altri critici e curatori. Ma, sebbene i materiali siano per lo più indiretti, si può dedurre che le affinità elettive di A.B.O. siano rivolte a personalità come quelle di Jean-Christophe Ammann e Harald Szeemann, co-curatore quest’ultimo con lui di *Aperto ’80* e, come lui, autore di una versione liberatrice e quasi anarchica del proprio compito di curatore, in cui l’arte o la vita sono – per citare un titolo szeemanniano che potrebbe essere anche bonitoliviano, per il gioco di parole che contiene – *dAPERtutto*¹⁹. È A.B.O. stesso a pronunciarsi, nell’ambito della Biblioteca: “Entrambi avevano un atteggiamento più complesso, meno schematico, meno riduttivo, aperto verso la riflessione filosofica, verso la diversità del paesaggio culturale. Erano due caratteri schivi [...]: avevano in comune un’impostazione curatoriale, non semplicemente espositiva. Ecco, per me questo aspetto è stato molto importante: io che credo nella scrittura, da loro ho capito che potevo scrivere anche con le mostre, praticare una scrittura espositiva. E debbo dire che anche i titoli complessi che entrambi avevano usato – meno elementari, meno moralisti, meno francescani – mi davano più respiro, producevano in me un rispetto istintivo perché erano titoli letterari, inventati da due critici che non amavano scrivere e che attraverso le mostre avevano inventato una nuova maniera di farlo”²⁰. A.B.O. ama scrivere più di Szeemann (e forse più di qualsiasi altra cosa), e se Szeemann ha realizzato un “Museo delle ossessioni” A.B.O. sta ancora pensando di dedicarne uno al “nervosismo”, all’inquietudine con cui forme, concetti, parole e opere cercano continuamente di esprimersi.

In nome di questa visione di sé A.B.O. riconduce nervosamente tutto ciò che egli considera importante a sé. In Archivio è presente una cartella di dieci opere grafiche del 1972, di cui è autore il critico stesso, forse memore della sua formazione di poeta visuale (“10 OPERE GRAFICHE DI ACHILLE BONITO OLIVA NUMERATE E FIRMATE DALL’AUTORE. STAMPATE IN 125 ESEMPLARI. EDIZIONI ARTESTUDIO MACERATA ITALIA BOX 18”). Ogni opera è corredata dalla stessa immagine, scattata da Claudio Abate (in cui il critico compare elegantemente vestito in completo bianco) e da dieci diverse frasi:

IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE L’INTERPOSTA PERSONA IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE IL PORTATORE DI MORTE IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE IL PORTATORE DI IMMORTALITÀ IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE LA FIGURA SOCRATICA IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE IL LEADER IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE IL CATALOGO IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE L’IO DEL PADRE IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE IL TRADITORE IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE L’OMOSESSUALE IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA
IL CRITICO DUNQUE IL VOYEUR

A introdurre la cartella un testo intitolato *AUTOCRITICA*, che sintetizza la posizione di autonomia del critico e quindi il “potere del critico sull’artista”: “Anche la critica, quale gesto sovrastrutturale, partecipa al sistema sovrastrutturale dell’arte. Finora essa ha investigato sulla specificità del linguaggio/messaggio artistico, vivendo una situazione di lateralità rispetto alla centralità dell’esperienza artistica. Così la critica aveva accettato e convalidato il proprio destino: deviare

l'opera dalla propria autonomia per integrarla nel sistema dell'arte, dunque dal 'dentro' al 'fuori'. E il 'fuori' non coincide con il mondo, ma ancora con la cultura e quindi con una sorta di coscienza infelice di non poter essere se non il doppio, trasferito di segno, dell'opera stessa. Se pure è vero che la critica, attraverso un rapporto dialettico con l'opera, può costituirne un accrescimento di significato, nella collocazione politica e sociale dell'arte oggi, il comportamento del critico e dell'artista vivono in un rapporto verticalizzato: il potere del critico sull'artista. Il ruolo del critico ora deve consistere anche nell'esibire e investigare la propria ideologia, quale contraddizione tipica fra la 'neutralità' del momento di analisi puntuale 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 fra opera e fruitore (l'arte vissuta per interposta persona) e un reale esercizio di potere culturale vissuto in prima persona. L'autosegnalazione significa quindi la consapevolezza velenosa e narcisista che solo attraverso la tautologia, la pura esibizione di sé stessa, la critica assolve ideologicamente il proprio compito".

Un'ideologia esibita, non proclamata, e consapevole della contraddizione che la anima fra "neutralità" e "parzialità", refrattaria a quel "fuori" dall'opera che non è il mondo, ma la critica stessa. L'Osservatorio di A.B.O. sembra quindi ricercare quel "dentro" dell'opera – quel "territorio magico" che la critica espropria ricreandone simulacri ulteriori – e al contempo ricercare un contatto diretto con quel "fuori" rappresentato dal mondo a cui le opere si rivolgono, rimanendovi spesso ignorate, incomprese, rifiutate o comunque inattive: da qui deriva il compito, dichiaratamente storico e politico, del critico che narcisisticamente si autosegnala per compierlo nei confronti del pubblico. Andrebbe ricordato, peraltro, che di questa stessa cartella si appropriò l'artista Vincent d'Arista – ideatore di quel movimento di "critica istituzionale" che a Napoli animò i progetti della cosiddetta *Galleria Inesistente* – facendone alcune versioni personali che suonano come un atto di vendetta frontale dell'artista rispetto alla figura mediana fra opera e pubblico rappresentata dal critico, figura che peraltro l'autonomia di Bonito Oliva aveva per primo rigettato:

IO SONO ACHILLE BONITO OLIVA IL CRITICO DUNQUE IL COGLIONE²¹

Ma che A.B.O. manovrasse in prima persona i mezzi di comunicazione a disposizione della critica (all'inizio la fotografia, come poi sarà la radio e la televisione) lo dimostra già l'immagine di Massimo Piersanti in cui, alla Biennale di Parigi del 1971, A.B.O. compare dapprima al centro di una foto-ritratto collettiva per poi appropriarsi del cartello che Gino De Dominicis vi sosteneva e, spavalamente, esporlo lui stesso al pubblico: "CHE COSA C'ENTRA LA MORTE?". Come se non bastasse, A.B.O. riprende l'autocelebrativa liberazione dal rapporto sussidiario con l'artista utilizzando per diversi eventi che lo vedono protagonista un collage di suoi ritratti realizzati di vari fotografi (fra cui Claudio Abate, Elisabetta Catalano e Ugo Mulas, che lo aveva già ritratto da tre punti di vista nel libro di poesia *Fiction Poems*): il risultato è un'immagine moltiplicata di sé mentre dialoga, come in una *Sacra conversazione*, con diversi altri se stesso intorno alla fontana del cortile di Palazzo Taverna, sede degli Incontri Internazionali d'Arte di cui era divenuto figura di riferimento. L'ossessione della propria immagine diventa strumento, più che di un culto della personalità, di un'affermazione del proprio ruolo "autocritico". È conservata nell'Osservatorio un'immagine del cartone preparatorio per il dipinto del *Pictor Philosophus* Carlo Maria Mariani *La costellazione del Leone* (1981): in esso – ricreazione del *Parnaso* di Raffaello e di Anton Raphael Mengs e, forse, il più bel ritratto di gruppo dell'arte italiana dell'epoca²² – A.B.O. compare sul lato sinistro, seduto su un poggio, mentre guarda la scena dall'alto. Ma egli non guarda tanto la scena – in cui gli artisti dell'Arte povera e della Transavanguardia, come i due decenni settanta e ottanta, si mischiano fra loro – quanto la propria immagine riprodotta su un piccolo quadro, mentre si appoggia a un'erma che ha le sue stesse fattezze. Questo è sì un Osservatorio, ma, come Narciso, riflesso in uno specchio. Tra i molti ritratti di A.B.O. in Archivio ve ne sono anche due di Sandro Chia che ritrae A.B.O., sia con occhi multipli e penetranti sia con due corpi e due teste (e si dice che Mario Schifano, quando lo vide,

preso dalla gelosia o forse per aggiungergli almeno una personalità in più, decise di dipingere A.B.O. tre volte sulla stessa tela; ma c'è chi la prese più sul ridere, come Aldo Mondino che fece il ritratto della "nonna di Achille"). Le uniche opere d'arte che A.B.O. ha conservato sono quasi solo suoi ritratti, e ognuno di loro dà del soggetto una rappresentazione diversa e complementare: da quello imparrucato alla Warhol di Pisani a quello di Alighiero e Boetti, che cita invece Totò, a quello, magistrale in quanto realizzato su una superficie specchiante, di Michelangelo Pistoletto.

A.B.O. ha più volte dichiarato, del resto, di essere un narcisista ma non un vanitoso: in questa affermazione, e raramente accade con l'autore, non c'è in realtà contraddizione, essendo il narcisismo una percezione esaltata ed esaltante di sé, una liberazione e una reinvenzione del mondo a propria immagine, mentre la vanità è solo il suo capriccioso senso di inferiorità. Il narcisismo, anche archivistico, di A.B.O. rappresenta un'emancipazione, una responsabilizzazione, una presa di coscienza e una legittimazione del proprio pensiero critico in quanto risolutamente autonomo. Il che, dal punto di vista archivistico, sancisce un doppio, fondamentale antidoto. Da un lato a quell'attitudine tipica dell'archivio di porre attenzione al fondamentale tralasciando il superfluo, e quindi a quel fallimentare irrigidirsi dell'archivio su regole date per certe e definitive, così refrattarie al cambiamento di potere, di cultura, di gusto... da rischiare di impoverirne la varietà o di metterlo addirittura in crisi. Ma lo stesso narcisismo, che tralascia "a memoria" molto di ciò che in genere si sarebbe archiviato, è anche il miglior antidoto a quell'opposta ansia dell'archivio, autodistruttiva per troppa passione, di pretendere di poter contenere tutto, a quell'eccesso compulsivo a custodire e tramandare una memoria completa ed esatta (precisa, rigorosa, fedele, intonsa) che determina il "*mal d'archive*", analizzato nei suoi risvolti psicoanalitici da Derrida, come il gemello "*mal de musée*" studiato invece da Maurice Blanchot²³.

L'Archivio di A.B.O. non corre questi rischi, ma ne è consapevole, e per un'ottima ragione, che proverò a descrivere perché determina il raggiungimento, infine, del proprio punto di osservazione, l'Osservatorio prescelto, in ultima istanza, dall'autore. Se in *Le Musée imaginaire* (versioni del 1947, 1951, 1965) André Malraux aveva raccontato del museo novecentesco come di una condizione in cui l'arte di ogni epoca e provenienza è stata metamorfosata in una condizione di coesistenza che ha fatto saltare ogni coordinata cronologica, autoriale e stilistica (il che appare quasi condizione anche per quel museo immaginario a cui ci riporta A.B.O. nella sua teoria del "traditore"), la condizione che ne deriva per l'osservatore indica un nuovo rapporto con l'opera d'arte, come proprio Blanchot ha messo in evidenza quando ha descritto, riferendosi al museo, "quella certezza fisica di una presenza imperiosa, unica, sebbene infinitamente moltiplicata.

Il quadro è davvero lì, *di persona*", per poi aggiungere "così sicuro di sé, così felice dei suoi prestigii e imponendosi, esponendosi con tanta volontà di mostrarsi che, trasformato in una regina del teatro, esso ci trasforma a nostra volta in spettatori, molto colpiti, poi un po' imbarazzati, poi un po' annoiati. [...] Perché le opere artistiche hanno questa ambizione enciclopedica che le porta a disporsi insieme, a farsi vedere in comune, da uno sguardo così generale, così confuso e così vigliacco che può solo sfociare apparentemente nella distruzione di qualsiasi rapporto genuino?"²⁴. L'opera ci si presenta nel museo "in persona" e, "regina del teatro", ci costringe al ruolo di "spettatori", dapprima incantanti nella proliferazione delle sollecitazioni e poi messi da parte, esclusi da un rapporto diretto con essa. Ecco perché Blanchot percepisce il bisogno delle opere di rimanere da sole, come se si chiudessero in se stesse, "visibles-invisibles", ma al contempo la loro opposta urgenza di essere, ciascuna per sé e tutte insieme, "l'évidence de l'art". È a quel punto che il museo (come l'archivio) diviene "un'immagine dello spazio particolare che è l'esperienza artistica: spazio fuori dallo spazio, sempre in movimento, sempre da creare, [...] che non esiste realmente, esiste solo rispetto all'opera che deve ancora venire. [...] È lo spazio immaginario dove la creazione artistica, alle prese con se stessa, cerca costantemente se stessa per scoprirsi ogni volta come nuova, novità anticipatamente ripudiata"²⁵.

Accogliendo nello stesso modo la libertà di percepire e raccontare l'opera non come un a-priori, ma come un "territorio magico" che incarna l'evidenza e l'esperienza stessa dell'arte nel suo libero divenire e ridivenire, ed eliminando al contempo la sclerosi e l'ansia dell'archivio, A.B.O. ci consegna con *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita* l'ideale retrospettiva autodedicatasi in un museo:

una mostra, un catalogo, un museo che hanno una qualità preziosa, e per questo rara, quella di essere basati su un Archivio vissuto, ma senza aver vissuto per esso. Un Archivio che non guarda solo al passato ma che si pone anche in prospettiva, che aspetta ancora che “l’essenza dell’arte” gli si riveli, che diviene esercizio quotidiano di definire “l’esperienza artistica”.

Un Archivio strabico, incompleto e ossessivo, immemore e appassionato, imprevedibile e replicato. E che, forse per questo, si rivela sorprendentemente leggero e sapientemente profondo... come l’Arte che ha vissuto o la Vita che lo ha creato²⁶.

¹ A seguire, ogni volta che viene citato nel testo, l’archivio di Bonito Oliva è indicato con la lettera maiuscola, come la “A” con cui inizia l’acronimo A.B.O. Lo stesso principio è adottato nel testo per indicare la sua Biblioteca (“B”) e il suo Osservatorio (“O”).

² A. Bonito Oliva, *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie*, Edizioni il Formichiere, Milano 1977, retro di copertina.

³ In un fax di Emilio Prini a Bonito Oliva in Archivio, datato 3 novembre 2001, si legge una dichiarazione che sembra quasi accettare e riproporre ironicamente la sfida: “Artista è paria e vive in una camera d’aria. Il critico, come l’interprete lirico, vive in un ambiente critico”.

⁴ Dichiarazioni aboristiche più volte rilasciate in saggi, interviste e confronti orali da Bonito Oliva.

⁵ Come anche nelle altre ricorrenze a seguire, la citazione è tratta, con alcune revisioni, dal vocabolario online Treccani.

⁶ A. Bonito Oliva, *A.B.O. Itinerario di un nome*, in “Aut Trib 17139”, 3, 3, Roma, marzo 1979. In esergo è riportata una citazione da Friedrich Nietzsche, autore già citato da Bonito Oliva nell’accompagnamento al suo contributo al catalogo della mostra *Amore mio* nel 1970 (anche se, come vedremo, con un’altra attribuzione): “Dietro ogni caverna ve n’è un’altra più profonda, deve essercene un’altra più profonda, un mondo più vasto, più estraneo, più ricco sotto la superficie, un abisso al di sotto di ogni fondo, al di là di ogni fondazione”.

⁷ Tema di una pubblicazione (A. Bonito Oliva, *Labirinto*, UNI, Milano 1979) e di un convegno tenutosi nel 1981, a cui Bonito Oliva lavora dopo l’incontro con lo scrittore argentino Jorge Louis Borges.

⁸ M. Foucault, *L’Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.

⁹ J. Derrida, *Mal d’archive: une impression freudienne* Éditions Galilée, Paris 1995.

¹⁰ Il concetto è autorizzato dall’autore stesso, che intitola *Memoria del dimenticare (a memoria)*. *Conversazione con Achille Bonito Oliva* la sua intervista con Stefano Chiodi nella riedizione di *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell’arte*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 247-266.

¹¹ Il presente capitolo non prende in esame l’intero corpus e l’articolazione interna fra i vari scritti di Bonito Oliva – per cui si rinvia ai saggi in questo catalogo di Marcella Beccaria, Stefano Chiodi, Andrea Cortellessa e Carlo Falciani – ma svolge una riflessione su come il definirsi del metodo critico dell’autore abbia una diretta conseguenza sulla sua attività di ricerca e, quindi, sulla formazione del suo Archivio.

¹² Per tutti i riferimenti editoriali dei libri dell’autore, citati a seguire, si rinvia alla Bibliografia in questo catalogo. Delle varie citazioni sono indicati i numeri di pagina solo se si tratta di citazioni non di Bonito Oliva o di interviste fra lui e un altro autore.

¹³ Il primo testo non pubblicato che è conservato in Archivio, probabilmente scritto negli anni cinquanta, è intitolato *Io*.

¹⁴ Va ricordato che la prima grande mostra con cui Bonito Oliva avvia la propria attività come curatore – *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano, 1970 – non è tecnicamente curata da lui, incluso invece fra gli artisti, che si autoconvocarono; ne è il “segretario generale”. Lungi dall’essere una *diminutio*, questo potrebbe costituire il primo segnale della sua consapevolezza di poter giocare più ruoli e quindi la genesi di una figura curatoriale che saprà imporre intellettualmente e strutturalmente la propria *persona* (“maschera”, in latino) al cospetto di quella dell’artista. Nella stessa mostra peraltro riemerge il valore dell’“io” rispetto all’ideologico, collettivo e assembleare “noi” di mostre precedenti quali, fra le altre, *arte povera più azioni povere* curata da Germano Celant nel 1968 presso gli Antichi Arsenali della Repubblica di Amalfi. In relazione a questa mostra, se Bonito Oliva partecipa all’*Assemblea* dei critici, registra anche un suo commento alla mostra per la Rai, avviando un protagonismo massmediale che verrà ampliato e approfondito nei decenni futuri.

¹⁵ I paragrafi a seguire, fino alla fine del capitolo, sono stati redatti in collaborazione con Alessandra Troncone.

¹⁶ L’originale attribuzione di Giuliano Briganti è stata recentemente convertita da Carlo Falciani a Jacopo Foschi.

¹⁷ Dopo alcune prime osservazioni contenute in articoli e saggi all’inizio degli anni settanta, in A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell’arte. Opera, pubblico, critica, mercato*, De Domizio Edizioni, Pescara 1975.

¹⁸ La tipologia di materiale documentario sulle mostre più numerosa in Archivio consiste però, non a caso, nelle raccolte delle relative rassegne stampa.

¹⁹ Titolo della Biennale di Venezia del 1999, curata da Szeemann sei anni dopo l’edizione curata da A.B.O., in cui è citato ed espanso il titolo della loro mostra *Aperto '80*.

²⁰ *Memoria del dimenticare (a memoria)*, p. 258.

²¹ I manifesti di D’Arista, che furono affissi anche sui muri della città di Napoli, non hanno la traduzione inglese.

²² Come segnalato da Laura Cherubini, accanto alla tela e al suo cartone preparatorio Mariani aveva posto, nella galleria di Gian Enzo Sperone, un testo dattiloscritto che svelava “in modo non scevro d’ironia” gli ideali stilistici di ciascun

artista contemporaneo raffigurato (senza nominarlo) e, nel rivelatorio incipit, si auto-dichiarava come “Grande intrapresa per la gloria e la felicità della patria. Tragedie moderne, ovvero aneddoti raccolti da ciò che vedesi in Roma nel 1980, dopo il ritorno alla pittura e all’antico”.

²³ M. Blanchot, *Le mal de musée*, 1957, in Id., *L’amitié*, Gallimard, Paris 1971, pp. 52-61 (lo stesso autore è fonte delle citazioni – *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 91-97 – che, accompagnando un ritratto fotografico di A.B.O. fatto da Mulas, costituiscono il suo contributo d’artista al catalogo di *Amore mio*).

²⁴ Ivi, p. 56: “quelle certitude physique d’une présence impérieuse, unique, quoique indéfiniment multipliée. La peinture est vraiment là, en personne [...] si sûre d’elle-même, si contente de ses prestiges et s’imposant, s’exposant par une telle volonté de spectacle que, transformé en reine du théâtre, elle nous transforme en notre tour en spectateurs, très impressionnés, puis un peu gênés, plus un peu ennuyés. [...] Pourquoi les œuvres artistiques ont-elles cette ambition encyclopédique qui les conduit à se disposer ensemble, pour être vues en commun, par un regard si général, si confus et si lâche qu’il ne peut s’ensuivre apparemment que la destruction de tout rapport véritable?”.

²⁵ Ivi, pp. 57-58: “une image de l’espace particulier qu’est l’expérience artistique: espace hors de l’espace, toujours en mouvement, toujours à créer, [...] qui n’existe pas réellement, n’existe qu’au regard de l’œuvre encore à venir. [...] Il est l’espace imaginaire où la création artistique, aux prises avec elle-même, se cherche sans cesse pour se découvrir chaque fois comme à nouveau, nouveauté par avance répudiée”.

²⁶ Ringrazio Pina De Luca, Sara Matetich, Stefania Zuliani, con Clarissa Ricci e Chiara Tartarini, i cui scritti e le cui conversazioni mi hanno orientato in queste riflessioni, a loro in gran parte dovute, sull’archivio e sul museo. Ringrazio inoltre Laura Cherubini per avermi sfidato a tentare di comprendere l’aporia di questo Archivio. E ringrazio soprattutto Paola Marino, che l’ha rivelato, con tenacia e gentilezza, e Achille Bonito Oliva (A.B.O.) e Carolyn Christov-Bakargiev (C.C.B.) per avermi concesso l’opportunità, straordinaria, di essere fra i primi ammessi a studiarlo.