

Università degli studi di Salerno



DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

Dottorato di Ricerca
in
Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica

XXXV Ciclo

Tesi di Dottorato

Curatela e curatori d'arte contemporanea: traiettorie italiane

Coordinatore: *Prof.ssa Stefania Zuliani*

Tutor: *Prof.ssa Stefania Zuliani*

Co-Tutor: *Prof. Roberto Pinto*

Dottorando
Gianpaolo Cacciottolo

anno accademico 2022 - 2023

“Le nostre parole significano, sono azione, resistenza.
[...] Parlare dai margini, parlare nella resistenza”

bell hooks, *Elogio del margine*

“La Via prosegue senza fine
Lungi dall’uscio dal quale parte.

Ora la Via è fuggita avanti,
Devo inseguirla ad ogni costo
Rincorrendola con piedi alati
Sin dall’incrocio con una più larga
Dove si uniscono piste e sentieri.
E poi dove andrò? Nessuno lo sa”

J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*

“There’s the moon asking to stay”

Jeff Buckley, *Grace*

Come vento tra le vele:

Isabella, Vito, Gerardo, Giuliano, Annamaria, Giovanna, Enzo, Rossana, Donato, Giusi, Giorgia, Irene, Alfonso, Jose. Concetta e Vincenzo, ancora e sempre.

Grazie a *Stefania Zuliani*, un esempio e una guida; come una bussola in mare aperto.

Grazie ai consigli preziosi e all’amicizia di *Massimo Maiorino*.

Grazie a *Roberto Pinto*.

Indice

7 *Premessa*

I. Curatorial studies. Una questione bibliografica

12 *Prodromi*

16 *The English-speaking world e la letteratura curatoriale dagli anni Novanta in poi*

21 *L'ambito italiano*

II. Innesco

25 *Harald Szeemann e il '72*

33 *In Italia. Il dibattito critico*

37 *Germano Celant: tesi per una critica acritica*

41 *Le mostre di fine anni Sessanta*

47 *Il fenomeno Arte Povera*

50 *Achille Bonito Oliva, una trilogia di mostre nei primi anni Settanta*

III. Il problema trasversale dell'identità. Appunti per una metodologia.

57 *Una introduzione transdisciplinare*

62 *L'Italia tra identità e carattere nazionale*

68 *Storia dell'Arte italiana vs Storia dell'Arte in Italia*

73 *Un'idea di pensiero italiano: Italian Theory e Italian Thought*

IV. Differenza e ossessione: la pratica curatoriale come strumento di ricerca e costruzione dell'identità italiana dell'arte contemporanea.

78 *Quale arte? Quale identità? La disputa tra Celant e Bonito Oliva e alcune mostre dei primi anni Ottanta*

95 *Avvisaglie di un cambiamento: i secondi anni Ottanta.*

100 *"Il Novecento. Il secolo dell'arte italiana?"*

107 *1990: Area Flash Art*

115 *"Il Novecento. Il secolo dell'arte italiana?". Una ripresa (1994 – 2018)*

121 *Nuovo millennio, vecchie abitudini. Le mostre sull'arte italiana contemporanea dal 2000*

137 *Di alcuni Padiglioni Italia alla Biennale di Venezia.*

142 *Margini di identità: le pubblicazioni "curate"*

V. I luoghi della curatela in Italia. Una panoramica

149 *La Biennale di Venezia, tre modelli: 1993 – 2003 – 2013*

156 *Parti dell'ingranaggio: Fondazioni e Fiere*

165 *L'archivio. Luogo e pratica*

Appendice

171 *Una nota sull'artista-curatore. In Italia?*

178 *Il Padiglione Italia 2022. O del rapporto tra artista e curatore. Intervista doppia con Eugenio Viola e Gian Maria Tosatti*

186 **Bibliografia ragionata**

Premessa

Nel sistema complesso dell'arte contemporanea la figura del curatore è probabilmente quella che negli ultimi decenni è stata maggiormente attraversata da mutazioni che ne hanno condizionato e modificato la pratica. Un processo che sicuramente ha viaggiato di pari passo con le radicali trasformazioni dell'opera d'arte, intesa non più soltanto come tradizionale oggetto realizzato dall'artista e destinato, prima o poi, ad essere esposto e conservato nel museo. Una trasformazione che ha investito tutti gli strati di questo sistema e che ha permesso al curatore di emanciparsi dall'essere soltanto un ingranaggio della macchina museale con compiti sostanzialmente conservativi. Centro nevralgico di questa mutazione è la mostra, lo spazio dove si è concretizzato, a partire dai tardi anni Sessanta, il passaggio di stato da "service provider" a "meaning producer" (von Hantelmann), da "museum curator" a "exhibition auteur" (Heinich-Pollak), dove ha attecchito un processo di "demistificazione" (Siegelau) che ha progressivamente reso evidente l'apporto curatoriale alla dinamica espositiva, in tutte le sue diversificate e sempre porose componenti. L'ambito dell'arte contemporanea ha rappresentato il versante più aperto a cambiamenti che è possibile registrare su una linea del tempo segnata da alcuni momenti particolarmente significativi per la ricostruzione del fenomeno curatoriale. Come suggerito da Paul O'Neill, da una condizione di sostanziale opacità operativa messa definitivamente in discussione tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, si è giunti al decennio degli Ottanta, momento nel quale si è affermato il modello del curatore-come autore che ha dominato la scena e lo spazio di transizione al nuovo millennio, quando, proprio in quegli anni di cerniera, si è resa necessaria la costruzione di un discorso "curator-centered" che ha affiancato una sempre più intensa, spasmodica e ormai globalizzata, attività espositiva. La posizione di centralità del curatore e della sua azione all'interno della scena del contemporaneo e del dibattito intorno ad essa è stata raggiunta soprattutto grazie a una multidirezionalità espressiva che ha permesso di ridiscuterne la forma e le potenzialità; l'esercizio del "curator as", a testimonianza della polivalenza e della mutevolezza di questa figura professionale, sembra essere una prassi ancora frequente. Insieme a ciò, l'adozione di uno stile di vita ad altissima velocità, sintonizzato sulle frequenze incessanti del mondo dell'arte e delle mostre, ha aperto un varco alla riflessione su possibili derive *glamour* e schizofreniche ritenute sin troppo mondane, di cui è simbolica rappresentazione il Christian di Ruben Östlund (*The Square*, 2017); un'interpretazione cinematografica che, a quell'altezza cronologica, sembra annunciare con toni parodistici l'esaurimento di un fenomeno che, in verità, continua ancora oggi a fornire spunti per indagini e ricerche. Anche in Italia, dove, nel giro di pochi anni, gli ultimi, si è assistito alle grandi mostre del Castello di Rivoli dedicate a curatori come Harald Szeemann e Achille Bonito Oliva; al convegno itinerante (Accademia Nazionale di San Luca, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Prada, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina – Museo Madre e Triennale Milano: da settembre 2022 ad aprile 2023) incentrato sulla pratica critica e curatoriale di Germano Celant; alla giornata di studi in memoria di Pier Luigi Tazzi, tenutasi a Palazzo Strozzi il 17 dicembre 2022, intitolata "Dal grado zero della critica alla crisi della curatela". Tutte operazioni di storicizzazione, queste, senza dubbio testimoni di una continuità d'azione, pur differenziata negli anni e negli interpreti, di un alto grado, raggiunto, di consolidamento fenomenico e di una sua impattante evidenza.

Questo lavoro di tesi mira ad analizzarlo, questo fenomeno, scegliendo proprio l'Italia come cornice territoriale e luogo d'interesse specifici con l'obiettivo di registrare ed esaminare gli sviluppi della pratica curatoriale all'interno del contesto italiano, in relazione agli eventi, alle strutture e alle figure che dalla fine degli anni Sessanta ad oggi hanno scandito le sorti e i racconti dell'arte nel nostro paese con risultati ed effetti lampanti anche in rapporto a un più largo ambito internazionale. Questa ricerca muove dalla possibilità di rintracciare e approfondire alcune delle più visibili traiettorie curatoriali disegnate in Italia; dalla consapevolezza di quanto questo tema, con questo taglio, sia stato poco affrontato in maniera organica e sistematica a livello accademico nazionale e di quanto questa mancanza sia dovuta da un lato al ritardo cronico che spesso caratterizza l'Italia rispetto al contemporaneo (vedi storia dei musei d'arte contemporanea), dall'altro al rischio di semplificazione o approssimazione connaturato a una tematica così ampia e, soprattutto, difficilmente attraversabile da tradizionali e consolidate metodologie di ricerca. Si pone, inoltre, come fase ulteriore, terza e consequenziale, di ricerca e di analisi del fenomeno curatoriale, dopo la tesi di Laurea Magistrale dedicata alle presenze italiane di Harald Szeemann e la partecipazione nell'edizione 2015/2016 a "Campo. Corso per giovani curatori italiani", programma annuale di studio e formazione organizzato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, un'esperienza che ha tra i suoi meriti quelli di mostrare con chiarezza la mappa del sistema dell'arte contemporanea, tra dimensione istituzionale e sommovimenti indipendenti, e, in molti casi, di fornire le credenziali necessarie per accedere ai suoi ritmi vertiginosi e alle sue rotte transnazionali.

Il primo capitolo è un tentativo di ricognizione bibliografica e di ricostruzione di un dibattito critico che ha messo in luce innanzitutto un'ipertrofia editoriale di derivazione principalmente anglosassone, un flusso che dagli anni Novanta in poi si è sviluppato all'interno e a margine di contesti specifici afferenti al campo delle varie manifestazioni espositive contemporanee ormai presenti su scala globale. Non solo cataloghi di mostre e riviste specializzate, ma anche e soprattutto atti dei sempre più numerosi convegni, simposi e seminari che hanno trovato nel formato antologico una sistemazione ricorrente, una scelta che restituisce l'immagine nitida di una scena polifonica e spesso autoreferenziale che tradisce un certo legame, non di rado dichiarato, con una serie di contributi definiti qui prodromici che fanno emergere l'intreccio tra la riflessione sulle mostre e quella sulla curatela, un rapporto osmotico, simbiotico e inscindibile che resta tuttora attivo, un patto che non ha comunque impedito la strutturazione delle due differenti, ma sempre, comunicanti discipline della storia delle mostre e della storia delle pratiche curatoriali. Dagli articoli sul *white cube* di O'Doherty e l'intervento di Jean-Christophe Ammann a Montecatini della seconda metà degli anni Settanta all'instancabile lavoro di Paul O'Neill e alla fondazione di riviste specializzate dedicate esclusivamente alla curatela e alle mostre, passando per lo studio approfondito e continuativo di Bruce Altshuler, i primi simposi, la diffusione capillare delle Biennali e le affermazioni anche editoriali del *curator* per eccellenza, Hans Ulrich Obrist, il panorama critico si è autodeterminato in una forma riconoscibile, anche se sempre mutevole. In questo scenario il ruolo dell'Italia è rimasto marginale nel momento di esplosione del fenomeno e il primo contributo dedicato al tema è il libro di Maurizio Bortolotti del 2003, "Il critico come curatore", che già dal titolo fa intravedere la difficoltà tutta italiana di scindere le due traiettorie e riconoscere una certa autonomia di pensiero e di azione alla seconda che qui dovrà sempre confrontarsi con la critica e il peso di una sua tradizione sì gloriosa ma anche schiacciante. Così mentre nell'*English-speaking artworld* si iniziavano a formare ed affermare generazioni di curatori destinati a dirigere musei e

biennali in tutto il mondo, in Italia spesso ci si è impigliati nelle vicissitudini di una critica d'arte in perenne stato di crisi, se non addirittura dichiarata morta. Questo indugiare fuori dal tempo ha condizionato la riflessione e la produzione critica sul tema della curatela che, dai primi anni Duemila, si sono concretizzate per lo più sotto forma di incursioni all'interno di trattazioni più ampie legate all'arte, agli artisti e, ancora una volta, alle mostre. Proprio questa gravosa eredità critica ha instradato la ricerca che nel secondo capitolo è rivolta allo studio e al ri-attraversamento delle vicende critiche ed espositive che in Italia hanno caratterizzato il passaggio del testimone tra gli anni Sessanta e i Settanta. La ricognizione bibliografica ha fatto emergere con chiarezza il valore simbolico del 1972, data d'origine riconosciuta dal dibattito internazionale di quel fenomeno di emancipazione e di indipendenza firmato Harald Szeemann che ha segnato gli sviluppi della pratica e l'affermazione della professione. Da questo innesco si è, tuttavia, proceduto *à rebours* per evidenziare quegli esiti e quelle sperimentazioni verificatisi in Italia che se non hanno anticipato la rivoluzione szeemanniana ne hanno quantomeno condiviso i tempi, gli spazi, gli obiettivi e le istanze di un mondo dell'arte scosso dal Sessantotto e dai suoi smottamenti socio-culturali che tanto hanno impattato sulle vicende artistiche. Foligno, Amalfi, Roma, Genova, Torino, Bologna sono solo alcuni dei centri nevralgici dove il medium della mostra è stato stressato a tal punto da sfumarne ancora di più i bordi, in un decennio in cui il dibattito critico non ha smesso di auto-alimentarsi, in stretta connessione con le risultanze espositive, e di occuparsi dei suoi statuti, delle sue regole e delle sue potenzialità, espresse e inesprese; un dibattito che ha messo di fronte critici, storici dell'arte e operatori attivi su più fronti e appartenenti a generazioni, e di conseguenza a tradizioni metodologiche, differenti tra di loro, spesso in un rapporto di filiazione o anche di accesa ribellione, come nel caso sempre luminoso di Carla Lonzi. La presa di coscienza dell'importanza di questa temperie ha permesso di cerchiare alcuni casi che dallo spettro della critica hanno aperto un varco verso la curatela, anche se in forme e formati diversi. Così l'esperienza di Germano Celant si è imposta come esemplare attraverso la strutturazione teorica ed espositiva del fenomeno dell'Arte Povera e il suo direccionamento strategico verso una "critica acritica" che concede al suo operato di svoltare verso l'archivio e le sue procedure, iniziandosi a strutturare come pratica curatoriale che più avanti riconoscerà nel metodo storiografico una delle cifre stilistiche peculiari. La scrittura espositiva è diventata il fulcro dell'attività di un altro critico che si afferma in questo periodo transitorio: Achille Bonito Oliva. Pur rifiutando categoricamente l'etichetta di curatore e lavorando costantemente per il riconoscimento di una critica creativa e protagonista, la trilogia di mostre, "Amore mio" (Montepulciano 1970), "Vitalità del negativo" (Roma 1970) e "Contemporanea" (Roma 1973), rappresentano dei riferimenti per la pratica curatoriale e dei casi storici italiani in grado di testimoniare l'alto grado di sperimentazione e innovazione attivo nel contesto peninsulare, riconosciuto anche oltre i confini nazionali. Queste due traiettorie, coeve ma assai diverse, quella di Celant e quella di Bonito Oliva, l'una puntata alla curatela e alla dimensione istituzionale, l'altra a una più libera espressione dell'azione critica ed espositiva, cominciano a misurarsi sul campo dell'arte italiana e della sua identità, il tema al quale si rivolge un terzo capitolo contraddistinto da un attraversamento multidisciplinare che ne restituisce un'immagine di non facile decrittazione; un terreno scivoloso, quello dell'identità e dell'identità nazionale, di cui si riassumono i principali contributi da ambiti differenti quali la storia, la storia dell'arte, la filosofia, l'antropologia, la sociologia e la storia culturale. Un prezioso mosaico metodologico. Una necessaria infarinatura che ha consentito di approdare agli anni Ottanta e di affrontare la sequela di mostre che in Italia hanno cercato di disegnare un profilo a carattere nazionale alle vicende artistiche contemporanee, a

partire dall'eloquente "Identité Italienne" curata da Celant al Pompidou di Parigi nel 1981, un'esposizione ambiziosa e controversa che carica l'Arte Povera di una responsabilità identitaria nazionale scatenando un'accesissima competizione proprio con Achille Bonito Oliva che qualche mese prima aveva inaugurato il corso frontalmente tricolore della Transavanguardia Italiana. La serie di mostre e pubblicazioni che si susseguono, orientate all'interpretazione del presente o alla scrittura e alla rilettura dei fenomeni artistici italiani del Novecento fortificano l'idea e l'ipotesi, alla base di questa ricerca e del quarto capitolo, che nel territorio comune di una questione identitaria si sia sviluppata la pratica curatoriale in Italia. È, infatti, dall'agone culturale (e critico-curatorio) che, a ritmo di mostre e pubblicazioni, Celant e Bonito Oliva allestiscono negli anni Ottanta sul piano di una possibile identità italiana dell'arte, tra gli estremi di Arte Povera e Transavanguardia, che scaturisce la necessità di uscire da questo schema imposto e di cercare di delineare nuovi possibili profili dell'arte contemporanea in Italia; un'emergenza che si fa tendenza dagli anni Novanta in uno scenario culturale che torna, proprio in questi anni, ad interrogare una questione identitaria la cui natura prismatica e multidisciplinare ha offerto preziose indicazioni metodologiche nel corso della ricerca.

Questa traiettoria, che intreccia i piani di arte, critica e curatela, ha trovato un canale favorevole alla sua prosecuzione ancora in un contesto di ricerca e costruzione di profili identitari dell'arte contemporanea in Italia, anche in questi ultimi vent'anni: sul campo di eventuali identità dell'arte si è lavorato a possibili identità della curatela. La mostra di ricognizione e documentazione delle giovani generazioni di artisti italiani o la grande collettiva sull'arte italiana contemporanea sembrano essere in questo paese le tappe obbligate di un percorso curatoriale che aspira alla professione. Di questo periodo sono state prese in considerazione mostre dedicate all'arte italiana contemporanea che presentano una interessante pluralità di approccio al tema e al mezzo della mostra, e che hanno fatto emergere come la questione identitaria sia soggetta, nei perimetri della mostra e dei cataloghi, a continui aggiornamenti, ripensamenti e riletture. Un itinerario, inoltre, che centralizza lo spazio sempre inquieto e probante del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia e le esperienze di alcune figure la cui traiettoria curatoriale è sfociata nella dimensione museale e una certa tendenza ad espandere l'azione curatoriale focalizzata sull'arte italiana e a incanalarela dentro i margini di pubblicazioni costruite come mostre su carta. Il quinto e ultimo capitolo attraversa con sguardo panoramico *i luoghi della curatela* in Italia, quelli in cui è possibile riconoscere dei modelli (Biennale di Venezia 1993, 2003, 2013), dove la pratica curatoriale è diventata parte integrante e sistemica (fondazioni e fiere), e quelli dove la stessa si intreccia con i temi più caldi del dibattito critico e trova una fertile area d'applicazione (archivi).

Se la lente identitaria ha permesso di individuare una linea curatoriale italiana particolarmente spesso pure con le sue notevoli differenze interne, ha automaticamente escluso altre traiettorie che non si sono misurate con la questione dell'identità italiana dell'arte contemporanea. C'è una presenza nettamente minoritaria di figure femminili che è un dato oggettivo e indicativo di una tendenza che evidentemente è stata avvertita come praticabile da una determinata parte della scena curatoriale italiana, mentre un'altra, che è ugualmente protagonista delle dinamiche critiche ed espositive del nostro paese, si è mostrata più interessata ad altri frangenti tematici. Basti pensare ai casi preziosi di Daniela Palazzoli e di Lea Vergine, all'appassionata attività, barbaramente e ingiustamente interrotta, di Francesca Alinovi, o per arrivare al nostro presente al lavoro innovativo sulle collezioni museali di Cristiana Collu, e alle mostre di ricostruzione storica di Daniela Lancioni.

Così come manca una netta distinzione tra curatela indipendente, inaugurata ufficialmente da Szeemann tra 1969 e 1972, e curatela istituzionale per via di una personale preferenza della definizione proposta da Paul O'Neill nel 2005, quella di "co-dependent curator", che riduce la distanza tra le due forme riconoscendo "the impossibility of curating beyond institutional negotiation and highlights the dysfunctional aspect of these relationships that are often one-sided and emotionally destructive". E manca, ancor di più, la parte relativa alle realtà indipendenti, tanto presenti e attive sul territorio italiano, spazi dove si adotta la pratica curatoriale e se ne sperimentano le potenzialità, dove la figura del curatore si sovrappone ad altre, e dove gli stessi artisti hanno la possibilità di ampliare il proprio raggio d'azione includendo quelle mansioni che in altre cornici, quelle istituzionali tradizionali, spettano ad altri. Da questo punto di vista la ricerca ha sofferto notevolmente le limitazioni imposte dall'emergenza sanitaria da Covid-19, catastrofe che ha condizionato quasi l'intero percorso. La bibliografia sulle realtà indipendenti è sicuramente meno estesa e un lavoro serio di ricognizione delle pratiche curatoriali indipendenti, di cui si riconosce comunque l'impatto, ad esempio, nell'esperienza di Corrado Levi e negli accenni agli *artists run spaces*, avrebbe necessitato di una mobilità e di un incontro che per ovvi motivi e per almeno due terzi del periodo di ricerca sono stati negati. Una realtà, quella degli spazi indipendenti, che almeno dagli anni Novanta in poi ha rappresentato una fucina di talenti e figure che in molti casi hanno poi trovato una loro collocazione nello spazio istituzionale del museo. Ed infine, la base metodologica di questa ricerca, l'aver privilegiato, senza alcuna velleità mitopoietica, il punto di vista non delle opere o degli artisti, ma, per una volta, quello del curatore attraverso lo studio e l'analisi, principalmente, dei testi nei cataloghi delle mostre; quello che è stato definito lo spazio del critico e che in Italia è diventato anche lo spazio del curatore, e in particolare di quei curatori che hanno affrontato il tema dell'arte italiana o dell'arte in Italia, binario centrale di una ricerca che, pur ponendosi come una storia delle intenzioni, debitrice sicuramente dell'impostazione beltinghiana della storia dell'arte come storia dell'idea di opera d'arte (*Il capolavoro invisibile*, 2001), ambisce a registrare e connettere una serie di fenomeni legati da uno stesso ambito culturale (l'arte contemporanea) e geografico (l'Italia). Una storia tra le storie.

I. *Curatorial studies*. Una questione bibliografica

Prodromi

Nell'accogliere la griglia proposta nel 2012 da Paul O'Neill¹ relativa a una storia delle pratiche curatoriali che si afferma come disciplina negli anni Novanta in seguito al consolidamento di un discorso "curator-centered", ormai già globale, conseguenza diretta dell'affermazione, dalla seconda metà del decennio precedente, del modello del curatore-come-autore, si pongono come necessari uno scavo e una selezione dei contributi critici e teorici che a partire dagli anni Settanta hanno preparato il campo a questa strutturazione, e che, progressivamente, hanno alimentato un dibattito inesausto e polifonico anche nei suoi risvolti più contemporanei. Un primo dato accertato riguarda un netto predominio anglosassone all'interno del multiforme panorama editoriale, specchio di quella *koinè* linguistica che caratterizza l'intero mondo dell'arte contemporanea, frutto inoltre di un'alta concentrazione di mezzi, spazi ed esperienze nelle aree nordeuropea, britannica e nordamericana. L'applicazione di queste coordinate geo-culturali alla mappa del contemporaneo porta con sé il rischio di uno sguardo omologato e unilaterale, o comunque parziale, alle questioni della curatela, rispetto a una situazione planetaria che si manifesta sempre più nei suoi caratteri di glocalismo e specificità territoriale. Detto ciò, non può comunque essere trascurata la mole di pubblicazioni prodotte all'interno delle quali trovano spazio le voci più autorevoli dello scenario internazionale, galvanizzato per almeno un trentennio, 1990-2020, da una serie composita di eventi che hanno nutrito il dibattito intorno alla curatela: il fenomeno mostra nelle sue molteplici declinazioni; l'esplosione della cosiddetta *Biennial fever*² su scala globale; il ruolo sempre più attivo delle riviste che con lo scoppio della "bomba informatica" (Virilio) hanno accelerato i loro meccanismi di diffusione di contenuti monopolizzando l'attenzione di un pubblico sempre più vasto; le occasioni di incontro e riflessione sul tema quali convegni, simposi, seminari e workshop, organizzati molto spesso a margine di eventi espositivi più o meno importanti. Saggi in catalogo, contributi in rivista, pubblicazioni monografiche e antologiche, atti di convegni, simposi e seminari, quindi, sono le principali tessere di un mosaico che non smette di ricevere nuovi impulsi.

Se l'arte, come afferma Jérôme Glicestein nel 2009³, è una storia di mostre, la pratica curatoriale e la disciplina che se ne occupa non possono non essere diagnosticate come congenite e derivate dallo stesso ambito, quella storia delle esposizioni che ha sistematizzato l'esperienza espositiva in ogni sua connotazione, in particolare dall'Ottocento ad oggi. Di conseguenza, fino a quando la storia delle pratiche curatoriali non ha ottenuto statuto di autonomia, le riflessioni sulla curatela crescevano in seno e parallelamente al dibattito sulle mostre all'interno di un campo magnetico in cui storia, critica e teoria dell'arte esercitavano la loro forza. Nel tentativo di rintracciare elementi prodromici relativi allo sviluppo di uno studio sistematico e di una affermazione disciplinare delle questioni curatoriali

¹ P. O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, MIT Press, Cambridge/London 2012. Più che di proposta cronologica l'autore parla di "three key historical developments" che costituiscono, a suo convincente parere, un primo approccio conoscitivo al discorso sulla curatela: "the demystification of the curatorial role from the late 1960s onward as an extension of the project of the historical avant-garde; the primacy of the curator-as-author exhibition model of the late 1980s; and the consolidation of a curator-centered discourse in the 1990s, when a history of curatorial practice began", p. 9.

² Sulla "Biennialogia" si veda almeno E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, a cura di, *The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.

³ J. Glicestein, *L'art: une histoire d'expositions*, Puf, Paris 2009.

si cercherà di far emergere l'importanza di alcuni di quei contributi il cui apporto è risultato essere determinante.

Nel 1978, a Montecatini, ad esempio, durante gli stati generali della critica d'arte Jean-Christophe Ammann propone l'intervento "L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d'arte contemporanea", un titolo che nella sua eloquenza racchiude al suo interno tre aree di specifico interesse per quella che sarà la storia delle pratiche curatoriali: il museo e la collezione, la mostra temporanea e la mostra come agente di critica. Tuttavia, nel suo discorso, Ammann, già direttore di museo e affermato storico dell'arte, riserva alla figura del curatore, definito in questa sede ancora "organizzatore di mostre", uno spazio assai ristretto nella sezione dedicata all'esposizione temporanea e ai suoi problemi di allestimento: "[...] si tratta di una pratica che non consiste in una estensione della pratica del critico d'arte. L'organizzatore di mostre d'arte contemporanea è un esploratore. È un uomo essenzialmente curioso che pensa in termini di visualizzazione e non di verbalizzazione. È un uomo per il quale il contatto con gli artisti è altrettanto importante di quello con le opere. Se il critico d'arte impara tutto attraverso le opere (in una mostra), l'organizzatore di mostre impara tutto attraverso l'artista. Questa opposizione è certamente esagerata, ma in fondo è giusta. Se il critico d'arte colloca l'opera in un contesto artistico e culturale, l'organizzatore di mostre ne formula, insieme all'artista, le premesse. Non ho mai fatto una mostra di un artista vivente senza la sua collaborazione (diretta o indiretta)"⁴.

Organizzatore di mostre, dunque, in un'accezione aderente a quella di *exhibition maker* (in tedesco *Ausstellungsmacher*) tanto cara a quell'Harald Szeemann primo firmatario della dichiarazione d'indipendenza della curatela, individuata e riconosciuta internazionalmente nella "documenta V" del 1972. Nella definizione di Ammann entrano a far parte una serie di attività e attitudini che hanno reso celebre proprio il *modus operandi* di Szeemann: esplorazione, curiosità, visualizzazione più che verbalizzazione, contatto stretto con gli artisti. L'interesse nei confronti del museo, della sua collezione e della mostra temporanea si posiziona al centro della riflessione di Lawrence Alloway in "The Great Curatorial Dim-Out", un saggio particolarmente critico pubblicato nel maggio del 1975 su Artforum⁵. Il critico d'arte e curatore inglese pone già come urgente la questione dell'autonomia dell'operato curatoriale all'interno del contesto museale americano. Dalla sua lucida disamina, argomentata da casi specifici, emerge la posizione di subalternità rispetto a una triade, artista-mercante-collezionista, la cui alleanza, sancita dalle leggi e dalle tendenze del mercato, può condizionare le scelte del museo e del suo direttore, restringendo drasticamente la libertà operativa del curatore che per Alloway deve far fronte a numerose pressioni – il desiderio e la necessità di andare d'accordo con artisti, collezionisti, mercanti; soddisfare il gusto e le aspettative loro e di direttori, consiglieri e *trustees* – che lo costringono a conformarsi piuttosto che dissentire quando la responsabilità culturale lo richiederebbe: "The curators should be expected to be in touch with changing social and stylistic forces, but the history of the exhibition does not support this

⁴ J.-C. Ammann, *L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d'arte contemporanea*, in E. Mucci e P. L. Tazzi, a cura di, *Teorie e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 173.

⁵ Ripubblicato in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, (ed), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London/New York 1996, pp. 159-165.

expectation. [...] Curators, instead of maintaining intellectual independence which can be equated with cultural responsibility, have allowed decisions to slide from their hands to others”⁶.

Anche se non direttamente riferiti alla figura del curatore e alla sua attività, i saggi di Brian O’Doherty pubblicati col titolo “Inside the White Cube” su *Artforum* a partire dal 1976 e raccolti nel 2000 in un unico volume al quale è stato aggiunto il sottotitolo “The Ideology of the Gallery Space”⁷, hanno segnato il dibattito sull’esposizione, le dinamiche interne e le tensioni tra lo spazio, l’allestimento e l’occhio dello spettatore. Il testo, caratterizzato da uno sguardo analitico ed originale su Avanguardia e Modernismo, resta un riferimento imprescindibile anche nel mondo della curatela contemporanea nell’approcciare l’idea della non neutralità dello spazio espositivo. La non neutralità dell’arte, dei contesti e delle politiche espositive rappresentano il tema centrale di “The Art of Exhibition”, il saggio del 1984 di Douglas Crimp pubblicato su *October*⁸. I suoi bersagli sono Rudi Fuchs, curatore di “documenta 7” (1982), responsabile di una strategia espositiva centrata sul concetto di autonomia estetica dell’arte e di assoluta distanza dalle implicazioni sociali – “Fuchs [...] had been one of the foremost proponents of art which revealed or criticized the conditions imposed on art by its modes of exhibition, or of art which broke with the notion of aesthetic autonomy by directly confronting social reality”⁹; Norman Rosenthal e Christos Joachimides, curatori di “Zeitgeist” presso il Martin-Gropius-Bau di Berlino nel 1982, una mostra che secondo Crimp, ancor più di “documenta 7”, propugnava l’idea di un’arte che doveva essere necessariamente una questione di gusto, gentile e discreta, autonoma e rinchiusa in una torre d’avorio all’interno della quale non c’è spazio per la politica. Quella stessa politica che, però, condizionava la linea critica di Hilton Kramer, che l’autore del saggio inquadra in un disegno neoconservatore e di affiliazione alle posizioni reaganiane e in una strategia che, ad esempio, prevede di scagliarsi contro uno dei curatori di “Art and Ideology” (New Museum, New York 1984), Benjamin Buchloh, reo di aver messo in discussione l’esperienza di Alfred Barr Jr. al MoMA¹⁰ per giustificare le sue (e di altri quattro curatori) scelte espositive dirette verso un pieno coinvolgimento dell’arte nelle dinamiche politiche e sociali; di un’arte che attraverso precise strategie curatoriali ammette i suoi legami con l’ideologia. La visione neoconservatrice del museo contro cui si scagliano sia Buchloh che Crimp prosegue, nel saggio, nell’esperienza di Kynaston McShine, curatore di “International Survey of Recent Painting and Sculpture” (MoMA, New York 1984) che cita espressamente “Zeitgeist” e “documenta 7” come riferimenti principali.

È del 1988 “The Exhibitionary Complex”¹¹, di Tony Bennett, un saggio destinato a condizionare la riflessione sul museo, la sua centralità nell’idea di Stato moderno attraverso attività espositive

⁶ L. Alloway, *The Great Curatorial Dim-Out*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, edited by, *Op. cit.*, p. 164.

⁷ B. O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California, Berkeley 2000.

⁸ D. Crimp, *The Art of Exhibition*, “October”, Vol. 30, Autumn, 1984, pp. 49-81.

⁹ *Ivi*, p. 53.

¹⁰ “I have quoted Buchloh’s essay at length not only to demonstrate the insidious, falsifying tactics of Hilton Kramer’s neoconservative criticism, but also because it is of particular pertinence to the contemporary art of exhibition. For it is precisely the desire to disassemble the history of disruptions of the modernist aesthetic development that constitutes the present program of the museum that Alfred Barr helped to found. It was Buchloh’s point that the Museum of Modern Art had presented the history of modern art to the American public, and more particularly to the artists within that public, that never fully articulated the true avant-garde position. For that position included the development of cultural practices that would critically reveal the constricting institutionalization of art within modern bourgeois society. At the same time, those practices were intended to function socially outside that institutionalized system”, *Ivi*, p. 68.

¹¹ T. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, “new formations”, n. 4, Spring 1988.

sempre più aperte al pubblico, dalla fine del Settecento in poi, che erano insieme “lezioni di civismo” ed esibizione di potere. Il passaggio dalla società disciplinare di Foucault, esaminata da Bennett nei suoi punti di distanza e di contatto con l’istituzione museale, a quella società del controllo teorizzata poco dopo da Deleuze¹² ingloba il museo moderno, la sua missione espositiva e la ricaduta sulla società nei suoi processi di controllo non più ottenuto con forza e punizioni, ma con accoglienza e indottrinamento: “Museums were also typically located at the centre of cities where they stood as embodiments, both material and symbolic, of a power to 'show and tell' which, in being deployed in a newly constituted open and public space, sought rhetorically to incorporate the people within the processes of the state”¹³. “Show and Tell”, non a caso, è il titolo del saggio di Robert Storr contenuto in “What Makes a Great Exhibition”, importante raccolta del 2006 che centralizza ancora una volta l’esperienza della mostra nelle sue varie e diversificate sfumature. Terry Smith, invece, intitola un capitolo del suo “Thinking Contemporary Curating” (2012), “Shifting the Exhibitionary Complex”. Ma di entrambi si parlerà più avanti.

In ambito italiano la figura di Germano Celant, centrale nei processi di innesco e sviluppo della pratica curatoriale a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha fornito una serie di contributi ammissibili a una ricostruzione genealogica del dibattito sui temi della mostra, del suo farsi e del suo evolvere sia da un punto di vista di riconoscimento storico che da una prospettiva pratica e metodologica. Attestato il valore strategico della stagione poverista nella sua concretizzazione espositiva sostenuta da una militanza critica espressa nel testo-manifesto “Arte povera. Appunti per una guerriglia”, pubblicato su “Flash Art” nel 1967, nel libro “Arte Povera” del 1969 e proseguita fino al 1970 quando poi svolta verso una dimensione operativa orientata alla documentazione e alla storiografia artistica attraverso il mai abbandonato mezzo della mostra, alcuni scritti del curatore genovese vengono considerati costituenti nel quadro generale degli studi curatoriali. In particolare il saggio “1976 Ambiente/Arte”¹⁴ introduttivo alla mostra “Ambiente/arte, dal futurismo alla body art” curata al Padiglione Centrale ai Giardini durante la Biennale di Venezia del ’76 dà avvio a una riflessione, che in quel caso è anche espositiva, sullo sviluppo dell’installazione artistica e soprattutto del rapporto tra contenuto e contenitore di una mostra, adottando una metodologia di indagine storiografica che attraversa il fenomeno in molti dei suoi esiti avanguardistici fino a espedienti a lui più contemporanei; una riflessione iniziata a Foligno nel 1967 con lo scritto “L’IM-SPAZIO” nel catalogo de “Lo Spazio dell’Immagine”¹⁵ e che prosegue con i testi “A Visual Machine. Art installation and its modern archetypes”¹⁶ pubblicato all’interno del catalogo di “documenta 7” (1982) e incluso nella raccolta “Thinking about Exhibitions” del 1996¹⁷, e, in tempi molto più recenti, “The Territories of Exhibition”¹⁸, scelto da “The Exhibitionist” per inaugurare una nuova rubrica di “ricerca rigorosa” dedicata alla storia delle mostre, alle trasformazioni dello spazio espositivo e a

¹² Gilles Deleuze, *La società del controllo*, “l’autre journal”, maggio 1990.

¹³ T. Bennett, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁴ G. Celant, *1976 Ambiente/Arte*, in *Ambiente/Partecipazione/Strutture culturali*. Catalogo generale, vol. I, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio – 10 ottobre 1976), Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976, pp. 187-201.

¹⁵ G. Celant, *L’IM-SPAZIO*, in *Lo Spazio dell’Immagine*, cat. mostra, Foligno 1967, pp. 20-21.

¹⁶ G. Celant, *A Visual Machine. Art installation and its modern archetypes*, in *documenta 7*, vol. 2, Kassel, 1982, pp. XIII-XVII.

¹⁷ R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, (ed.), *Op. cit.*

¹⁸ G. Celant, *The Territories of Exhibition*, in “The Exhibitionist”, No. 9, april 2014.

“certain seminal exhibitions that established new standards by reacting to existing models of design and display”¹⁹.

The English-speaking world e la letteratura curatoriale dagli anni Novanta in poi

L'attenzione sempre maggiore nei confronti del fenomeno mostra, in tutte le sue componenti, ha generato nuovi paradigmi di ricerca e studio, nuove metodologie di approccio all'arte e alle sue declinazioni contemporanee. La due nascenti discipline, la storia delle mostre e la storia delle pratiche curatoriali, hanno trovato dei canali di sviluppo particolarmente favorevoli negli anni Novanta attraverso una varietà di pubblicazioni che ha contribuito a formare i loro statuti. Gli esiti di un'arte che dalla fine degli anni Sessanta ha assunto una conformazione sempre più polimorfica e inscindibile dal suo momento espositivo, di cui biennali *et similia* rappresentano, in uno scenario sempre più globale, il tratto distintivo principale, sono alla base di un orientamento nuovo che ha chiuso il triangolo con quelle che David Teh ha definito “dilatazioni”: “Where art history appears to have shallow roots, the emerging paradigms of curatorial studies and exhibition offer appealing alternatives[...] The new research paradigms [...] are part of a general disciplinary reorganization, caused by two *dilations*. In the first, the focus of critical thinking on art has moved from artists and artworks onto the larger assemblages in which artworks are typically displayed”²⁰. Questo primo aspetto è frutto della “legacy” dei *Cultural Studies* e del conseguente ampliamento della nozione di cultura che ha inevitabilmente investito l'arte, i suoi processi creativi e produttivi, e le sue politiche espositive, accompagnandosi però a una seconda dilatazione, di natura geografica “in which the focus of the art world and art market has now widened beyond its historical centers, purportedly to encompass the whole world”²¹. Uno dei personaggi che ha influito maggiormente su questa situazione in continua evoluzione è stato Bruce Altshuler, studioso americano autore di “The Avant-Garde in Exhibition”²², un testo del '94 nato, per sua stessa ammissione, da una difficoltà oggettiva di reperire informazioni sulle mostre e sulle opere surrealiste, sul *Nouveau Réalisme* e le innovazioni di Klein, Arman e Spoerri in tema di *exhibition making*, nella cornice per lui lavorativa, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, della Zabriskie Gallery di New York²³. La combinazione tra questa mancanza di materiale storico-documentativo e il lavoro da mercante d'arte gli ha evidentemente permesso di riconoscere la centralità delle mostre “as sites of interaction of the major actors and institutions constituting the contemporary art world”²⁴, spingendolo a un'operazione di ricostruzione e rielaborazione delle avanguardie novecentesche, dal “Salon d'Automne” di Parigi del 1905 a “When Attitudes Become Form” curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle Bern nel 1969. Nell'introduzione l'autore specifica come certe mostre, in particolare le “group exhibitions”, fossero il momento massimo di confronto tra artisti, movimenti d'avanguardia e “a complex social world”; quanto sia stato determinante il loro ruolo nella costruzione di relazioni

¹⁹ J. Hoffmann e L. Tan, *Overture*, in “The Exhibitionist”, cit.

²⁰ D. Teh, *Obstacles to Exhibition History: Institutions, Curatorship, and the Undead Nation-State*, in P. O'Neill, M. Wilson, L. Steeds (ed.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, MIT Press, Cambridge/London 2016, p. 27.

²¹ *Ibidem*.

²² B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1994.

²³ B. Altshuler, *Exhibitions Have a History. A conversation between Bruce Altshuler, Elena Filipovic and Jens Hoffmann*, “Mousse” 47, February-March 2015, in *A SMALL Anthology. Issue No.56 2006-2016*, “Mousse” 56, December 2016 – January 2017, p. 378.

²⁴ *Ivi*, p. 379.

tra artisti, critici, mercanti, collezionisti e pubblico²⁵. Nonostante alcuni lavori precedenti²⁶, il testo di Altshuler viene indicato come iniziale di quell'interesse specifico per la storia delle mostre d'arte contemporanea che comincia a inserirsi anche nel circuito accademico²⁷. Non è un caso, infatti, che proprio lo studioso americano abbia ideato nel 1995 il primo "Proseminar: Studies in the History and Practice of Exhibition", un programma di studio post-laurea presso il Center for Curatorial Studies del Bard College nello stato di New York²⁸. L'interesse di Altshuler nei confronti delle mostre e del loro studio come disciplina storica è proseguito con due opere monumentali che coprono un arco temporale che va dal 1863 al 2002: "Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, 1863-1959" (Phaidon Press, 2008) e "Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002" (Phaidon Press, 2013). Il sottotitolo dichiara, nella sua eloquenza, che non è più possibile scindere la storia dell'arte da quella delle mostre. L'altro grande riferimento di questo nuovo filone viene considerato "The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art" di Mary Anne Staniszewski, pubblicato da MIT Press nel 1998. Condivide con l'opera di Altshuler l'intento storiografico e lo spostamento di interesse verso la mostra, ma propone una lettura che, a differenza del primo, calibrato sul contributo degli individui alla storia dell'arte, centralizza l'istituzione MoMA, le sue strategie espositive e curatoriali in un'ottica di inquadramento quasi sociologico del *display* museale. Ed è proprio il concetto di *display* museale che negli anni Novanta stimola una riflessione, parallela, che assume ritmi sempre più incalzanti e che si traduce in pubblicazioni, sempre di area anglosassone²⁹, centrate sul potere del display, per l'appunto, in una accezione ampia che tenga conto della sua natura problematica. Come ha sottolineato Emma Barker, la partita non si gioca più solo sul piano della disposizione di oggetti in uno spazio, piuttosto il contesto dell'esposizione, il suo *display* "is an important issue for art history because it colours our perception and informs our understanding of works of art [...] museum and galleries are not neutral containers offering a transparent, unmediated experience of art"³⁰. Di questa temperie sfaccettata è particolarmente indicativa una pubblicazione curata da Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, edita nel 1996 da Routledge (Londra/New York), dal titolo "Thinking about Exhibitions"³¹. Definita seminale da Teresa Gleadowe³², questa antologia è composta da una serie portentosa di contributi raccolti con criterio multidisciplinare (curatori, critici, artisti, sociologi e storici da Australia, Europa e Nord America) in sezioni che si focalizzano su "history of exhibition,

²⁵ B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in 20th Century*, cit. p. 8.

²⁶ Cfr. ad esempio I. Dunlop, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, American Heritage Press, NY, 1972; D. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900 - 1916*, Prestel Verlag, Monaco 1974; E. Beer, R. de Leeuw, *L'Exposition imaginaire: the Art of Exhibiting in the Eighties*, SDU Uitgeverij Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989; B. Klüser, K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Insel, Frankfurt am Main 1990.

²⁷ Su questo aspetto Christian Rattemeyer, ancora nel 2011, ha espresso le sue perplessità: "But to claim that the history of exhibitions as an academic subject has provided a particular fascination in recent years might be an overstatement. Rather, I think, what has been described as a fascination with the history of exhibitions really might be considered more accurately as a fascination with the curatorial", C. Rattemeyer, *What History of Exhibitions?*, in "The Exhibitionist", cit., p. 256.

²⁸ Jeannine Tang ha ricostruito le tappe e le trasformazioni di questo programma di studio, anche dal punto di vista delle bibliografie utilizzate, in J. Tang, *On the Case of Curatorial History*, in P. O'Neill, M. Wilson, L. Steeds (ed.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, cit. pp. 95-103.

²⁹ Cfr. I. Karp, S. Levine, (ed), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1990; Sharon Macdonald, (a cura di), *The Politics of Display. Museum, Science, Culture*, Routledge ed., 1998; E. Barker, (a cura di), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press 1999.

³⁰ E. Barker, *Op. cit.*, p. 8.

³¹ R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, (ed.), *Op. cit.*

³² T. Gleadowe, *Inhabiting Exhibition History*, in "The Exhibitionist", cit., p. 251.

forms of staging and spectacle, and questions of curatorship, spectatorship and narrative”, intercettando tutte le traiettorie del discorso sull’arte contemporanea. Lo spessore di questa opera è dato dall’opera di selezione, montaggio e sincronizzazione dei curatori e, naturalmente, dalla polifonia dei loro autori – alcuni esempi: “Large Exhibitions: a sketch of a typology” di Jean-Marc Poinot; “The Exhibitionary Complex” di Tony Bennett; “Les Immatériaux” di Jean-François Lyotard; “The Great Curatorial Dim-Out” di Lawrence Alloway; “From Museum Curator to Exhibition *Auteur*” di Natalie Heinich e Michael Pollak; “The Gallery as a Gesture” di Bryan O’Doherty; “Postmodernism’s Museum Whitout Walls” di Rosalind Krauss. Il format antologico diventa in poco tempo la soluzione editoriale più ricorrente ed ergonomica alla restituzione di un panorama che si presenta proteiforme ed eterogeneo sin dai suoi esordi. In particolare, lo scenario dei *curatorial studies* presenta una conformazione i cui lineamenti rispecchiano la pluralità che caratterizza il dibattito e, soprattutto, è sintomatica del processo di allargamento, modificazione e continua evoluzione della pratica che svolta, nelle parole di Paul O’Neill³³, verso una dimensione sempre più discorsiva³⁴ riconoscibile dal ricorso frequente a convegni, conferenze e simposi da cui scaturiscono quelle pubblicazioni che contribuiscono non solo a “rimediare alla rimozione che aveva per lungo tempo riguardato la storia delle mostre, [...] ma che soprattutto pongono in luce la complessità dell’attività curatoriale ripercorrendone le vicende passate e discutendo sul valore critico (o creativo?) dell’esposizione”³⁵. Se, come ha scritto Rattemeyer³⁶, pratica curatoriale e mostre condividono una relazione ma non sono sinonimi e risulta più utile riconoscere la distinzione tra il campo d’indagine relativo alla storia e alla teoria delle mostre, e quello inerente ai *curatorial studies*, è altrettanto vero che all’interno dei perimetri editoriali i due filoni continuano a sconfinare e ad intrecciarsi. L’evento simposiale, spesso parte integrante di uno espositivo³⁷, è alla base di alcune tra le pubblicazioni più importanti, alcune di queste divenute veri e propri feticci da collezionare, introvabili o dal valore economico enormemente accresciuto dal passare del tempo e da una conseguente minore reperibilità sul mercato editoriale. A partire da “Meta 2: A New Spirit in Curating?” del 1991, passando per “Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility” e “Curating in the 21st Century” del 2001, “Men in Black: Handbook of Curatorial Practice” del 2004, “Curating with Light Luggage” del 2005, “Rotterdam Dialogues: the Critics, the Curators, The Artists” del 2010, fino alla più recente trilogia organizzata tra il 2014 e il 2017 da LUMA Foundation e The Center for Curatorial Studies presso il Bard College confluita nelle rispettive pubblicazioni “The Curatorial Conundrum: What to study? What to research? What to practice?” (2015), “How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse” (2017) e “Curating After the Global: Roadmaps for the Present” (2019) – quelli citati sono solo alcuni esempi³⁸. A questi

³³ P. O’Neill, *The Curatorial Turn: from practice to discourse*, in E. Filipovic, M. van Hal, S. Øvstebø, (a cura di), *Op. cit.*, pp. 241-257.

³⁴ Che il discorso possa imporsi come forma di pratica, di atto curatoriale, è la convinzione espressa da Dave Beech e Gavin Wade nell’introduzione a G. Wade, (a cura di), *Curating in the 21st Century*, New Art Gallery Walsall, 2001.

³⁵ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d’arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, pp. 42-43.

³⁶ C. Rattemeyer, *What History of exhibitions?*, in “The Exhibitionist”, cit. p. 257.

³⁷ L’Assemblea di Amalfi durante “Arte povera più azioni povere” (1968) e la successiva pubblicazione degli atti è uno dei primi esempi italiani di questa tendenza.

³⁸ Paul O’Neill aveva stilato nel 2012 un elenco – da aggiornare, quindi – di “key curatorial anthologies”. Cfr. P. O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, cit. pp. 144-145.

vanno aggiunte altre, numerose, antologie³⁹ che testimoniano negli anni le trasformazioni del ruolo del curatore e soprattutto la costituzione e la prosecuzione del discorso intorno ad esso, e che ne complicano il dibattito⁴⁰. La morfologia di questo contesto presenta delle caratteristiche ricorrenti, peculiari, che da un lato definiscono un modello per lo sviluppo della pratica e del discorso, della disciplina, da un altro espongono questo stesso modello al fuoco incrociato di una critica che individua nell'estrema e reiterata autoreferenzialità il tratto identitario di questo circolo. Infatti ad intervenire a convegni e simposi, e a contribuire alle pubblicazioni antologiche che ne derivano sono nella quasi totalità dei casi curatori impegnati a dividersi, per l'appunto, tra la pratica, mostre curate e proposte in queste cornici come casi studio, e l'aspirazione a rendere, questa pratica, nel contempo storia e teoria, in quella che è stata definita retorica dell'auto-definizione curatoriale⁴¹.

Un ulteriore aspetto problematico della questione riguarda un'altra metodologia che ha alimentato il dibattito sulla curatela e i suoi studi e ne ha arricchito il panorama editoriale: l'intervista. Hans Ulrich Obrist, curatore svizzero, ha impostato le sue indagini sul mondo dell'arte e della cultura visiva sull'utilizzo di questa pratica che, ha spiegato lo stesso Obrist, è attività parallela a quella curatoriale, sua primaria, ma da essa e con essa molto spesso prendono avvio progetti lavorativi⁴². Se l'opera del 2003, "Interviews" (Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery), è il frutto di un'azione ad ampio spettro, "A Brief History of Curating"⁴³ del 2008, invece, aspira, già nel titolo, ad assumersi una ambiziosa responsabilità storiografica relativa agli studi sulla curatela. Felix Vogel ha sottolineato la presunzione di questo lavoro nell'anelito, espresso in pre e postfazione, a essere un "decisive contribution to the history of exhibition making", accostandolo ad altre opere antologiche per il loro potere auto-mitopoietico: "It is almost exclusively curators themselves that appear in positions of authorship, leading to a situation where the curator speaks of and for the object that he/she has produced. Even when curators do not speak about their own exhibitions, they nevertheless speak from a position that is not that of a supposedly objective outsider. [...] In Obrist's book as well as in other anthologies of interviews the curator becomes the chief protagonist of a discourse about the exhibition, and within its historiography he/she is both subject and object. *A Brief*

³⁹ Anche qui una selezione parziale di testi, alcuni dei quali ormai celebri: C. Kuoni, *words of wisdom: a Curator's VadeMecum on Contemporary Art*, ICI, New York 2001; P. Marincola, (ed.), *Questions of Practice: What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for Arts & Heritage, Philadelphia 2006; S. Rand e H. Kouris, (ed.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, apexart, New York 2007; B. Von Bismarck, J. Schaffaff, T. Weski, (ed.), *Cultures of Curatorial*, Sternberg Press, Berlin 2012; J. Hoffmann, (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Milano 2013; F. Malzacher e J. Warsza, *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*, Alexander Verlag, Berlin 2017.

⁴⁰ C. Rattemeyer, *Op. cit.*, p. 256.

⁴¹ Y. Hernández Velázquez, *Imagining Curatorial Practice after 1972*, in P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson (ed.), *Curating after the Global: Roadmaps for the Present*, The MIT Press, London/Cambridge 2019, p. 255.

⁴² "[...] on the one hand, there is the curating of exhibitions – my main work is curating – but I've always had a sort of parallel activity, which is my research and knowledge production – and that's the interview project. The interview project actually predates anything else I'm doing. Whenever I do exhibitions and books, they are the outcome of such conversations – conversations with artists, architects, scientists, all kinds of practitioners. So, one can basically say that the conversations are not conversations for conversation's sake, but always are working conversations. I'm always working with these artists, architects, or scientists, either on a show or on a conference or a book, and very often the conversation is not only parallel to working on a project, but new projects even grow out of the conversations", H. U. Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, Sternberg Press, Berlin-New York 2011, p. 70.

⁴³ Pubblicato da JRP Ringier di Zurigo contiene undici interviste ad altrettanti curatori considerati fondamentali: Anne d'Harnoncourt, Werner Hofman, Jean Leering, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Walter Zanini, Johannes Cladders, Lucy Lippard, Walter Hopps, Pontus Hultén, Harald Szeemann.

History of Curating is less about the history of curating suggested in the title, than it is a story by and about curators told in first person perspective”⁴⁴.

Una delle figure che con ormai decennale assiduità ha dedicato i propri studi ai temi curatoriali è il già citato Paul O'Neill, artista, curatore, critico inglese con incarichi di direzione e tutorato nelle più autorevoli scuole curatoriali del mondo, è autore di *“The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)”*, un testo del 2012 (MIT Press) che, in un'ottica di ricostruzione delle vicende bibliografiche, ricopre certamente un ruolo centrale visto il suo taglio trasversale mediante il quale l'autore ripercorre le tappe principali del discorso sulla curatela, cercando di includere prospettiva storica e indagine teorica: la divisione per capitoli permette di affrontare in prima battuta la questione relativa a quella che definisce “the emergence of curatorial discourse from the late 1960s”, alla quale succede la trattazione del tema biennale e della curatela di grandi eventi in un contesto ormai globale e globalizzato; la conclusione è affidata alla riflessione sulla convergenza tra pratica curatoriale e artistica dagli anni Novanta in poi. Ma O'Neill è protagonista onnipresente di questo vivace scenario anche attraverso la co-curatela di volumi antologici, sia nella loro declinazione post-simposiale, sia come autonome iniziative editoriali⁴⁵. Differente è, invece, la posizione di Terry Smith in *“Thinking Contemporary Curating”* (ICI, New York 2012), che da storico dell'arte accademico preferisce esplorare “the international landscape of current discourse” esaminando il fenomeno contemporaneo della curatela in un contesto ampliato che contenga, insieme allo studio di mostre celebri e delle solite funzioni e disfunzioni curatoriali, un'analisi del sistema espositivo globale e di come la pratica del curatore si sia adattata e riconfigurata in risposta alle continue trasformazioni dei luoghi e del pubblico dell'arte contemporanea. Non si sottrae, però, neanche lui, alla prassi dell'intervista nel volume pubblicato nel 2015 dal titolo *“Talking Contemporary Curating”* (ICI, New York)⁴⁶. Per tentare di completare il mosaico relativo allo sviluppo bibliografico degli studi curatoriali è necessario tenere conto di altri due aspetti particolarmente importanti: la nascita e il fiorire di corsi e scuole curatoriali, e il ruolo essenziale delle riviste. Nel primo caso l'anno 1987 assume carattere inaugurale grazie all'apertura dell'École du Magasin, primo programma europeo di studi curatoriali post-laurea, presso Le Magasin di Grenoble in Francia, e della ridefinizione del corso in *“Art History/Museum Studies”* del Whitney Independent Study Program in *“Curatorial and Critical Studies”*⁴⁷. Queste istituzioni, sul cui modello si sono poi formate le numerosissime iniziative attive oggi in tutto il mondo, se da un lato favoriscono lo studio e lo sviluppo della pratica – la mostra collettiva è quasi sempre la prova finale – da un altro innescano un processo di abilitazione anche accademica della disciplina attraverso l'inserimento di elementi di storia, teoria e critica della curatela e delle mostre, rispondendo a una inevitabile esigenza di riferimenti bibliografici. Lo spazio delle riviste, nello scenario sempre più irregolare del contemporaneo, è rimasto funzionale a quella serie di esigenze che da decenni ormai disegna il

⁴⁴ F. Vogel, *Notes on exhibition history in curatorial discourse*, in *“ONCURATING”*, Issue 21, december 2013, p. 48. Tra le altre antologie di interviste l'autore cita in nota C. Thea, (ed.), *Foci: Interviews with Ten International Curators*, Apex Art, New York, 2001; Id. (ed.), *On Curating: Interview with Ten International Curators*, D.A.P., New York, 2009;

⁴⁵ Si ricordano, in particolare: *Curating Subjects*, Open Editions, London 2007; *Curating and the Educational Turn*, Open Editions, London 2010; *Curating Research*, Open Editions, London 2014; oltre alla già citata trilogia organizzata da LUMA Foundation e Bard College.

⁴⁶ Terry Smith in conversazione con Zdenka Badovinac, Claire Bishop, Zoe Butt, Germano Celant, Carolyn Christov-Bakargiev, Okwui Enwezor, Boris Groys, Jens Hoffmann, Mami Kataoka, Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Mari Carmen Ramirez.

⁴⁷ P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*, cit. p. 2.

perimetro all'interno del quale si muovono tutti gli attori del famigerato sistema dell'arte. Se di queste esigenze quella informativa figura come la veterana, insieme a quella promozionale e a quella critica, il processo accelerato di globalizzazione e di sviluppo tecnologico ha facilitato una distribuzione e una fruizione della cultura su scala planetaria, e ha fornito codici nuovi per un ampliamento di funzioni che ha trovato terreno fertile nel web e nelle sue varie ramificazioni⁴⁸. È interessante notare come questo spazio abbia accolto per primo tanti tra quei contributi che dalla metà degli anni Novanta hanno poi formato le antologie sopra citate, ma soprattutto come questo altissimo livello di ricezione di temi nuovi abbia poi condotto alla nascita di riviste interamente dedicate alla curatela. Dai primi anni Duemila, quando il fenomeno curatoriale era ormai esploso, si è assistito al lancio di "The Manifesta Journal of Contemporary Curating" nel 2003, progetto chiaramente legato alla biennale europea itinerante, di "On-Curating", "an independent international journal (both web and print) focusing on questions around curatorial practise and theory"⁴⁹ fondato nel 2008; di "The Exhibitionist" (2010), di "Journal of Curatorial Studies (2012), e in Italia di "Cura.", una "piattaforma curatoriale/editoriale" fondata nel 2009 a Roma. La critica di Vogel rivolta al carattere autoreferenziale del dibattito sulla curatela investe anche lo spazio delle riviste⁵⁰ che indubbiamente rappresenta, anche per la sua duttilità e immediatezza virtuale, un campo magnetico attivissimo nel racconto e nella riflessione, critica e teorica, sui temi curatoriali, ma che presenta nel contempo zone visibili di conflitto generate dalla presenza costante di curatori, a volte addirittura tra i fondatori, all'interno dei palinsesti editoriali delle riviste d'arte contemporanea più importanti; gli stessi che determinano le strategie e le politiche espositive istituzionali e non.

L'ambito italiano

Quando, alla metà degli anni Ottanta, anche in Italia si assiste, finalmente, a un'apertura verso il contemporaneo in termini di aperture museali, il problema che viene subito posto e affrontato riguarda le nomine di professionisti provenienti dall'estero per i ruoli direttoriali. Angelo Trimarco ha fotografato questo scenario, riferendosi in particolare alle assunzioni di Rudi Fuchs al nascente Castello di Rivoli nel 1984, di Ammon Barzel al Centro per l'arte contemporanea "Luigi Pecci" di Prato e di Pontus Hulten a Palazzo Grassi a Venezia: "Al di là dell'esterofilia e dello snobismo culturale, [...] le ragioni di queste scelte esterne sono, piuttosto, da ricercare nel funzionamento stesso del nostro sistema museale"⁵¹. Per ciò che concerne i musei statali, sottolinea Trimarco, in

⁴⁸ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Editori Laterza, Bari 2011.

⁴⁹ Dal sito: <https://www.on-curating.org/about.html#.YV1gudpBxPY>

⁵⁰ In particolare l'autore si scaglia contro "The Exhibitionist": "Its editor, Jens Hoffmann, the editorial board and the authors are recruited from the 'Who's Who' of the international curating scene, which is why the journal may stand exemplarily for curatorial discourse. It does not contain interviews, but in the section 'Rear Mirror' curators write about their own, often quite recent exhibitions, while another section aptly entitled 'Curator's Favorites' is dedicated to the analysis of historical exhibitions, once again by curators. While the texts about curators' own exhibitions in the best cases can expand on the contexts of a show, clear up possible misunderstandings, and describe the exhibition in the context of its reception, we should not forget that the speaker position is tied to concrete intentions. The statements made here may oscillate between self-critical castigation and unabashed self-praise, but they reveal more about the speaker than about exhibition history. The section 'Curator's Favorites' also does not manage to achieve any in-depth analysis, and certainly this is not its intention in any case. Here, too, we find out more about the speaker and his or her investment in a particular history than about the object under investigation. That curators are both the speakers as well as objects of their own analysis is both symptom and cause of curatorial discourse", F. Vogel, *Op. cit.*, p. 48.

⁵¹ A. Trimarco, *Italia 1960/2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012, p. 150.

Italia si procede per selezione mediante concorsi pubblici, il che ha evidentemente limitato la presenza, nella gestione ed amministrazione dei nuovi musei, di quei critici d'arte che hanno operato "secondo tradizione" nel contesto accademico o attraverso iniziative private. Trimarco individua nell'apertura a un'organizzazione amministrativa mista⁵² il cambio di rotta che investe i musei d'arte contemporanea in Italia alla metà degli anni Ottanta e che è simultaneo e concorrente di quella preparazione al passaggio di consegne e prestigio tra critico d'arte e curatore consolidatosi negli anni successivi. In questo frangente viene evidenziata la maggiore dimestichezza e prontezza da parte dei critici stranieri, attivi da più tempo in questa direzione, che spiega le prime scelte di direzione museale in Italia. Questo ritardo strutturale, unitamente alla mancanza di direttori italiani operanti sul contemporaneo, potrebbe essere riconosciuto come influente anche sul dibattito e sulla riflessione riguardante i temi e gli studi curatoriali che in Italia trovano uno sviluppo ugualmente tardivo rispetto al panorama internazionale. D'altronde, alcuni dei contributi prodromici sopra citati hanno come contesto di riferimento proprio il museo – vedi Alloway nel 1975 – che soprattutto negli Stati Uniti e nel Nord Europa rappresenta uno spazio privilegiato anche per l'evoluzione della pratica curatoriale. È probabile quindi che la mancanza di esperienze curatoriali, museali, italiane legate al contemporaneo abbia di conseguenza rallentato l'inserimento di quel tipo di tematiche e problematiche all'interno di un dibattito nazionale pur sempre annodato a una fiera tradizione di storia dell'arte e alle continue peripezie della critica. In ogni caso, tentare di ricostruire un profilo bibliografico di studi curatoriali in Italia significa rivolgersi al nuovo millennio, nonostante gli anni Novanta siano stati comunque caratterizzati da una intensa attività espositiva e da uno scenario movimentato da molte di quelle figure affermatesi come curatrici e curatori nei decenni successivi. Il primo testo di provenienza italiana che si occupa di questioni curatoriali è "Il critico come curatore" di Massimo Bortolotti, pubblicato nel 2003 da Silvana Editoriale: si tratta di un'opera che probabilmente testimonia la difficoltà ancora italiana di scindere le due traiettorie, critica e curatela, all'interno di linee operative che hanno ampiamente privilegiato la seconda (Szeemann e Hoet, ad esempio), ma che ha comunque il merito di approcciare al discorso anche attraverso la lettura di eventi espositivi che hanno ritmato il periodo lungo 1968-1999; il testo è composto da scritti appartenenti all'intera seconda metà degli anni Novanta ai quali si aggiungono anche qui le immancabili interviste con curatori e critici internazionali. Ancorata a un discorso più ampio sempre sulla critica è l'incursione di Federico Ferrari del 2004, che ne "Lo spazio critico" (Luca Sossella Editore) legge l'operato curatoriale in termini, caustici, di "servizio informativo" e "imparzialità, che si coniuga in una sovrabbondanza espositiva", mentre descrive il critico come colui che "tenta di avanzare eliminando", colui che "sfolta, denuda, smonta, disloca opere e artisti dal loro consueto contesto[...] è sempre selettivo e parziale[...] non è un archivista del passato o della contemporaneità"⁵³. Nel delineare i tratti del critico Ferrari attacca la figura del curatore, considerato un ibrido a metà "tra un critico, uno storico dell'arte e un organizzatore, che a suo dire "nella quasi totalità dei casi, [...] incarna, purtroppo, la miseria dell'arte e della critica contemporanea [...] una figura inafferrabile, con una formazione inconsistente"⁵⁴. Sempre interna

⁵² Alla base della nascita del Castello di Rivoli, ad esempio, si radica una compartecipazione tra pubblico e privato composta da Regione Piemonte, Fiat, Gruppo Gft e Banca Crt di Torino. *Ibidem*.

⁵³ F. Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Roma 2004, p. 64.

⁵⁴ "È sempre alla ricerca di contratti e contrattini per crearsi una nomea vendibile, valutabile in termini monetari e di potere. Sempre pronto a mettere firme su improbabili scritti per altrettanto improbabili mostre, molto spesso organizzate da assistenti o ancor più impreparati organizzatori culturali. Oppure – la miseria non ha fondo – è alla

agli “Spazi Critici” è la riflessione, molto più recente, breve ma adeguatamente dettagliata, di Stefano Mudu che rileva una “coincidenza completa” tra la figura del curatore e quella dell’editore, di cui il primo condivide diversi campi procedurali: “processi di selezione, organizzazione, adattamento, relazione, presentazione dei materiali, riassumono sia un approccio curatoriale che editoriale ed esprimono la capacità di includere significato alla scelta”⁵⁵

Nel 2004 e nel 2006 escono i due volumi di Domenico Scudero, pubblicati da Gangemi Editore, che affrontano la questione curatoriale sia da un punto di vista storico e di storia della pratica attraverso le mostre ritenute globalmente più importanti, sia da un punto di vista più strettamente tecnico in un tentativo di inquadramento delle funzioni allargate del *curator*⁵⁶. Nel 2008 esce invece “Curare l’arte” di cui Chiara Bertola è curatrice, un testo alla cui radice ci sono ancora una volta delle conversazioni con attori protagonisti del sistema dell’arte internazionale⁵⁷ e all’interno del quale emerge ancora una volta la polifonia tipica del dibattito e “un’immagine del curatore e del suo operare, difficilmente incasellabili dentro schemi predefiniti”⁵⁸ derivante dal confronto diretto con professionisti operanti con modalità e a latitudini differenti tra di loro. Questa varietà, che si traduce in attitudine a continue mutazioni ed evoluzioni, è probabilmente l’aspetto che maggiormente identifica le motivazioni di Bertola in questa pubblicazione. L’azione bidirezionale di Stefania Zuliani, che attraversa il territorio della critica e lo spazio del museo contemporaneo, intercetta alcune delle questioni curatoriali in “Il Museo all’opera. Trasformazioni e prospettive del museo d’arte contemporanea” del 2006, in “Effetto Museo. Arte, Critica, Educazione” del 2009 e in “Esposizioni. Emergenze della critica d’arte contemporanea” del 2012, tutti pubblicati da Bruno Mondadori. Di quest’ultimo è particolarmente significativo il saggio intitolato “La solitudine del curatore”, un resoconto di alcune tra le risultanti più rilevanti della pratica curatoriale e di alcuni dei suoi risvolti più contemporanei – dalla parabola di Harald Szeemann al *curatorial turn*, dalla curatela collettiva alla svolta educativa (o educativa?) – che si pone come analisi e proposta di una situazione di “trasformazione, se non proprio” di “ridimensionamento”⁵⁹ del ruolo, come atto di riconoscimento di uno stato di crisi evocato già nel titolo e nella sua lonziana semi-citazione⁶⁰. Pubblicazioni italiane che si uniscono al dibattito più recente, agganciandosi perfettamente al modello anglosassone attraverso l’adozione del succitato e identitario format editoriale dell’antologia, di una piattaforma

ricerca disperata di fondi per la stesura di testi consuntivi sullo stato dell’arte italiana e internazionale. Testi che verranno alla fine pagati da fondazioni private o gallerie in cerca di autolegittimazione”, *Ivi*, p. 47.

⁵⁵ S. Mudu, *Spazi Critici. I luoghi della scrittura d’arte contemporanea*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018, p. 50.

⁵⁶ *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica* (2004) e *Manuale pratico del curator. Tecniche e strumenti. Editoria e comunicazione* (2006).

⁵⁷ Dialoghi realizzati durante il ciclo di incontri “Invito al contemporaneo” presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia tra il 2000 e il 2004 con Carlos Basualdo, Achille Bonito Oliva, Carolyn Christov-Bakargiev, Paolo Colombo, Emanuela De Cecco, Giacinto Di Pietrantonio, Federico Ferrari, Massimiliano Gioni, Hou Hanru e Surasi Kusolwong, Yuko Hasegawa, Rosa Martínez, Henry Meyric Hughes, Viktor Misiano, Gloria Moure, Federico Nicolao, Hans Ulrich Obrist, Francesca Pasini, Roberto Pinto, Anne Pontégny e Xavier Douroux, Ludovico Pratesi, Harald Szeemann, Pier Luigi Tazzi, Angela Vettese, Lea Vergine e Adelina von Fürstenberg.

⁵⁸ https://www.exibart.com/libri-ed-editoria/libri_presentazioni-curare-larte-electa-2008/

⁵⁹ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d’arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, p. 42

⁶⁰ “La solitudine del critico” è l’articolo di Carla Lonzi pubblicato su “L’Avanti!” nel 1963 all’interno del quale la studiosa si scaglia contro il “dirigismo” e l’autorità critica di Giulio Carlo Argan, aprendo di fatto una particolarmente vivace stagione di crisi della critica.

a più voci comunque esposta al rischio dell'autoreferenzialità, sono "Become a Curator"⁶¹ (Postmedia books) e "Utopian Display. Geopolitiche curatoriali"⁶² (Quodlibet), entrambi del 2019. In realtà nel primo caso ci troviamo di fronte a una raccolta di scritti, curata da Gianni Romano, di varia provenienza: alcuni arrivano direttamente dall'omonimo corso curato dall'Associazione culturale Open Art Milano e coordinato da Gianni Romano (2017), altri sono stati prodotti appositamente per la pubblicazione, altri ancora sono stati recuperati da altri contesti. Anche il secondo è frutto di una esperienza seminariale, "The Utopian Display" (Naba Milano, dal 2003), ma include contributi internazionali che intrecciano i temi e le pratiche curatoriali con il racconto di esperienze e modelli istituzionali in una prospettiva, per l'appunto, geopolitica e di inquadramento socio-politico del sistema dell'arte contemporanea.

⁶¹ Con contributi di Cecilia Alemani, Matteo Balduzzi, Cristina Casero, Alessandro Castiglioni, Fabio Cavallucci, Elena Filipovic, Massimiliano Gioni, Boris Groys, Francesca Guerisoli, Hans Ulrich Obrist, Adrian Paci, Roberto Pinto, Domenico Quaranta, Andrea Quartarone, Dorothee Richter, Gabi Scardi, Roberta Valtorta.

⁶² I saggi che lo compongono sono di Pierre Bal-Blanc, Ute Meta Bauer, Charles Esche, Anselm Franke, Andrea Giunta, Hou Hanru, Geeta Kapur, Vasif Kortun, Miguel A. Lòpez, Carol Yinghua Lu, Gerardo Mosquera, Simon Njami, Rasha Salti, Tina Sherwell, What, How & For Whom/WHW

II. Innesco

Harald Szeemann e il 1972

Nel 2006 Hans Ulrich Obrist, figura di spicco del panorama curatoriale mondiale, interrogato sull'utilità del suo *interview project*, metodologia conoscitiva sua prediletta e ripetutamente adottata, in un disegno di approfondimento che estende il suo raggio d'azione a tutti i campi del sapere e non solo a quello propriamente artistico, ha sottolineato, e ribadito almeno in due occasioni, la necessità di pensare a una storia della curatela che arretrasse il suo *starting point* di qualche decennio rispetto a quegli anni Sessanta, che, comunque, rappresentano per varie ragioni un clamoroso punto di rottura nella concezione contemporanea dell'arte, nei suoi processi creativi e nelle sue modalità di visualizzazione e trasmissione. Ai microfoni di Nav Haq e di Gavin Wade il curatore svizzero ha lamentato la mancanza di una letteratura che riuscisse a restituire la rilevanza dell'operato di quelli che definisce "pionieri"⁶³: "[...] there's a whole literature missing on the topic of exhibitions. I think it is astonishing that we have curatorial schools, but we have no literature on the history of exhibition curating. What is missing are key texts. Dorner is still not in reprint, Pontus Hultén, Seth Siegelaub, and Willem Sandberg are not in print. Obviously it is a new field, but there is a whole history of exhibitions missing"⁶⁴. Di quella storia della curatela, definita nel 2006 ancora un nuovo campo disciplinare e che, è inevitabile, si intreccia profondamente con la storia delle esposizioni, è distintivo un reiterato esercizio di costruzione genealogica che individua in Harald Szeemann quel nume tutelare cui si riferisce gran parte delle riflessioni maturate, dagli anni Novanta in poi, nell'ambito del fenomeno ormai esploso dei *curatorial studies*, con particolare riferimento all'emancipazione della figura professionale del curatore e a una sua presunta indipendenza dalle istituzioni – "From Museum Curator to Exhibition *Auteur*"⁶⁵. Riguardo a Szeemann la posizione di Obrist⁶⁶ appare chiara: "He's one of my mentors, and, obviously, when I was a kid he was an incredibly important figure of reference in Switzerland. But the story of curating is much longer than that"⁶⁷; un personaggio, Szeemann, di cui indubbiamente si riconosce la centralità, una "grandfather figure" di una storia della curatela che però non può limitarsi a un'unica, quasi agiografica⁶⁸ narrazione: "[...] there are other heroes"⁶⁹. Le dichiarazioni di Obrist se da un lato tradiscono una certa insofferenza nei confronti non di Szeemann e del suo operato, ma del processo di mitizzazione che lo ha investito – "it's always reduced to Harald Szeemann"⁷⁰ –, dall'altro ne attestano la presenza costante all'interno di un dibattito internazionale che processa e seziona in ogni sua fibra alcune

⁶³ H. U. Obrist, *Fare una mostra*, UTET, Torino 2014, pp. 82-103. L'undicesimo paragrafo del libro, intitolato per l'appunto "Pionieri", è dedicato alle esperienze di Harry Graf Kessler, Alexander Dorner, Hugo von Tschudi, Willem Sandberg, Walter Hopps, René d'Harnoncourt e Pontus Hultén.

⁶⁴ H. U. Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, Sternberg Press, Berlin-New York 2011, p. 114.

⁶⁵ N. Heinrich, M. Pollak, *From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, (ed.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 1996.

⁶⁶ Cfr. anche P. O'Neill, *The culture of curating and the curating of culture(s)*, MIT Press, Cambridge/London 2012, p. 41.

⁶⁷ N. Heinrich, M. Pollak, *Op. cit.*

⁶⁸ "Harald Szeemann's name [...] makes it hard to distinguish this new area of historical study from the hagiography of one man", J. Myers, *On the value of a History of Exhibitions*, in J. Hoffmann (ed.), *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making-The First Six Years*, 2017, p. 244.

⁶⁹ H. U. Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, cit. p.133.

⁷⁰ *Ibidem*.

delle sue mostre più importanti, le quali, è naturale conseguenza, diventano irrinunciabili *landmarks*. Il perimetro della storia dell'arte contemporanea dai confini sempre più porosi vede svilupparsi al suo interno una riflessione e un dibattito che dalla metà degli anni Novanta spingono per un'affermazione netta di un duplice interesse, uno nei confronti della mostra e della necessità di costruire una storia delle esposizioni contemporanee, e un altro, parallelo, congenito e complementare, nei confronti della figura del curatore, delle sue pratiche e del discorso intorno ad essi; una zona semi-autonoma al cui interno si affiancano e si susseguono, a ritmo sostenutissimo, esercizi di teoria, pratica ed editoria, spesso avvolti da quella che è stata fotografata come una "retorica dell'auto-definizione curatoriale"⁷¹. In questo scenario cominciano ad apparire pubblicazioni anche molto diverse tra di loro che rispondono a quello stato di emergenza che si avverte sia nel campo specifico della curatela, sia in quello relativo alla nascente storia delle mostre⁷². L'avvio dell'età degli studi curatoriali⁷³ e, a inizio decennio, l'istituzionalizzazione della funzione curatoriale⁷⁴, come ricordato da Paul O'Neill⁷⁵, vengono sanciti dalla pubblicazione di alcuni volumi che in poco tempo diventano il riferimento principale per gli studiosi di mostre e per le nuove generazioni di curatori. All'interno di queste opere la traiettoria szeemanniana viene costantemente intercettata ed utilizzata come caso studio esemplare per questa e quella disciplina, in quel fondamentale scorcio temporale, 1969-1972, che è cerniera tra i due decenni e simbolo, in Europa, di una temperie rivoluzionaria di matrice forse ancora sessantottesca che trasforma alcune zone del campo dell'arte contemporanea. Le due estremità di questa micro-epoca vengono segnate da due mostre curate da Szeemann, "Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information" alla Kunsthalle di Berna (1969) e la "Documenta V" di Kassel (1972), due eventi che per ragioni diverse rappresentano dei modelli di curatela e di exhibition-making e anche per questo attirano le attenzioni dei protagonisti del dibattito internazionale. In mezzo, le dimissioni dall'incarico di direttore della Kunsthalle, l'istituzione della "Agency for Intellectual Guest Labour" - "un sottile stratagemma per rivelare le dinamiche complesse, e spesso occulte, che governano la progettazione e la realizzazione di una mostra"⁷⁶- e la curatela della caotica "Happening & Fluxus" (Kölischer Kunstverein, Cologne, 1970), che è insieme prosecuzione di "Attitudes" e preludio a "Documenta V". Il testo di Bruce Altshuler del 1994, "The Avant-Garde in Exhibition", considerato l'innescò di quel processo di storicizzazione delle

⁷¹ Y. Hernández Velázquez, *Imagining Curatorial Practice after 1972*, in P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson (ed.), *Curating after the Global: Roadmaps for the Present*, The MIT Press, London/Cambridge 2019, p. 255.

⁷² Su questa duplice 'emergenza' si vedano almeno il già citato P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge/London 2012; *La Critique*, "The Exhibitionist", no.4, June 2011, in particolare: J. Myers, *On the Value of a History of Exhibitions*; T. Gleadowe, *Inhabiting Exhibition History*; C. Rattemeyer, *What History of Exhibitions*. E ancora: *Exhibitions Have a History. A conversation between Bruce Altshuler, Elena Filipovic and Jens Hoffmann*, "Mousse" 47, February-March 2015, in *A SMALL Anthology. Issue No.56 2006-2016*, "Mousse" 56, December 2016 – January 2017; F. Vogel, *Notes on exhibition history in curatorial discourse*, on-curating.org, Issue 21 / December 2013. (vd. pureTerry Smith a p. 187)

⁷³ J. Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*, in J. Ekeberg (ed.), *New Institutionalism*, Verksted no.1, Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2003.

⁷⁴ H. Draxler, *Der Institutionelle Diskurs*, "META 2", Stuttgart 1992.

⁷⁵ P. O'Neill, *Op. cit.*, p. 38.

⁷⁶ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, pp. 45-46.

mostre di arte contemporanea⁷⁷, ritenuto da più parti influente e indispensabile⁷⁸, si chiude proprio con la mostra di Berna e con l'affermazione dell'autore secondo cui questo evento gioca ancora un ruolo cruciale nel mondo dell'arte, un modello, inoltre, "for the increasingly central role of the curator as creative participant"⁷⁹; un'esposizione che chiude definitivamente, così si spiega la scelta di Altshuler, una stagione, quella avanguardista e ne apre una nuova. All'interno dell'importante raccolta del 1996, "Thinking about Exhibitions", edita da Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, composta da una serie autorevole di contributi e affiancata spesso al testo di Altshuler per spessore e principalità, Szeemann viene chiamato in causa da diversi autori e per alcune delle sue imprese. In particolare, per ciò che concerne la mostra di Berna, viene posto l'accento sul concetto di mostra-laboratorio capace di aggirare la logica delle etichette e dei movimenti artistici e di riunire in un unico sito istituzionale, stravolgendolo, "le risultanze di un processo artistico che ha rigettato finora ogni tentativo di definizione stretta"⁸⁰; ben sessantanove artisti, europei e statunitensi, - "[...]the peak of Eurocentrism"⁸¹-, rappresentativi delle varie tendenze in atto alla fine del decennio, raggruppati nel catalogo in ordine alfabetico. Jean-Marc Poinot, ad esempio, dedicando il suo scritto alla tipologia della grande collettiva temporanea, ne coglie il merito in quei caratteri di novità quali la libertà di ignorare le categorie, nell'utilizzare materiali e procedure extra-artistiche e permettere a lavori molto diversi tra di loro di convivere e interagire nello stesso spazio, con esso e con il pubblico che letteralmente lo attraversava⁸²; Walter Grasskamp evidenzia, invece, come "Attitudes", insieme ad altre mostre, abbia influenzato e cambiato quell'attività di mediazione propria della figura del curatore, definito in questa sede per l'appunto "mediatore", della quale Szeemann, nuovo eroe metà storico dell'arte e metà visionario, ha scoperto il lato artistico: "Szeemann (...) had already proved that not only artists but also art mediators can be stars of the art world if they present the right artists at right time in the right context"⁸³. In "The Power of Display" (1998), una ponderosa storia degli intrecci tra l'installazione artistica e l'allestimento di mostre nella straordinaria cornice del MoMA di New York, altro testo considerato iconico, Mary Anne Staniszewski cita "Attitudes" tra le *landmark exhibitions*, "a new model for international group shows"⁸⁴; un caso, quello della mostra bernese, che secondo l'autrice risulta emblematico anche

⁷⁷ Bruce Altshuler: "My awareness of the lack of information available on historical exhibitions...inspired me to write a book on 20th art told through stories of major exhibitions", in *Exhibitions Have a History. A conversation between Bruce Altshuler, Elena Filipovic and Jens Hoffmann*, cit. pp. 378-379.

⁷⁸ Cfr. i contributi di E. Filipovic, T. Gleadowe e J. Myers in nota 9.

⁷⁹ B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1994, p. 255. Nel 2007 Geeta Kapur scrive ancora: "Szeemann favored flux, ferment, and a process-oriented sociability rather than an object fixation in the making and showing of artworks, and he emphasized a radical individualism ('inner bearing') and a utopian romance by and on behalf of the artist. He set the stage for the curator as collaborator and co-producer of artworks and exhibitions alike, and he would be for decades to come an avant-garde figure in his own right", G. Kapur, *Curating: In the Public Sphere*, in S. Rand (ed.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, apexart, New York 2007, p. 57.

⁸⁰ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, "Domus", n. 470 gennaio 1969, p. 45.

⁸¹ Y. C. Lee, *Curating in a Global Age*, in S. Rand (ed.), cit. p. 112.

⁸² J.-M. Poinot, *Large Exhibitions. A Sketch of a Typology*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, cit., pp. 48-50. Questo saggio è stato pubblicato per la prima volta col titolo *Les Grandes Expositions: Esquisse d'une typologie*, in *L'Ouvre et son accrochage*, in "Cahiers du Musée national d'art moderne", 17/18 (1986), pp.122-145.

⁸³ W. Grasskamp, *For Example, Documenta, or, how is Art History Produced?*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, cit. pp. 76-77.

⁸⁴ M. A. Staniszewski, *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA.) 1998, p. 269.

delle nuove politiche di sponsorizzazione delle grandi corporation – in questo caso Philip Morris⁸⁵. Come ha notato Claire Bishop, “questa nuova funzione curatoriale” include “la necessità di assicurarsi la presenza di sponsor privati”⁸⁶, una delle principali qualità che, secondo Jean-Hubert Martin, il curatore, sia quello indipendente sia quello che lavora per un’istituzione, deve avere affinché si creino le giuste condizioni - “technical, but also political, and financial” - per la realizzazione di progetti espositivi; anche in questo caso “When Attitudes Become Form” e il ruolo del suo curatore vengono considerati un “turning point”⁸⁷. Lo stesso Obrist, ricordando la definizione di Szeemann del *curator as a generalist*, ha ammesso il peso rilevante del *fundraising* nella pratica curatoriale, in particolare dagli anni Novanta in poi, definendolo una “essential task of a curator”⁸⁸. Allo scadere degli anni Sessanta mentre Szeemann poneva le basi per l’autonomia e l’indipendenza del curatore, attraverso una mostra e un atto dimissionario che si è fatto subito simbolo, in “Attitudes” si configurava quindi anche un modello nuovo di finanziamento alle istituzioni artistiche diventato tanto necessario negli anni a venire, una modalità innovativa e peculiare anche, come ha sottolineato Daniel Birnbaum, nel prosieguo della carriera del curatore svizzero⁸⁹. La scena finale di Szeemann sul palcoscenico della Kunsthalle Bern dunque ha assunto una posizione assai rilevante all’interno di una storia dell’arte contemporanea che si è fatta attraverso le mostre, e in quel processo di storicizzazione che ha progressivamente coinvolto la figura professionale del curatore, anche a distanza di decenni se ne sottolineano alcuni dei suoi caratteri innovativi: Barry Barker, ad esempio, dopo circa quarant’anni mette ancora in risalto il rapporto nuovo creatosi, per volere di Szeemann, tra curatore e artisti, dove il primo affianca i secondi senza imporre rigidi steccati tematici o procedurali, riuscendo a sterrare un contesto istituzionale (“[...]the desire to break down the triangle in which art operates – the studio, gallery and museum”⁹⁰) a favore di una dimensione comunitaria che trova il suo farsi nell’immediatezza del processo: “This exhibition was and still is a prime example of a curator responding to the work of contemporary artists, letting the artists provide the initiative rather than the curator imposing their personal theories or worldview, as often happens today”⁹¹. La ricezione della mostra tuttavia fu assai problematica, le stroncature della stampa arrivarono decise e impietose; il bersaglio preferito fu proprio quella libertà nell’utilizzo di materiali che nell’immaginario giornalistico stava profanando la sacralità museale, un’azione fin troppo ardita di cui era responsabile principale il curatore della mostra. Quest’arditezza, però, non mancò di essere letta, anche in presa diretta, nei suoi caratteri di originalità e posizionamento critico rispetto agli statuti dell’arte e del museo. Tommaso Trini, infatti, il cui “Nuovo alfabeto per corpo e materia” è parte integrante e fondamentale del catalogo

⁸⁵ *Ivi*, p. 286.

⁸⁶ C. Bishop, *Cosa è un curatore*, in A. Aymonino, I. Tolic, *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 74.

⁸⁷ J-H. Martin, *Independent Curatorship*, in S. Rand (ed.), cit., p. 43.

⁸⁸ E aggiunge: “The exhibitions I have organized since 2000 would not have been possible without massive fundraising”, H. U. Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, cit. p. 176.

⁸⁹ *When Attitudes Become Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann*, “Artforum”, Summer 2005, p. 58: “But it is important to acknowledge that while Szeemann’s becoming independent signaled the beginnings of an art-world infrastructure familiar to us now, events leading up to the presentation of “When Attitudes Become Form” had already marked a crossroads of sorts for the financing of art institutions. In retrospect, all the dilemmas of corporate sponsorship and branding in contemporary art today are fully articulated in this show [...] Significantly, as an independent curator Szeemann was innovative throughout his life when it came to financing his ventures, always exploring approaches from outside the art world”.

⁹⁰ H. Szeemann, *When Attitudes Become Form*, in D. Chon, G. Phillips, P. Rigolo (ed.), *Harald Szeemann. Selected Writings*, Getty Research Institute, Los Angeles 2018, p.29.

⁹¹ B. Barker, *Live in Your Head*, in “Flash Art”, 1 aprile 2016: <https://flash---art.com/article/live-in-your-head/>

di “Attitudes”, ha messo l’accento sulla portata rivoluzionaria dell’evento bernese che, insieme ad altri, ha posto la questione in termini di emergenza innanzitutto museografica, per la trasformazione radicale del contesto attraverso “l’impatto sconvolgente dei materiali organici, delle intenzioni esposte, degli strumenti adoperati”⁹², e poi intellettuale nel senso di una messa in questione di ontologie date fino ad allora per assodate: “[...]più t’aggiravi, più ti ritrovavi oggetto fra gli oggetti, esploratore tra le esplorazioni, dove le opere erano, in più di un caso, da identificare, da attribuire e persino da reperire. Parlo dei non esperti, naturalmente, ma s’intendano inclusi anche i critici d’arte. L’arte in questione tende ad annullare la distinzione tra profani e dotti, per sostituirla con lo scarto, ancor più prepotente, tra chi è informato e chi l’informazione non sa né dove né come prenderla”⁹³. Tra le fibre della “esposizione chiave del ’69 nel quadro delle proposte internazionali”⁹⁴, grazie a un’audace operazione curatoriale in grado di sfruttare uno scenario artistico composito e brulicante, si annidava, probabilmente, anche il getto di una già perdurante crisi della critica che, si vedrà più avanti, in Italia sta già infiammando un dibattito favorito dalla vitalità di uno “spazio delle riviste” (Trimarco) ancora sporgente e ineludibile, dopo la già grande stagione dei Sessanta⁹⁵. Inoltre, non è un caso che a Berna fosse presente, tra gli altri, Germano Celant, la cui partecipazione era chiaramente legata agli artisti dell’Arte Povera inclusi nella mostra e che su invito di Szeemann tenne un discorso durante l’inaugurazione; il suo ruolo in quello stato di crisi è stato primario. Una crisi, vulnerabile al suo protrarsi, che con ogni probabilità ha preparato il terreno a quell’avvicendamento che dagli anni Novanta ha trasferito potere e prestigio alla figura del curatore, a discapito proprio di quella del critico, ora diviso tra la fedeltà al suo storico agire e il richiamo a una promiscuità allettante. I critici dell’arte contemporanea, soprattutto in Italia, hanno fatto sempre ricorso alla mostra come strumento di verifica di istanze critiche e con intenti storiografici, ma da Szeemann in poi, secondo il dibattito internazionale, è come se la questione si fosse spostata da un asse deterministico, arte/causa - critica/effetto (mostra/strumento), verso un piano di sincronia che vede la pratica curatoriale necessaria allo sviluppo di quella artistica, strette in un legame di reciproca utilità delineato dal perimetro della mostra, come ha giustamente evidenziato Paul O’Neill⁹⁶ citando Irene Calderoni: “The curatorial practice of this period was also profoundly involved in the evolution of artistic languages, to the extent that the exhibition medium, as well as the role of the curator itself, was drastically redefined”⁹⁷. In realtà è assai probabile che in Italia questo cambio di rotta fosse in atto già prima dello Szeemann del 1969.

Un altro aspetto che nella traiettoria szeemanniana viene indicato come anticipatore di una pratica ormai da tempo consolidata riguarda la mobilità e la frequenza con cui il curatore viaggia in tutto il mondo alla ricerca di nuovi artisti, nuove opere e nuove esperienze in sempre nuovi e diversi contesti espositivi; la peculiarità di quell’indipendenza di cui Szeemann è ritenuto responsabile inaugurale. Definito da Kate Fowle “the precursor to the ‘frequent-flyer’, ‘nomadic’, or ‘itinerant

⁹² T. Trini, *Trilogia del creator prodigo*, in “Domus”, n. 478, settembre 1969, p. 47.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 48.

⁹⁵ Cfr. ad esempio A. Trimarco, *Lo spazio delle riviste*, in A. Trimarco, *Italia 1960 – 2000. Teoria e critica d’arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012; F. Gallo, *Aspetti della critica d’arte su «marca tre» (1964-1969)*, in N. Barrella, R. Cioffi, a cura di, *La consistenza dell’effimero. Riviste d’arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli 2013.

⁹⁶ P. O’Neill. *Op. cit.*, pp. 16-18.

⁹⁷ I. Calderoni, *Creating Shows: Some Notes on. Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties*, in P. O’Neill, *Curating Subjects*, Open Editions, London 2007, p. 64.

curator”⁹⁸, ha sfruttato per la mostra di Berna quella “jet revolution”⁹⁹ che gli ha permesso di includere una corposa e decisiva compagine statunitense conosciuta direttamente sul posto con il più classico, allora innovativo, degli *studio visit tour*. Il curatore *globetrotter* è simbolo e perno di una rivoluzione-evoluzione di un sistema dell’arte affermatosi come globale dopo gli anni Ottanta e il loro “nomadismo culturale”¹⁰⁰, in particolare dopo la caduta del muro di Berlino e lo sviluppo incessante delle tecnologie di comunicazione, all’interno del quale l’aggettivo globale è sempre più sinonimo di un contemporaneo i cui destini si misurano non sulla linea del tempo, né in base a precise qualità estetiche, ma tra le maglie di una rete soprattutto economico-mercantile transfrontaliera¹⁰¹ di cui la mostra risulta essere il momento massimo di spettacolarizzazione. Emblema di questo che Charlotte Bydler ha definito “the global art world”¹⁰² diventano presto le grandi rassegne espositive temporanee che punteggiano la geografia mondiale dell’arte contemporanea e ne ritmano i suoi flussi. La nomina dei curatori delle varie esposizioni assume un’importanza centrale anche in un’ottica storiografica e nomenclativa per cui questa o quella edizione, questa o quella mostra, vengono ricordate associate al nome di chi le ha curate. Sta di fatto che, se da un lato si procede spediti verso una omologazione dei formati¹⁰³, dall’altro, per la diversità dei contesti e delle premesse da cui nascono, questi eventi si affermano come piattaforme per lo sviluppo e la sperimentazione dell’autorialità curatoriale¹⁰⁴. Al modello primigenio della Biennale di Venezia, riproposto e modulato in diverse città del globo, si affianca la Documenta di Kassel che dal 1955 s’impone come centro propulsore delle vicende artistiche internazionali, interpellate e verificate a mezzo mostra ogni cinque anni, in un contesto dall’altissimo potenziale simbolico – Kassel, cittadina tedesca distrutta dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale, rinasce attraverso l’arte contemporanea.

Il 1972 è anno cruciale secondo la letteratura degli studi curatoriali, proprio perché a Kassel, in occasione di “Documenta V”, prendono forma alcune soluzioni ancora oggi dibattute. Questa edizione passa alla storia innanzitutto per la decisione del patron Arnold Bode di affidare per la prima volta la direzione dell’evento a un segretario generale, in seguito alle proteste e agli strascichi polemici che hanno preceduto e seguito l’edizione precedente¹⁰⁵, e non è un caso che Claire Bishop ci ricordi come dal ‘72 in poi ci si riferisca a tutte le “Documenta” con il nome del curatore¹⁰⁶. Szeemann, il prescelto, concepisce una mostra che tratta il tema delle immagini nella società attraverso una serie di filtri, quindici sezioni all’interno delle quali lo spettro degli oggetti esposti travalica i confini dell’arte contemporanea tradizionalmente intesa. Tre sono i livelli di immagini individuati da Szeemann e dai suoi collaboratori: “[...] le immagini nella pubblicità, nel realismo socialista, nella fantascienza, nel Kitsch, nei comics, e infine tutte quelle immagini che non hanno molto a che fare con la realtà circostante. Poi una seconda serie di immagini della realtà, di ciò che

⁹⁸ K. Fowle, *Who cares? Understanding the Role of the Curator Today*, in S. Rand (ed.), cit. p. 30.

⁹⁹ R. Ganahl, *When Attitudes Become – Curating*, “Manifesta Journal”, no. 4, Autumn/Winter 2004, p. 44.

¹⁰⁰ A. Bonito Oliva, *Punti cardinali dell’arte*, in *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d’Arte 1993*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1993, p. XXIII.

¹⁰¹ H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, in Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World*, Ostfildern 2009.

¹⁰² C. Bydler, *The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, in E. Filipovic, *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, Berlin 2010, pp. 378-404.

¹⁰³ Y. C. Lee, *Op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁴ Per due ipotesi di categorizzazione della tipologia biennale si veda C. Bydler, *Op. cit.*, pp. 387-389.

¹⁰⁵ H. J. Muller, *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006, p. 38.

¹⁰⁶ C. Bishop, *Op. cit.*, p. 76.

è raffigurato, cioè l'iperrealismo, le mitologie individuali, e la pornografia. Quindi una terza serie con immagini che vogliono offrire un'identità di queste due realtà dell'immagine, cioè una 'identità forzata', quale troviamo nell'arte dei malati mentali, dei bambini, dei concretisti; una 'identità voluta' quale troviamo nella process art, nell'arte povera, nei giochi senza competizione e in tutte quelle manifestazioni che vogliono l'arte uguale alla vita e viceversa; e ancora una 'non identità' quale troviamo nel costruttivismo, nella minimal art, nell'arte concettuale, e in altri metodi, come per es. quello di Oldenburg e Magritte dove l'immagine rappresenta ancora il modello, ma è tanto cambiata da diventare non identica a quella del mondo degli oggetti usati"¹⁰⁷. Al Poinot del 1996 di "Thinking about Exhibitions", che è in realtà la ripubblicazione di un testo del 1986¹⁰⁸, non è sfuggita la portata innovativa dell'operazione szeemanniana letta in un'ottica di allargamento, "extension", del valore estetico delle opere e soprattutto degli oggetti esposti nella cornice istituzionalizzante di Documenta, un'operazione che secondo lo studioso francese segna "una svolta nell'attualità artistica per mezzo di categorie parallele" che consegnano il museo temporaneo di Kassel e i suoi contenuti a "semiologi, psicanalisti e sociologi"¹⁰⁹. Una scelta curatoriale, parte di una metodologia già sperimentata durante gli anni del directorato bernese, in linea con gli sviluppi delle teorie sugli studi culturali¹¹⁰, che ha alimentato i serbatoi mitografici per la sua audacia nell'accostare piani alti e bassi della cultura visuale in una dimensione di orizzontalità che inevitabilmente pizzicava l'orgoglio degli artisti più affermati. "As pioneer of inventing the notion of 'master-narrative' in exhibition making"¹¹¹, Szeemann aggiunse carne al fuoco adottando l'espressione "mitologie individuali" per nominare una sezione dedicata a settanta artisti i cui interventi erano di natura performativa, installativa e processuale, alludendo alla natura spirituale quasi sciamanica che il curatore si incaricava di conferire arbitrariamente agli artisti in mostra. A tutto questo va aggiunta una seria corposa di celebri lamentele da parte di alcuni artisti che sostennero l'accusa di ingerenza e spregiudicatezza nei confronti di Szeemann reo di aver selezionato e allestito senza dare il pieno ascolto e la giusta considerazione ai creatori delle opere¹¹². Se dalla postazione di Grasskamp la nozione di "mitologie individuali" rappresenta la miglior "password ever invented to lead into modern art's field of force. It gave *documenta 5* the intellectual and artistic features necessary to secure its fame"¹¹³, questa è stata al contempo decifrata come una sfida all'autorità degli artisti anche nell'autonominarsi in formazioni più o meno compatte¹¹⁴. Tutti questi elementi si consegnano al dibattito internazionale, inaugurando una traiettoria interpretativa fondata sulla presunta artisticità della curatela, e sulla sua autorialità più in generale, oltre che la prassi mai conclusa del "curator as", quasi un gioco al rilancio che è quantomeno testimone della porosità e della vulnerabilità (oggi diciamo fluidità) della professione. Nel 2012 Terry Smith introduce il suo discorso sui curatori-artisti facendo riferimento all'*Ausstellungsmacher* Harald Szeemann che a suo dire ha dimostrato in più occasioni di adottare una pratica "quasi-

¹⁰⁷ L. Venturi, *Colloquio con Szeemann*, "DATA" n. 4, marzo 1972, p. 62.

¹⁰⁸ Vedi nota 19.

¹⁰⁹ J-M. Poinot. *Op. cit.*, p. 52.

¹¹⁰ D. Teh, *Obstacles to Exhibition History: Institutions, Curatorship, and the Undead Nation-State*, in P. O'Neill, M. Wilson, L. Steeds (ed.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, MIT Press, Cambridge/London 2016

¹¹¹ Y. C. Lee, *Op. cit.*, p. 114.

¹¹² Delle lettere di protesta firmate da alcuni partecipanti e della polemica di Daniel Buren Claire Bishop ha ricostruito le tappe fondamentali in *Cos'è un curatore*, cit.

¹¹³ W. Grasskamp, *Op. cit.*, p. 76.

¹¹⁴ *Ivi*, p.77.

artistica” diretta a una riconfigurazione degli spazi del museo: “[...] by envisioning museum spaces as if they were studios, staging places for artistic ideas-in-formation, or as if they were museums from another time and place, past or future. Sometimes they were not museum spaces at all, but rather environments that housed an alternative, parallel world”¹¹⁵. Quest’ultima espressione sembra perfettamente sintonizzata sulle frequenze delle mitologie individuali di Kassel, anche se i casi citati da Smith di pratica artistica della curatela di Szeemann includono la mostra di Berna del ’69, “Monte Verità” del 1978 (Ascona), “La tendenza verso l’opera d’arte totale” del 1983 (Kunsthaus, Zurigo) e non la mostra del 1972¹¹⁶. Inoltre Smith, sulla scia di Dorothea von Hantelmann¹¹⁷, ipotizza una stretta correlazione tra lo sviluppo artistico della pratica curatoriale e gli esordi teatrali di Szeemann¹¹⁸. Il suo *one man style of theatre* sperimentato nei primi anni Cinquanta ha probabilmente influito molto di più sulla formazione di un profilo professionale vicino a quello del regista di teatro e alla sua predisposizione alla tessitura di trame narrative da tradurre in esiti visuali. Una dimensione teatrale che, come vedremo, avrà effetti determinanti anche in Italia nello sviluppo delle tendenze artistiche tra anni Sessanta e Settanta, e, conseguenzialmente, nelle sperimentazioni espositive e curatoriali.

Sul valore di principalità del 1972¹¹⁹, di “Documenta V” e di Harald Szeemann, in un’ottica di genealogia curatoriale e, contestualmente, di storicizzazione del processo di “biennalizzazione” distintivo del mondo dell’arte contemporanea nella sua dimensione globalizzata, Charles Green e Anthony Gardner aprono il loro “Biennials, Triennials, and documenta”¹²⁰ del 2016, dall’altshuleriano sottotitolo “The Exhibitions That Created Contemporary Art”, con un capitolo intitolato “1972: The Rise of the Star-Curator”, interamente dedicato alla quinta mostra di Kassel e al suo “immensely influential Swiss curator”¹²¹. Gli autori, attraversando nei dettagli la genesi, lo sviluppo e gli esiti di questa esperienza, ne evidenziano l’originalità e l’impatto in termini di novità ed influenze future sia dal punto di vista della costruzione espositiva, della sua narrativa interna, della struttura organizzativa¹²² e di quello che definiscono “Szeemann’s autism” che, a loro dire, centralizza da quel momento in poi la figura del direttore-curatore nello scacchiere artistico-

¹¹⁵ T. Smith, *Thinking Contemporary Curating*, ICI, New York 2012, p. 131.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ D. von Hantelmann, *The Curatorial Paradigm*, in “The Exhibitionist”, N. 4, June 2011.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 132.

¹¹⁹ Per una lettura differente del 1972 cfr. Y. Hernández Velázquez, *Op. cit.* Nelle parole dell’autrice, al terzo e ultimo appuntamento di un ciclo di simposi organizzati da Luma Foundation e CCS Bard College tra il 2014 e il 2017, si legge una proposta di cambio di rotta nell’immaginare la pratica curatoriale proprio dopo questo fatidico anno, che viene interpretato non come “point of origin” ma come “bifurcation” utile ad affiancare all’importanza della quinta Documenta il peso e la specificità della tavola rotonda indetta dall’ICOM a Santiago del Cile. La “Nouvelle Museologie”, l’esperienza dei “community museums”, il processo di “deprofessionalizzazione” individuato dall’indagine di Heinich e Pollack nel 1990 (in “Thinking about Exhibitions”) devono essere considerati elementi determinanti per lo sviluppo della pratica curatoriale.

¹²⁰ C. Green, A. Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, John Wiley & Sons, Chicester 2016.

¹²¹ *Ivi*, p. 19.

¹²² Gli autori analizzano anche una piramide organizzativa che se da un lato aveva al suo vertice un direttore che deteneva buona parte del potere e la capacità di imprimere alla mostra il suo personalissimo timbro autoriale, da un altro si presentava anche nei suoi caratteri di azione collettiva: con la presenza di Bode, Ammann e Brock, più un team di collaboratori (“freelance advisers and guests”), “Documenta V” viene ad assumere forma di modello per eventi come la prima “Asia-Pacific Triennial” del 1993 e la Biennale di Venezia del 2003.

culturale, all'interno del quale le grandi rassegne, "biennials, triennial, and documenta" per l'appunto, sono diventate ormai i "most prominent contemporary art events"¹²³.

In Italia. Il dibattito critico

Se da una prospettiva internazionalmente riconosciuta il *turning point* della questione sulla curatela e sul curatore indipendente tende ad essere individuato tra il 1969 e il 1972, con una lente d'ingrandimento fissa su Harald Szeemann e le sue mostre, risulterà senz'altro utile a questa ricerca effettuare un tentativo di focalizzazione sul contesto italiano nello stesso periodo sopra esaminato, al fine di provare a rintracciare eventuali punti di contatto, occasioni di scambio ed interazione, ed episodi di ripresa e/o anche di anticipazione di pratiche e retoriche accettate come decisive e canoniche dal dibattito internazionale nelle cornici oltralpine. Lo spostamento verso, un attraversamento e una lettura della situazione italiana al momento del passaggio di consegne tra i due decenni diventa innanzitutto opportunità di ricercare e registrare l'interesse dell'Italia dell'arte contemporanea nei confronti della curatela come fenomeno interno al meccanismo, di misurarne i battiti all'interno di un corpo, quello peninsulare, segnato dalla diarchia autorevole ed autoritaria, non sempre pacificata, della storia dell'arte e della critica d'arte; di rilevare le reazioni alle trasformazioni in atto nello scorcio temporale in questione e, di queste reazioni, capirne la ricezione da parte anche della scena internazionale. La straordinarietà di una scena critica assai vivace e l'emergere di figure nodali per il suo sviluppo può essere scorto in tempi recenti in una serie di mostre dedicate da istituzioni italiane ad alcuni di questi protagonisti. Alcuni esempi: "Alberto Boatto. Lo sguardo dal di fuori" al MAXXI di Roma (2 ottobre 2020 – 24 ottobre 2021); "A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita" al Castello di Rivoli (25 giugno 2021 – 9 gennaio 2022).

Rimanendo nel solco della numerologia che attribuisce valore simbolico al 1972, è significativa, ai fini dell'ampliamento del discorso alla situazione della critica, da cui evidentemente scaturiscono le risultanti della curatela in Italia, la presa di posizione di Giulio Carlo Argan in occasione di "Critica in atto", rassegna romana organizzata non a caso da Achille Bonito Oliva, tra i protagonisti più attivi di questa e di altre stagioni, al Centro d'Informazione Alternativa di Palazzo Taverna per gli Incontri Internazionali d'Arte. La struttura dell'evento, che prevede la partecipazione di studiosi italiani e stranieri impegnati ognuno nello spazio di una serata, ricalca, come giustamente sottolineato da Lara Conte¹²⁴, quella de "Il Teatro delle Mostre" (a cura di Maurizio Calvesi, Galleria La Tartaruga, Roma, 6-31 maggio 1968): una mostra di critici, una collettiva di azioni di critica anche performata che, come vedremo, dichiara la traiettoria operativa e di pensiero del suo organizzatore. Tornando all'intervento di Argan, che apre la rassegna, se da un lato emerge il timore e la diffidenza verso una critica come atto, "un atto collegato con un altro atto, l'atto dell'artista"¹²⁵, che sottintende a suo

¹²³ *Ivi*, p. 36.

¹²⁴ 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, a cura di D. Lancioni, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014, Iacobelli Editore, Roma 2013. Cfr. anche S. Chiodi, *Passo dello strabismo. Achille Bonito Oliva e l'arte della critica*, in *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, 24 giugno 2021 – 9 gennaio 2022, p. 121.

¹²⁵ G. C. Argan, *Funzione e difficoltà della critica*, in *Critica in atto*, atti degli incontri, Roma 6-30 marzo 1972, a cura di A. Bonito Oliva, Centro d'Informazione Alternativa, Quaderno n. 2, Roma 1973, p. 9.

dire la fine della critica come giudizio, dall'altro, ed è diretta conseguenza, prevale nello studioso torinese la posizione storica: "O posso fare storia, perché il fenomeno si dà come fatto che esige di essere interpretato, perché pone un problema di valore, o non posso, e allora non ho che due vie: o quella del profeta che fantastica sul futuro, o quella dell'archeologo che indaga il passato. Messo a questo bivio, scelgo – e lo dichiaro la via dell'archeologo"¹²⁶. Nella biforcazione, netta, profilata dalle parole di Argan lo storico esercita la sua funzione attraverso lo strumento dell'interpretazione, puntando il suo obiettivo sui fatti del passato; l'alternativa, l'altra via, conduce verso una dimensione prismatica dell'operato critico, che si assesta sulle frequenze del presente dell'arte, addirittura fantastica profeticamente sui destini della stessa. Una posizione, quella di Argan, condivisa almeno in parte, in quell'occasione, anche da Maurizio Calvesi¹²⁷, studioso noto per la sua intensa azione di ricerca e di verifica in traiettoria pendolare e spesso osmotizzante tra passato e presente dell'arte, tra storia, teoria e critica dell'arte, oltre che per un contributo fattivo di natura anche curatoriale¹²⁸. L'importanza di questo convegno-rassegna sta nella molteplicità delle sue proposte, specchio di una condizione mutata e mutabile della critica, non solo italiana. Ma è in questa cornice che diverse posizioni si assestano, mentre altre indietreggiano (vedi Argan), altre ancora trovano lo spazio per una più libera espressione.

"Critica in atto", se è senz'altro "snodo per la critica al passaggio dalla tarda modernità alla postmodernità"¹²⁹ con la sua predisposizione alla coesistenza delle differenze, per via di un agglomerato di incontri e scontri avvenuti in buona parte nel decennio precedente tra proposte e rivendicazioni metodologiche e operative legate a filo doppio a frenetici e irrequieti sviluppi artistici, è al contempo griglia di (ri)partenza per un'ulteriore riesame, "una revisione radicale" e una messa in questione del ruolo e della funzione della critica d'arte¹³⁰, in un lembo temporale di cui si potrebbero riconoscere, come ha proposto anche Stefania Zuliani¹³¹, il convegno di Montecatini del 1978, "Critica O", e la pubblicazione di "Critica della critica" di Filiberto Menna (1980)¹³² i lampi di una fase conclusiva comunque provvisoria. In questi due decenni di scossoni al panorama critico se ne sono verificati tanti e di differente intensità: il 1963, ad esempio, è l'anno, ancora una volta, di un convegno decisivo, il dodicesimo di Verucchio (*XII Convegno internazionale Artisti, Critici, Studiosi d'arte*), dove Argan, dopo la quarta Biennale di San Marino ("Oltre l'Informale") e il suo sostegno dichiarato all'arte programmata (gestaltica), scatena una serie di reazioni decise che si concretizzano nella lettera di protesta di undici artisti¹³³ vicini fino ad allora allo studioso torinese e in un dibattito che sfrutta lo spazio assolutamente vitale e sempre dinamico di alcune riviste¹³⁴. La posizione che probabilmente si distingue di più per fermezza è quella della giovane Carla Lonzi, che

¹²⁶ *Ivi*, p. 15.

¹²⁷ "[...] ambirei ad essere non un critico ma uno storico dell'arte. Il critico è una figura romantica legata al mito dell'attualità e delle parzialità", M. Calvesi, *Ripetizione e modifica (Didattica dell'immortalità)*, in *Critica in atto*, cit., p. 86. Cfr. anche L. Conte, *Op. cit.*, p. 73.

¹²⁸ Si pensi, ad esempio, a "Fuoco Immagine Acqua Terra" curata con Alberto Boatto all'Attico di Fabio Sargentini nella primavera del 1967, alla già citata "Il Teatro delle Mostre" (Roma, 1968), o alle Biennali di Venezia del 1984 e del 1986.

¹²⁹ L. Conte, *Op. cit.*, p. 74

¹³⁰ A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo edizioni, Napoli 2012.

¹³¹ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012.

¹³² F. Menna, *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980.

¹³³ Carla Accardi, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni, Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Toti Scialoja.

¹³⁴ "Avanti!", "Il Messaggero", "La Fiera Letteraria" e "Marcatré".

rigetta la procedura selettiva arganiana, sintomo ed emblema a suo dire di una modalità di vistoso esercizio di potere, facendosi autrice di una proposta i cui termini Michele Dantini ha così sintetizzato: “A un modello di politica culturale costruito attorno all’istituzione accademica e ai poteri di iniziativa e selezione autorizzati da un’agenzia centrale, Stato o partito [...] si oppone l’esigenza di partecipazione, di condivisione, esperienza diretta, sul modello piuttosto del critico-scrittore di tradizione baudelairiana”¹³⁵. Nella puntuale ricostruzione, ancora una volta, di Lara Conte¹³⁶, la parabola lonziana, tormentata e folgorante, trova proprio nella polemica del ’63 e nello scritto “La solitudine del critico” l’innescò di un programma critico radicale e alternativo, rinsaldato negli anni a seguire mediante saggi, articoli e quel famigerato espediente dell’intervista, oggi ormai abusato ma allora proposto in una forma piuttosto innovativa, attraverso cui ha preso corpo il suo straordinario “Autoritratto”¹³⁷, “un imprevisto e incandescente montaggio di brani e frammenti di conversazione consegnati al registratore”¹³⁸. Tra lo scritto del ’63 e “Autoritratto”, pubblicato nel ’69 ma composto da materiale raccolto e trattato dal ’65 in poi, Conte ricorda il ruolo attivo di Lonzi al fianco di artisti, Paolini ad esempio, e collaborativo, con Luciano Pistoì e la sua galleria torinese, in un’atmosfera di partecipazione che senza dubbio ha favorito quel processo autoriflessivo determinante per la problematizzazione e il conseguente ridisegno del ruolo critico, sempre più strettamente connesso agli sviluppi dell’arte. L’intervista, insieme strumento di accoglienza e mezzo di espressione, spinge evidentemente Lonzi ad assumere, davanti all’arte e soprattutto agli artisti, una postura diversa, più curva e intima, un atteggiamento di un critico che non ha da essere più “dispensatore di benemeritenze civili e morali”¹³⁹. Lo spirito di contestazione, di ribellione già sessantottino prima del ’68, si conferma e risuona fragoroso in premessa: “Questo libro non intende proporre un feticismo dell’artista, ma richiamarlo in un altro rapporto con la società, negando il ruolo, e perciò il potere, del critico in quanto controllo repressivo sull’arte e gli artisti, e soprattutto in quanto ideologia dell’arte e degli artisti in corso nella nostra società”¹⁴⁰. Conte, contestualizzando l’operato lonziano, sottolinea giustamente l’importanza dell’ennesimo dibattito, scatenatosi sul sempre indispensabile spazio di una rivista, “Cartabianca” in questo caso, al quale prendono parte alcuni tra i critici più attivi e brillanti del panorama italiano - Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Filiberto Menna e Tommaso Trini – tutti non a caso parte attiva anche dei processi e delle sperimentazioni espositive, in una temperie generale sicuramente galvanizzata dagli scuotimenti sessantottini e dalla messa in questione di tutti gli strati del sistema culturale europeo; è, per l’appunto, il novembre del 1968. Questa sottolineatura di contesto ha come obiettivo l’individuazione dei punti di contatto e di distanza da questo dibattito, e, inevitabilmente, vista la portata del di lei contributo, le eventuali influenze sullo stesso. Si levano e si succedono voci anche molto diverse tra di loro, la questione aperta rimane quella della funzione del critico e della sua collocazione nello scacchiere artistico-culturale, e quanto quest’ultimo debba

¹³⁵ M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio, Anna Mattiolo, Mondadori Electa-Maxxi, Milano-Roma 2010, p. 269.

¹³⁶ L. Conte, «La critica è potere». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in L. Conte, V. Fiorino, V. Martini, a cura di, *Carla Lonzi: la duplice radicalità Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa 2011.

¹³⁷ C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato Editore, Bari 1969.

¹³⁸ A. Trimarco, *Op. cit.*, pp. 29-30.

¹³⁹ C. Lonzi, *La solitudine del critico*, in «L’Avanti!», 13 dicembre 1963.

¹⁴⁰ C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, cit. p. 4.

essere integrato nelle maglie della società. Il problema dell'interpretazione come ufficio primario dell'azione critica è ora acuito anche dalla suggestione sontaghiana del silenzio e del rifiuto delle "incrostazioni interpretative"¹⁴¹, che rappresenta una base affidabile e autorevole da cui lanciare l'offensiva allo statuto della critica tradizionale. Calvesi, pur condividendo l'esigenza di sintonizzazione ai canali artistici più contemporanei, non contempla l'idea di una critica senza interpretazione, e Menna¹⁴² propone una nuova nozione di impegno, "tra sradicamento e coinvolgimento"¹⁴³, che diventerà poi, nella sua brillante "Linea analitica dell'arte moderna" (1975) "un doppio movimento, di avvicinamento e di allontanamento, tra una teoria-oggetto (le opere analizzate) e una metateoria (gli strumenti dell'analisi)", un discorso e un controdiscorso dell'arte e sull'arte¹⁴⁴; Trini¹⁴⁵ si aggancia alla dimensione estetica menniana¹⁴⁶ auspicando un ruolo più partecipativo e collaterale di una critica che necessita inevitabilmente di nuovi mezzi che Celant, dal canto suo, individua su quello stesso piano partecipativo, ma con una maggiore spinta verso una relazione osmotica tra critica (azione critico-estetica) ed evento¹⁴⁷. Bonito Oliva, invece, si focalizza su un transito di funzione e anche di nomenclatura da «una critica transitiva», che «media fuori la struttura visiva dell'opera attraverso la scrittura», a un «intransitivo critico», dove l'intervento critico abbandona l'atto interpretativo e si fa «diretta testimonianza», riflettendo soltanto «la propria attività saldata nell'operazione della partecipazione alla globalità progettante»¹⁴⁸. Il '68 è, inoltre, anche per Lea Vergine, altra figura essenziale di quei decenni con scritture saggistiche ed espositive di gran peso, l'anno della "rimessa in discussione di uomini e fatti", l'anno dello "sputtanamento globale", della crisi del sistema, di funzioni e disfunzioni anche di una critica che a suo dire deve essere "compromissione e lotta". E ancora di più: "essa non può limitarsi a rendere conto di ciò che è (attraverso una scrittura poeticizzante o un'analisi diligente o un trattatello paraepistemologico), ma deve rischiare quello che deve essere. [...] è – parafrasando Doubrovsky - un ramo particolare delle arti visive che ha per soggetto le arti visive"¹⁴⁹. Alla domanda cruciale chi fa della critica d'arte oggi, la studiosa napoletana risponde perentoria: "Chi compie ricerche analoghe e parallele a quelle degli artisti, chi è in grado di comunicarle agli altri, chi conosce la metodologia di progettazione di un'opera d'arte, le tecniche d'esecuzione, le tecniche dell'informazione visiva e, secondariamente, la storia dell'arte"¹⁵⁰. L'inclinazione del piano sul quale si gioca la partita tra arte e critica, e tra critica e critici, tende sempre più a un'orizzontalità che sembra prevalere nei suoi

¹⁴¹ S. Sontag, *Against Interpretation and other essays*, Farrar Straus & Giroux, New York 1964, trad. it. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967.

¹⁴² Il problema dell'interpretazione e la questione Sontag aprono *Critica della critica*, Scritture Letture Feltrinelli, Milano 1980.

¹⁴³ F. Menna, *L'ideologia estetica*, in *Contestazione estetica e azione politica*, in «Cartabianca», novembre 1968, id. L. Conte, «La critica è potere». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in cit. p. 103.

¹⁴⁴ "il primo, rivolto agli aspetti manifesti delle opere, ai loro programmi espliciti, il secondo, ai dati più nascosti e segreti, che pure affiorano tra le maglie della formalizzazione", in F. Menna (1975), *La Linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1983, p. XIV.

¹⁴⁵ T. Trini, *Un'estetica della liberazione*, in *Contestazione estetica e azione politica*, in cit., id. L. Conte, «La critica è potere». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in cit. p. 103.

¹⁴⁶ *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna* di Filiberto Menna viene pubblicato da Lerici, Roma, nel 1968.

¹⁴⁷ G. Celant, *Critica come evento*, in *Contestazione estetica e azione politica*, cit. p. 16.

¹⁴⁸ L. Conte, «La critica è potere». *Percorsi e momenti della critica italiana negli anni Sessanta*, in cit. p. 101.

¹⁴⁹ L. Vergine, *Le ceneri calde*, in "Almanacco Letterario Bompiani, Milano 1969, p. 167.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

elementi di partecipazione, collateralità, vicinanza e condivisione; pur nelle sue differenze interne il quadro critico, nuovo, si ridisegna su questo territorio comune.

Germano Celant: tesi per una critica acritica

Il dibattito prosegue acceso e magmatico, di pari passo con cruciali eventi espositivi che renderanno la fine dei Sessanta e il decennio successivo uno dei più importanti tragitti dell'arte contemporanea e della critica in Italia. Lo scenario più ergonomico al suo prosieguo resta quello cartaceo. Infatti è sulle pagine di "NAC. Notiziario Arte Contemporanea" che, negli ultimi mesi del 1970, prende forma un ulteriore capitolo della saga della critica: innesco e causa scatenante è la posizione rumorosa assunta da Germano Celant con la sua tesi "Per una critica acritica"¹⁵¹, ampliamento di un articolo pubblicato poco meno di un anno prima su "Casabella", approdo di una linea di pensiero e poi anche operativa che ammette la sua iniziale appartenenza a un territorio critico da rifondare innanzitutto con un atto di aggettivazione privativa per un'istanza che nella sua forma tradizionale è avvertita ormai come svuotata e asincrona rispetto agli sviluppi dell'arte contemporanea e della critica stessa. L'estratto dalla Sontag posto in apertura, datato 1961, nelle intenzioni di Celant introduce, giustifica e corrobora il contenuto del suo scritto sul piano della battaglia contro l'interpretazione – "reazionaria e soffocante", "le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità", "Interpretare è impoverire, svuotare il mondo, per instaurare un mondo spettrale di significati"¹⁵². Infatti nella sua tesi il critico genovese, approvato lo schema entro il quale land art, arte povera e arte concettuale consentono il ritorno a una dimensione magico-naturalistica dell'arte, si pronuncia per un silenzio interpretativo da riempire con "partecipazione sensoriale e mentale", "rapporto dialettico con il lavoro artistico"; con la proposta di un lavoro critico che

"più che giudicare o stabilire, stendere pettegolezzi o giudizi, diventa complice, si istituisce come vita parallela ed autonoma, non artistica, rispetto alla produzione in arte. La critica non diventa arte, ma si istituisce come documentazione e raccolta di dati e avvenimenti riguardo un determinato artista o movimento, mantiene integra la sua autonomia, attraverso l'uso degli strumenti documentativi usati. Stimola l'arte e la fa parlare, la offre in tutti i suoi aspetti fonetici, visivi, motori, sensoriali, informativi, collabora con essa, senza intervento e violenza, controlla gli strumenti informativi e li fa agire in corrispondenza dialettica con il lavoro in arte, senza sovrapporsi o mediare, in maniera deformante, il discorso artistico contemporaneo. Elimina dunque il suo discorso, inutile ed ingombrante ed esalta quello artistico, si arroga ancora l'uso degli strumenti informativi, affinché gli stessi non deformino il lavoro, ma lo lascino esprimersi. In fin dei conti la critica cerca, per la prima volta, di procedere affiancata all'arte, per non sentirsi frustrata e dittatoriale, vuole collaborare e non mantenere il suo stato privilegiato, offre la sua esperienza conservativo-informativa per una apprensione elementare e diretta dell'operare artistico"¹⁵³.

Il posizionamento di Celant, insieme dichiarazione di intenti e slancio programmatico, acuisce uno scambio di opinioni tra figure diverse tra di loro per pensiero, anagrafe e metodologia. Se Aurelio Natali si dichiara non consenziente rispetto alla tesi di Celant decifrando il suo rifiuto all'interpretazione come "rinuncia alla ragione"¹⁵⁴ e mostrandosi sospettoso nei confronti della

¹⁵¹ G. Celant, *Per una critica acritica*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Ottobre 1970, pp. 29-30.

¹⁵² G. Celant, *Per una critica acritica*, cit., p. 29.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ A. Natali, *Se la critica tace*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Novembre 1970, p. 4.

funzione catalogatrice di una critica che resterebbe comunque invischiata nei processi di mercificazione dell'opera, Lea Vergine attacca senza mezzi termini il critico che, per atto di "sottomissione" e "subordinazione" rispetto all'artista, si tramuta da "parassita inconsapevole o mimetizzato" in "parassita confesso", dichiarando "illecite", e qui il riferimento sembra diretto a Celant, certe pratiche di "connivenza empatica" e "affinità tribali con gli artisti" viste, insieme ad altre, come pretesti per espiare un eventuale peccato di "intromissione nel mondo dell'arte": "Non serve a niente deporre le sgradevolezze del ruolo critico per farsi, in uno slancio autofustigativo, complici e succubi di quanto non si riesce a mediare. Non è così che si risolve il problema del paternalismo della critica, né quello del suo estraneamento"¹⁵⁵. La proposta, in questo caso, è di "Divulgare la necessità del rifiuto e della ristrutturazione, accelerare il processo di deflagrazione dei sistemi, tenere un comportamento nel senso di condotta includente elementi anticipatori e normativi (progetto, previsione, scelta, ecc.)"¹⁵⁶. Angela Vettese ha individuato in questo dibattito un fronte comune che, in risposta a Celant, ancora sostiene "la legittimità dell'atto interpretativo", formato da Ragghianti, Trini, Vergine, Volpi Orlandini e Caramel, critici e studiosi comunque assestati su posizioni differenti tra di loro ma che evidentemente non possono spingere avanti tanto quanto Celant il processo di ridefinizione dell'operato critico¹⁵⁷. In realtà Tommaso Trini, nell'accogliere lo stato di crisi in atto, sposta la questione sul piano della ricerca di identità del critico, che sicuramente è stretto tra problemi di "funzione e disfunzione" (Vergine), pendolare tra "la consegna di coadiutori e l'anelito al protagonismo", stratonato dalla "grande remora" della mediazione, ma in questa "impasse", alla cui base - ammette con franchezza - sta "l'ineluttabilità della nostra complicità culturale con il mercato", propone di cominciare a sbrogliare la matassa con un atto, anche creativo, di autodichiarazione che affermi della critica "la proprietà di essere se stessa e non altro [...] nella sua dimensione autonoma e necessaria"¹⁵⁸. Poco prima di Trini, nel dicembre 1970, sempre sulle pagine del notiziario diretto da Francesco Vincitorio e attivo dal 1969 al 1974, Piero Raffa, autore di "Avanguardia e realismo"¹⁵⁹, misura e annota una certa, notevole, distanza tra il senso delle parole di Sontag e la tesi di Celant, polemizzando con la soluzione della funzione catalogatrice e consigliando di non abbandonare lo strumento interpretativo, ma di rivitalizzarlo riportandolo "all'ABC, all'artigianato dell'interpretare, che consiste nel leggere le opere per quello che sono, attenendosi alle *qualità* significative, se ci sono, e parlare del resto solo in funzione di esse"¹⁶⁰. Questo numero di "NAC", il terzo della nuova serie (Dicembre 1970), resta però celebre perché ospita la risposta di Carla Lonzi alla discussione stimolata dalle parole di Celant, un contributo che, se da un lato ribadisce una posizione particolarmente aspra nei confronti di una critica

¹⁵⁵ L. Vergine, *Tra Manierismo e Masochismo*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Novembre 1970, p. 8.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ A. Vettese, *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione*, in F. Alfano Miglietti, a cura di, *Arte in Italia 1960/1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, p. 31.

¹⁵⁸ T. Trini, *Critica e identità*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Gennaio 1971, p. 4. L'esigenza di una critica che, in momenti di particolare difficoltà, volga lo sguardo a se stessa per ritrovarsi è ancora sentita, ad esempio, da Angelo Trimarco nel 1990: " [...] anche la critica può con rinnovati propositi ricominciare a pensare a sé, alle sue cose, alla sua destinazione. Perché, com'è ovvio, la critica deve occuparsi anzitutto del proprio profilo e della propria immagine. Un'immagine e un profilo che, certo, crescono e maturano nel dialogo continuo con l'arte e con le altre discipline interessate a interrogare i misteri della rappresentazione, il mobile gioco della costruzione, gli intrecci inquieti che attraversano l'opera, la possibilità (ma anche l'impossibilità) che la critica non diventi un discorso totalizzante", in A. Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, Guerini Studio, Milano 1990, pp. 86-87.

¹⁵⁹ P. Raffa, *Avanguardia e realismo*, Rizzoli, Milano 1967.

¹⁶⁰ P. Raffa, *Consigli minimi alla critica*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Dicembre 1970, p. 7.

percepita come quasi parassitaria, invasiva e falsificante rispetto a un progetto, quello dell'arte, di cui si sostiene uno stato di autenticità raggiunto per via di intuizione – “essa apre degli spiragli nel buio senza bisogno di ricorrere a verifiche né a giustificazioni di pensiero. Anzi, ogni dimostrazione dell'intuizione o dei suoi prodotti, ne snatura il senso, poiché l'intuizione è in se stessa un modo di vivere e non un mistero da chiarire attraverso un'analisi razionale”¹⁶¹ – e di cui gli artisti restano a suo dire il “dato primario”, da un altro sancisce il suo definitivo allontanamento dalla scena critica a favore di un'altra militanza, quella femminista. Come ha evidenziato Zuliani, la lotta a una critica come sistema di potere, come sovrastruttura pendente ed esercizio di “prevaricazione ideologica”¹⁶², viene portata avanti da Lonzi con un programma di dialogo e “vicinanza anche e forse soprattutto umana, con gli artisti”¹⁶³ in un disegno di azione critica vissuta, fino ai suoi esiti ultimi, come un sedersi accanto, in adesione e partecipazione intellettuale alla creazione artistica. Questa esperienza critica di Lonzi, “breve e dolorosa [...] esemplare ed assolutamente attuale”¹⁶⁴, sembra mostrare il fianco al riconoscimento di punti di contatto e appoggio alla tesi celantiana per una critica acritica. Dantini ha annodato questi fili nel tracciarne la posizione all'interno del contesto italiano, individuando Calvesi e, per l'appunto Lonzi, quali riferimenti più o meno diretti, il primo per la sua attenzione a temi che convergeranno anche nell'esperienza poverista¹⁶⁵ e per la sua opera di riprofilatura del Futurismo italiano e dei suoi rapporti con la “seconda avanguardia” che tanto influiranno, si vedrà più avanti, su determinanti scelte espositive¹⁶⁶; la seconda indubbiamente per il suo lavoro di ricerca, registrazione e documentazione che prima di disegnare il suo “Autoritratto” aveva occupato le pagine di “Marcatré” dove Celant lavorava come redattore, e poi, secondo l'autore, una affinità tra “l'interesse lonziano per l'oralità del discorso artistico” e “le retoriche guevaristiche e macho-marxiste che accompagnano il lancio dell'Arte povera” sul territorio comune della polemica contro l'Argan “ideologo”¹⁶⁷. Ma Dantini in questo frangente esamina anche la questione Sontag e l'utilizzo che Celant fa delle sue parole. *In primis* viene intercettata una sostanziale differenza di intenti tra la tesi esposta dall'autrice americana che “non intende in nessun modo portare obiezioni distruttive”, ma “piuttosto scoraggiare l'eccesso di commento e discorso secondario”, mentre Celant “privilegia l'argomento distruttivo, solo preliminare in Sontag”; “un'appropriazione [...] strumentale e sommaria”, poco attenta agli sviluppi del pensiero di Sontag¹⁶⁸ e finalizzata alla vidimazione della complicità celantiana espressa sotto forma di “iniziative curatoriali, documentarie e archivistiche”. La tesi “Per una critica acritica” con sontaghiana epigrafe si presta ad essere letta, dunque, come una dichiarazione d'indipendenza dall'egemonia di una certa

¹⁶¹ C. Lonzi, *La critica è potere*, in “NAC. Notiziario Arte Contemporanea”, cit., pp. 5-6.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ S. Zuliani, *Op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ In particolare la mostra co-curata da Calvesi “Fuoco, Immagine, Acqua, Terra”, presso L'Attico di Roma nel giugno 1967.

¹⁶⁶ “Sotto il profilo del metodo *Le due avanguardie* prefigura l'attività di Celant e le tesi di *Per una critica acritica*: se ne distanzia tuttavia per i requisiti di memoria storiografica e cura espositiva, se non di brillantezza. In nessun caso è considerata, da parte di Calvesi, l'eventualità di una soppressione *tout court* della scrittura critica o delle acutezze filologiche ad essa connesse”, M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, p. 159.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 155.

¹⁶⁸ “Il saggio - di Sontag - si conclude in maniera propositiva, con l'impostazione di nuovi compiti critici (Sontag si pronuncia a favore di una critica antidottrinaria, che preservi “trasparenza” e produca “riduzione”) e l'abbozzo di un indirizzo interpretativo che trova applicazione già nel volume successivo, *Styles of Radical Will*, pubblicato nel 1969”, *Ivi*, pp. 148-153.

critica, come il certificato di uno scollamento e di uno spostamento definitivo, una svolta verso una dimensione operativa più attiva e bidirezionale (curatela e documentazione/archivio)¹⁶⁹. D'altronde col suo intervento a "Critica in atto", nel 1972, sceglie il silenzio e la semplice proiezione di materiale fotografico per presentare l'*I.D.A. Information Documentation Archives*, "un centro di documentazione e raccolta di materiali relativi all'arte e all'architettura contemporanee, nonché come centro di consulenza per istituzioni per la realizzazione di pubblicazioni e di mostre"¹⁷⁰, archivio fondato con Ida Gianelli a Genova nel giugno del 1970.

Se da un lato gli esiti della carriera di Celant non lasciano spazio a tentennamenti riguardo alla sua propensione alla curatela, da un'iniziale appartenenza a un riconoscibile territorio di critica militante, dall'altro non è possibile scindere da questa traiettoria operativa una forte vocazione alla storia e alla storiografia dell'arte e all'esercizio delle loro funzioni, di cui la mostra e i cataloghi sono in lui strumenti assolutamente rappresentativi. Da questo punto di vista, l'attitudine alla raccolta e alla catalogazione di dati e informazioni trova una piena attuazione in quello stesso spazio dell'archivio che si pone come espressione chiara di una pratica storico-critica che si confermerà negli anni a venire attraverso un ventaglio composito di soluzioni. "Precronistoria. 1966-69", pubblicato nel 1976¹⁷¹ dal Centro Di a Firenze, esemplifica questa tensione documentativa in un piano di ricostruzione (avviato nel 1972) degli "avvenimenti collettivi costituiti principalmente da manifestazioni di gruppo e da fonti scritte, quali saggi pubblicazioni e dichiarazioni che hanno determinato, nella storia dei singoli movimenti, gli atteggiamenti teorici e le definizioni linguistiche", relativi a un determinato segmento storico individuato come primordiale di tutte quelle tendenze affermatesi negli anni Settanta¹⁷². In un'intervista realizzata con Terry Smith nel 2013 Celant racconta che qualcosa comincia a cambiare nel suo operato intorno al 1970, quando sente di voler aderire a una "historical perspective" che sicuramente è frutto della chiusura definitiva della stagione contestataria che nel contempo provoca un offuscamento di quella necessità di attivismo, vicinanza e coazione al fianco degli artisti che aveva caratterizzato sensibilmente anche i suoi ultimi anni Sessanta: "Since 1963, I had been living as a protagonist, sharing everything with artists, operating like an art guerrilla[...] But when I did the show *Conceptual Art Arte Povera Land Art* at the Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin, in 1970, I realized that the rebellion was over[...] This exhibition was *conclusive* for me because the rupture with the past was healed, and I could begin to use historical and linguistic analysis"¹⁷³. Una mostra, quindi, a decretare, a suo dire, una cesura netta con un modo di agire che subisce inevitabilmente delle trasformazioni che riverberano sulla sua attività curatoriale, in un contesto, quello italiano, che ha fornito proprio in quegli anni di transizione tra i due decenni alcuni degli esempi di più spinta sperimentazione e di notevole impatto nella storia delle mostre di arte contemporanea. A questo punto diventa necessario ripercorrere lo stesso tragitto fin qui esaminato, spostando però l'attenzione dal dibattito critico alle mostre che quel dibattito hanno indubbiamente alimentato.

¹⁶⁹ "Coglie al volo, è evidente, l'opportunità offertagli dalle proteste di Sontag per sbalzare in chiave eroica l'attività del critico-curatore a tutto svantaggio di professionalità e competenze di altro genere, e la crescente impopolarità della critica accademica in Italia favorisce il suo proposito", *Ivi*, p. 151.

¹⁷⁰ L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, cit. p. 79.

¹⁷¹ Un precedente ravvicinatissimo è senza dubbio L. R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. . . , Praeger, New York 1973.

¹⁷² Dalla quarta di copertina: minimal art, conceptual art, land art, arte povera, body art, arte ambientale, pittura sistemica, nuovi media (videotape, disco, fotografia, film, ecc.).

¹⁷³ T. Smith, *Talking Contemporary Curating*, ICI, New York 2015, pp. 251-252.

Le mostre di fine anni Sessanta

Lo scenario italiano dell'arte contemporanea e della critica si presenta quindi, all'incrocio tra i due decenni, in quella cerniera sopra citata e internazionalmente riconosciuta come decisiva, in tutta la sua polimorfia. A un'intensissima attività critica scandita da scritture in forma di saggi, articoli e libri che ritmano *de plus en plus* l'agenda del contemporaneo, si accompagna una dinamicità espositiva che nella sua vivacità mostra anche caratteri innovativi e di grande impatto trans-peninsulare, determinanti per provare a costruire una storia della curatela in Italia. Diviene subito chiaro, ora, come il seme dello sviluppo di una certa pratica curatoriale sia da ricercare in questa multiformità di contributi critici, sicuramente nella presa di posizione di Celant che scaturisce da un acceso scontro sullo statuto e le funzioni della critica. A quell'altezza, tuttavia, alcune esperienze espositive da considerare con ogni probabilità prototipiche, o almeno coincidenti con eventi internazionali ritenuti tali, erano già state realizzate da chi susseguentemente verrà riconosciuto come curatore, da chi, pur rifiutando l'etichetta, ha indubbiamente agito come tale e influito sulle generazioni successive, ma anche da chi è rimasto fedele alla propria identità di critico, più o meno militante. La straordinarietà di questo paesaggio dunque risiede, senza dubbio alcuno, in quella feconda convivenza tra azione critica ed espositiva che ha interessato gran parte degli attori di questa scena. In linea generale, nonostante la cautela nei confronti del tema curatoriale da parte di questo grande circolo della critica¹⁷⁴ - a Montecatini 1978, ad esempio, Jean-Christoph Ammann dedica il suo intervento all'esposizione "come strumento critico", tra la collezione museale e la mostra temporanea, toccando brevemente la questione dell'*organizzatore di mostre*¹⁷⁵ - impegnato evidentemente nella protratta risoluzione di problemi interni, la maggior parte dei protagonisti non rinuncia al mezzo della mostra per raggiungere i propri obiettivi, per consolidare le proprie posizioni e per assicurare agli artisti e alle loro produzioni il momento espositivo, influenzando più o meno volontariamente lo sviluppo *in nuce* della pratica curatoriale in Italia. La fotografia di Lara Conte, in questo senso, è eloquente:

"Slanci e smarrimenti, provocazioni e de-legittimazioni, alimentano pertanto il dibattito in un momento in cui la divaricazione tra storia dell'arte e critica si fa marcato, contestualmente all'emergenza, a livello internazionale, di una nuova figura: quella del curatore, con specifici obiettivi, modalità d'azione, strategie. Figure come Harald Szeemann, Germano Celant, Jean Christophe Ammann e Bonito Oliva, a partire da questi anni, elaborano una nuova dimensione di intervento attraverso la scrittura espositiva, in cui i rapporti 'verticalizzati' fra artista e critico e le prospettive interpretative direzionate all'opera si ribaltano nella riconfigurazione di una nuova 'orizzontalità' basata sulla ricerca di una pratica discorsiva, di condivisione e di relazione fra il critico e l'artista in quello che è lo spazio ibrido, antropologico, informativo della mostra"¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Negli Stati Uniti, nel 1975, Lawrence Alloway scrive già della crisi del curatore istituzionale, figura che in Italia probabilmente entra poco nei dibattiti a causa della mancanza di esperienze significative di ambito museale legate in particolare al contemporaneo. L. Alloway, *The Great Curatorial Dim-Out*, in "Artforum", May 1975, pp. 32-34, Id. in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (ed.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 1996.

¹⁷⁵ J-C. Ammann, *L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d'arte contemporanea*, cit. p. 173.

¹⁷⁶ L. Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, cit. p. 73.

"Verticalizzazione" e "orizzontalità" – chiarisce – derivano da conversazioni private rispettivamente con Achille Bonito Oliva e Germano Celant.

Il numero undici di “Manifesta Journal” (2010/2011) dal titolo “The Canon of Curating” si apre con la riflessione di Bruce Altshuler, “A Canon of Exhibitions”, all’interno della quale l’autore, il cui contributo è stato fondamentale negli anni per il riconoscimento della validità della storia delle mostre come strumento di indagine storico-artistica, registra la complessità del concetto di canone, “un’istituzione egemonica” che scatena continue contestazioni e revisioni, inclusioni ed esclusioni, e, dal punto di vista della pratica curatoriale, anche “anticanonical experimentation”¹⁷⁷. Nel disegno di Altshuler l’interesse sempre maggiore nei confronti delle mostre è stato generato da due fattori, “the changing landscape of art history, with its expanding interests in social and institutional histories” e, in misura più ampia, l’esplosione del fenomeno curatoriale tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta¹⁷⁸. Se in questa cornice si registrano tutte le problematichità dei processi di canonizzazione delle mostre e delle pratiche curatoriali, la loro relatività legata a filo doppio alla polifonia che caratterizza la prassi e il discorso su questi temi, lo studioso statunitense però dichiara la necessità di avere dei “canonical examples” senza i quali mancherebbe una “lingua franca” utile a stimolare indagine e discussione, e, di questa “discursive zone”, delineare un perimetro che includa chi realizza le mostre e chi le studia¹⁷⁹. Questa edizione del magazine, nato nel 2003 da una costola della biennale itinerante inaugurata nel 1996, e lo sviluppo al suo interno, quindi, di un discorso sulle possibilità di riconoscere nelle mostre dei canoni di curatela, dimostra ancora una volta come la riflessione sulla curatela si intrecci vistosamente alla storia delle mostre, e non potrebbe essere altrimenti, in un rapporto simbiotico e interdipendente che caratterizza il dibattito e gli studi almeno dal momento della certificazione ufficiale delle due discipline nel corso degli anni Novanta.

A questo tavolo prende parte Paola Nicolin il cui contributo è dedicato ad alcuni casi esemplari di mostre tenutesi in Italia identificabili come canoniche per una serie di ragioni che l’autrice elenca alla fine del suo articolo: la questione centro-periferia; la relazione tra spazi istituzionali e non, tra contesto locale e artisti internazionali; il ruolo di iniziative private nell’organizzazione di mostre composte da artisti interessati alla definizione di “space/environment/action” insieme con il resto delle tendenze attive alla fine degli anni Sessanta¹⁸⁰. L’arco cronologico scelto per l’individuazione di tipi eventualmente canonici va dal gennaio 1967 al dicembre 1968, uno strappo che avviene in quella fase di dirottamento delle ricerche dall’informale al concettuale e che trova pieno compimento in alcune mostre collettive, nel pieno di quel processo che a livello internazionale Lucy Lippard ha definito di “smaterializzazione dell’oggetto artistico”¹⁸¹. Nicolin, all’esordio, si chiede quali eventi possano essere stati di riferimento per gli sviluppi della pratica curatoriale, quali possano aver testato e verificato la validità di nuovi indirizzi riconoscibili poi come canoni espositivi e di curatela, se per canonica si considera la mostra che produce nuovo significato “in a new nonforcibly history”¹⁸². L’“anno zero” è segnato da “Lo Spazio dell’Immagine”¹⁸³ (Palazzo Trinci, Foligno, 2 luglio – 1 ottobre 1967) e “Arte Povera più azioni povere” (Amalfi, 4-5-6 ottobre 1968),

¹⁷⁷ Editorial. *The Canon of Curating*, in “Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship”, N°11 2010/2011, Silvana Editoriale, pp. 3-4.

¹⁷⁸ B. Altshuler, *A Canon of Exhibitions*, in “Manifesta Journal”, cit. p. 5.

¹⁷⁹ Ivi, p. 11.

¹⁸⁰ P. Nicolin, *Year Zero: On the Canon of Exhibitions in Italy (1967-1968)*, in “Manifesta Journal”, cit. p. 40.

¹⁸¹ L. Lippard, (a cura di), *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*, Praeger, New York 1973.

¹⁸² P. Nicolin, *Op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁸³ Con opere di

due esperienze collettive che in realtà offrono al dibattito, anche a distanza di anni, un ventaglio ampio di soluzioni che caratterizzano il clima artistico-culturale italiano sia da un punto di vista di produzione artistica che da uno di sperimentazione critico-curatoriale, e lo connettono al flusso di trasformazioni che attraversa in questi anni Europa e Stati Uniti d'America. Inoltre la capacità, sottolineata da Nicolin, della mostra di contribuire alla definizione dell'opera d'arte, "the exhibition as a medium of the making art", emerge come parametro essenziale del canone curatoriale; e questo avviene, in forme diverse, sia a Foligno che ad Amalfi. Nel primo caso l'autrice evidenzia come la genesi della mostra sia contraddistinta dalla volontà di inserire nuove, periferiche, tappe sulla mappa del sistema dell'arte in Italia attraverso la proposta di una mostra di arte contemporanea all'interno di un palazzo storico, tentativo che, per quanto possa aver suscitato l'interesse della stampa non solo locale anche per la presenza in catalogo di nomi altisonanti (Argan, ad esempio), non ha sortito effetti duraturi sul contesto internazionale¹⁸⁴. Altri elementi di questa esposizione si mostrano nella loro rilevanza e, in alcuni casi, anche nel loro carattere inaugurale: la realizzazione *in situ* di alcune delle opere; la sinergia tra un comitato organizzativo, una commissione inviti (De Marchis, Calvesi, Apollonio, Dorfles), un architetto responsabile dell'allestimento (Fabrizio Bruno) e gli artisti; l'edizione di un catalogo corredato da saggi (Apollonio, Argan, Bucarelli, Calvesi, Celant, De Marchis, Dorfles, Finch, Kultermann, Marchiori, Vinca Masini) e da fotografie di alcuni degli interventi allestiti¹⁸⁵; la scelta di riunire quelli che Nicolin definisce "the two strands of Italian visual research on the theme of space"¹⁸⁶, tenuti insieme dall'esperienza-faro di Lucio Fontana di cui viene ricostruito l'"Ambiente spaziale a luce nera" del 1949 e del quale viene recuperata l'idea di "presentation in a collective show of an environment as one single work" (dalla trentatreesima Biennale di Venezia)¹⁸⁷; il concepimento di opere in grado di trasformare lo spettatore in entità interagente e attivatrice. L'autrice, inoltre, sottolinea quanto la mostra di Foligno, pur manchevole di una prospettiva internazionale, agisca da campo magnetico per esperienze diverse tra di loro – "the groups of visual-kinetic researchers" insieme ai proto-poveristi - accomunate dalla tendenza alla costruzione di un rapporto nuovo con lo spazio e lo spettatore, e quanto le energie di questo campo abbiano influito su nuove tendenze ed eventi espositivi successivi¹⁸⁸. Se alcune di queste risultanti possono essere considerate da una prospettiva strettamente curatoriale, e di queste se ne può cogliere l'importanza, di Foligno resta comunque da registrare una struttura che, nei suoi tratti

¹⁸⁴ P. Nicolin, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁵ "La stampa del catalogo, affidata all'editore Alfieri di Venezia che ne avrebbe poi curato la distribuzione commerciale, presentò una serie di difficoltà. Molti degli ambienti erano ancora in fase di costruzione al Trinci e non potevano quindi essere fotografati. Per essi vennero utilizzati i progetti, che però non danno ragione e non documentano efficacemente le opere del Gruppo N e del Gruppo MID. Per altri ambienti che vennero solamente trasferiti a Foligno (Pistoletto, Boriani, Scheggi, Pascali), ma anche per l'ambiente spaziale di Fontana e per le sculture di Colla, la cui mostra non era ancora ultimata, vennero utilizzate foto relative ad altri allestimenti e foto d'archivio. Il più danneggiato degli artisti presenti fu certamente Alberto Biasi, perché il suo spazio, ancora incompleto, venne documentato con foto dell'ambiente di Gabriele De Vecchi. Il catalogo non illustra perciò con esattezza e in maniera completa quello che in effetti fu la mostra", L. Radi, *Lo Spazio dell'Immagine a Foligno (1967)*, testo di una conferenza tenuta presso la Biblioteca Jacobilli di Foligno il 10 marzo 2004.

¹⁸⁶ P. Nicolin, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ In termini di definizione dello spazio nell'arte italiana del secondo dopoguerra, Nicolin fa esplicito riferimento a due mostre interne alla Biennale di Venezia 1968, "Quattro maestri del primo futurismo italiano" e "Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture"; e, in più, ad "Ambiente/Arte" curata da Celant (che contribuisce al catalogo di Foligno) nel 1976 durante la Biennale di Venezia, in cui "he managed to combine the reconstructions of masterpieces of historical avant-gardes with the spatial installations of the young contemporary masters". *Ivi*, cit. pp. 35-36.

sostanzialmente tradizionali (comitato scientifico – commissione inviti), non prevede ancora l'affiorare della singola entità autoriale capace di emergere come coprotagonista, elemento che da lì a pochi mesi si affermerà come distintivo della linea operativa di Germano Celant, e poco più avanti, sempre in Italia, anche di Achille Bonito Oliva.

La regia unica (Germano Celant) in una comunque collettiva dimensione esperienziale contraddistingue “Arte Povera più azioni povere”, terza rassegna di pittura di Amalfi, la cui origine risale al 1966 per volere e impegno del salernitano Marcello Rumma, che va letteralmente in scena tra il quattro e il sei ottobre tra uno spazio espositivo non convenzionale, gli Arsenali dell'Antica Repubblica, e alcuni punti del territorio cittadino come la piazza e la spiaggia. L'evento amalfitano presenta una serie di aspetti che rientrano a pieno in quel discorso di canonizzazione espositiva e curatoriale sviluppato da Nicolin sulle pagine di “Manifesta Journal”: innanzitutto, con il suo irradiarsi tra la gente e i luoghi della città, è e continua ad essere “an example of the use of the show as an instrument of communication to break the barrier between the arts and a wide audience”¹⁸⁹; la costruzione di uno spazio vitale di incontro, confronto e scambio tra prospettive artistiche diverse; l'apertura al contesto internazionale operata attraverso l'aggiunta di Dibbets, Long e Van Elk alla lista tutta italiana di artisti partecipanti¹⁹⁰, alcuni dei quali ne raccoglieranno i frutti poco dopo all'interno di mostre ritenute epocali come “When Attitudes Become Form” (Kunsthalle Bern, marzo 1969) e “Op Losse Schroeven” (Stedelijk Museum, Amsterdam 1969); la struttura dell'evento, composto dalla mostra, dalle azioni e da un'assemblea aperta a critici di diverse generazioni e pubblico, di cui si sottolinea il carattere assolutamente inaugurale, almeno in Italia¹⁹¹. Amalfi '68 è, come ha rimarcato Trimarco, la prova di un atteggiamento dell'arte ormai votato alla processualità e all'esperienza, è riduzione della “distanza tra il dentro e il fuori, tra le opere e le azioni”, tra lo spazio dell'arte e della vita¹⁹²; ma un atteggiamento anche della critica (e della curatela) che si mostra nelle parole di Celant per il catalogo:

“Ad Amalfi ho intuito che non si può spiegare, speculare, organizzare, dare titoli, condizionare, invitare, organizzare, promuovere incontri non richiesti, strutturare una collettività, cercare un dialogo. Il lavoro di un critico, nel momento che si instaura come autonomo, spontaneo e individuale, diventa violento, dittatoriale, vivo ma mortificante, nel tempo stesso, l'altrui libertà [...] l'afasia critica può essere sostituita dal fare critica come istituzione immediata di un risultato, azione o evento, un fare critica non solo come dimensione del preferibile e dell'ipotizzabile, ma evento in divenire con la realtà attuale e contingente [...] il critico non può vivere sull'altrui pelle, ma creare un prodotto autonomo, individuale, personale, che lo rappresenti. Nel lavoro del critico bisogna non trovare più un valore rassicurante ed unitario, ma ricercare il mutamento, la contingenza, la

¹⁸⁹ P. Nicolin, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁰ Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Anne Marie Boetti, Riccardo Camoni, Luciano Fabro, Paolo Icaro, Jannis Kounellis, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio.

¹⁹¹ “The simultaneous gesture of an exhibition and a debate that same show, inaugurated, at least in Italy, the modern modality of production of an exhibition that conceives the extension of the exhibition space via a series of platforms for the public discussion of the event”, P. Nicolin, *Op. cit.*, pp.36-37.

¹⁹² A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, cit. pp. 18-19.

precarietà e la instabilità del lavoro [...] il lavoro del critico può funzionare come ulteriore strumento di esperienza”¹⁹³.

Da una prospettiva strettamente espositivo-curatoriale la scelta bidimensionale di sfociare nello spazio della vita e di utilizzarne uno, gli Arsenali, che non ha connotati museografici riconosciuti, risulta essere l’aspetto più probante di una sperimentazione favorita anche dalla mancanza tutta italiana di quegli anni di strutture museali istituzionali dedicate al contemporaneo. Questa zona grigia favorisce, nelle parole di Nicolin, il processo di canonizzazione: “Lacking the institutions that were able to create models for the exhibition of contemporary art along with Venice Biennale, from the early 1970s Italy has been a country-exhibition, a wide territory that hosts meaningful exhibition experiments in peripheral places – testimonies of a sporadic landscape in terms of permanence of reflection, but relevant for the construction of a canon”¹⁹⁴. Anche da un punto di vista di contesto nazionale, la mostra di Amalfi è sintomatica di uno stato dell’arte che produce eventi in cui il dato processuale risulta preponderante rispetto a quello oggettuale, meramente espositivo, e questo aspetto viene sottolineato anche da Gilardi proprio nel catalogo di “Arte Povera più azioni povere”, quando ricorda che il ’68 è l’anno di “24 Ore di No-Stop-Theatre” a Varese, di “Scoop” a Gallarate, del Festival di Anfo, di quello di Fiumalbo, de “Il Teatro delle Mostre” a Roma¹⁹⁵. Proprio quest’ultimo caso ci fornisce ulteriori coordinate di sperimentazione curatoriale, le cui funzioni vengono assolve questa volta da Plinio De Martiis, gallerista fotografo e animatore della scena romana, coadiuvato da Maurizio Calvesi¹⁹⁶. A guisa di festival l’evento trasforma la galleria in spazio scenico dove ogni sera, dal 6 al 31 maggio 1968, prende forma un intervento diverso di un autore diverso; un gruppo eterogeneo formato dai romani della “Scuola di Piazza del Popolo” (Angeli, Ceroli, Fioroni, Mambor, Mauri, Tacchi) e altri (Balestrini, Bussotti, Castellani, Ciriaco, Grisi, Icaro, Innocente, Marotta, Parise, Soro) con una compagine settentrionale (Boetti, Calzolari, Paolini, Prini, Scheggi). Il legame con la processualità, con un concetto di opera “come farsi dell’esperienza”¹⁹⁷, è rinforzato dal ruolo registico di De Martiis, che si era formato nell’ambiente culturale romano, tra teatro, fotografia (praticata) e arte contemporanea, e che per l’occasione decide di puntare sull’improvvisazione e sul potere effimero degli interventi. Calvesi, che viene chiamato a calarsi nei panni del critico sessantottino partecipe dell’atto creativo, sulla natura del festival dice: “Teatro delle mostre non vuol dire tanto, per me, mostre teatrali, quanto mostre che si avvicendano, si succedono come sul filo di un copione, o meglio di una regia”¹⁹⁸. “Teatro delle Mostre” riunisce in un’unica operazione tutte le direttrici più calde del periodo: è contemporaneamente atto critico nei confronti dell’opera-oggetto e dell’artista produttore di opere-merci, è trasformazione dello spazio espositivo, è critica di una certa critica ufficiale¹⁹⁹ ed è ammissione di responsabilità dello spettatore

¹⁹³ G. Celant, *Ad Amalfi ho intuito che*, in Idem, a cura di, *Arte povera più azioni povere*, cat. mostra, Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968, Rumma editore, Salerno 1969, pp. 53-54.

¹⁹⁴ P. Nicolin, *Op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁹⁵ P. Gilardi, *L’esperienza di Amalfi*, in Celant G., a cura di, *Arte povera più azioni povere*, cit. p. 81.

¹⁹⁶ Ilaria Bernardi ha dettagliatamente ricostruito la vicenda in *Teatro delle Mostre. Roma, Maggio 1968*, Scalpendi Editore, Milano 2014.

¹⁹⁷ A. Trimarco, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ I. Bernardi, *Op. cit.*, 18.

¹⁹⁹ Chiedendo a Calvesi di partecipare “nelle vesti di spettatore tra gli spettatori [...] De Martiis si propone di condurre a ulteriore sviluppo il dibattito critico contro il dirigismo, la capacità d’influenza e di strumentalizzazione della critica, avviato nel 1963 da Carla Lonzi sulle pagine de “L’Avanti” e sfociato, pochi anni dopo, nella costituzione di una critica militante tesa a mettere in questione le proprie funzioni [...] È opportuno ricordare che tale dibattito era stato, in un certo senso, anticipato dal gallerista nel 1958, quando aveva scritto di voler *uscire dalla ragnatela di una critica*

come parte attiva del processo artistico nel momento in cui si sceglie registicamente di tenere segreto il programma del festival, di non adottare i classici canali comunicativi e di concedere a chi assiste di “condividere il medesimo palcoscenico”, contribuendo all’attivazione degli interventi artistici: “l’unico – chiosa Ilaria Bernardi nel suo studio dedicato – in grado di compiere quel gesto è un gallerista/ideatore che si arroghi il compito di intessere e tenere insieme le parti, assumendo così il ruolo di *regista*, o, come meglio sarà definito anni dopo, di vero e proprio *curatore*”²⁰⁰.

Adottando l’unità di misura di cui si è servita Nicolin per riconoscere nel periodo 1967-1968 un momento di grandi trasformazioni e sperimentazioni espositive, è possibile, oltre che necessario, individuare e inserire almeno un paio di altri eventi che hanno partecipato alla configurazione di una straordinaria stagione dell’arte contemporanea in Italia, nei suoi aspetti di produzione, visualizzazione e verbalizzazione. I primi giorni di gennaio del ’67 vedono l’apertura di una triplice proposta riunita sotto il titolo “Con temp l’azione”, a cura di Daniela Palazzoli, una operazione che connette lo spazio di tre gallerie torinesi (Christian Stein, Il Punto, Sperone) grazie agli interventi di Getulo Alviani, Carlo Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Aldo Mondino, Ugo Nespolo, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gianni-Emilio Simonetti e Gilberto Zorio che in alcuni casi occupano lo spazio espositivo, in altri (Pistoletto e Mondino) evadono agendo per le strade che collegano i tre siti della mostra. Nel testo critico di Palazzoli²⁰¹ emerge la necessità di ripensare la “funzione costitutiva dell’azione” artistica, “il cui scopo non è (più) quello di rappresentare il mondo obiettivo dopo averne compreso le leggi (i valori), ma di valersi della conoscenza di tali leggi obiettive per un’attiva trasformazione (o quanto meno per un’attivazione dinamica) di esso”, di considerare l’opera non come prodotto, ma come fatto, come “atto-in-sé”, un “feed back” e un “meccanismo a retroazione”. Singolare l’utilizzo che Palazzoli fa del concetto di forma inteso non “come parte di un discorso della lingua ma come il risultato di una differenza di potenziale linguistico fra lo stato di cose che si propone e i suoi possibili discorsi”, e soprattutto una forma che “si pone nei confronti della lingua come la guerriglia in politica”, cioè come “applicazione degli strumenti dati per affermarla”. Inizia a sporgere, così, una tensione al comportamento, all’interazione, a una costruzione dialettica tra “azione e comunicazione” in cui le opere (o “le cose”), “né tutta-arte, né tutta-vita”, sono “per i rapporti che stabiliscono”; in una “ipotesi comunitaria, antieconomica e anticompetitiva”²⁰². La triplice mostra di Torino pone anche l’accento su un concetto di opera come ibrido, come situazione “intermedia” che ridefinisce “i limiti del movimento dei fatti, dei materiali e dei generi” non come atto di redistribuzione dell’esistente, ma come “analisi dell’inesplorato”²⁰³. Questa attenzione allo statuto dell’opera, in particolare, nei termini di una proposta nuova e innovativa sotto l’aspetto dei materiali e del rapporto con lo spazio, è alla radice di “Fuoco Immagine Acqua Terra”, la mostra del giugno 1967 presso L’Attico di Fabio Sargentini con opere di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano. Nel testo introduttivo, “Lo spazio degli elementi”, Maurizio Calvesi, che con Alberto Boatto assicurava “un avallo critico”²⁰⁴ alla mostra, evidenzia come il fiore di fuoco di Kounellis, le

misteriosa e parolibera in favore di un linguaggio molto chiaro e diretto, capace di rendere un buon servizio all’arte e di garantirne la divulgazione”, *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 19.

²⁰¹ D. Palazzoli, *Con temp l’azione*, in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 44-46.

²⁰² D. Palazzoli, *Con temp l’azione*, in G. Celant, a cura di, *Arte povera più azioni povere*, cit. p. 89.

²⁰³ D. Palazzoli, *Con temp l’azione*, in G. Celant, *Preconistoria 1966-69*, cit. p. 45.

²⁰⁴ F. Sargentini, *L’Arte Povera è nata a Roma?*, in “flashart.it”, 13 luglio 2015: <https://flash---art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/>

pozzanghere di acqua e terra di Pascali, ma anche il legno di Ceroli, la natura di Gilardi, l'uso della luce e dell'immagine in Bignardi, Pistoletto e Schifano, concorrano a istituire una convergenza tra arte e vita – “convergenza ma non identità” – e nuovi rapporti d'attrazione dialettica: “La dialettica figurativo-astratto non sussiste anche perché non è mai stata una dialettica; la dialettica naturalità-artificialità è in parte scontata e non comunque non primaria. Il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma”²⁰⁵. L'attualità di queste opere, dice Calvesi, sta nella capacità di essere “presenza simultanea”, di catturare spazi, si tratta di opere “che si dislocano e ci dislocano”²⁰⁶, oltre a, ricorda Sargentini, destare “scalpore all'epoca per l'adozione di elementi naturali nella costituzione di un'opera d'arte”²⁰⁷.

La rilevanza della mostra di Torino, e di quella di Roma, risiede sicuramente nell'inquadramento e nella proposta innovativa dal punto espositivo delle tendenze dell'arte italiana di fine decennio, nella loro attenzione all'utilizzo dello spazio e di materiali nuovi, ma in queste esposizioni, è parere ormai diffuso, è visibile una coincidenza di dati teorici e di presenza fisica di quelle componenti fondative dell'Arte povera che qualche mese più tardi inaugurerà il suo, celantiano, corso.

Il fenomeno Arte Povera

In “Arte Povera”, il volume del 1999 curato da Carolyn Christov-Bakargiev, e presentato come “definitive guide”, viene tracciato, tra le altre cose, il perimetro culturale entro il quale il gruppo assemblato da Celant si trova ad operare, e vengono riconosciute come influenti e prodromiche alcune mostre che precedono di qualche mese sia l'uscita degli “Appunti”, sia la prima esposizione ufficiale etichettata, “Arte povera -Im-spazio” alla Galleria La Bertesca di Genova (27 settembre 1967 – 20 ottobre 1967). Nello specifico “Arte Abitabile” (Galleria Sperone, Torino 1966), le già citate “Fuoco, Immagine, Acqua, Terra” e “Con temp l'azione”. Nel “critical framework” che precede la cronistoria espositiva viene sottolineata l'influenza di quelle esperienze antecedenti, dall'eredità delle Avanguardie e in particolare del Futurismo, a Gutai, Fontana, Burri, Colla, Accardi, per finire con new Dada, Zero, Nouveau Realisme e Azimuth, che da un punto di vista estetico ed operativo hanno rappresentato un repertorio ineludibile per gli artisti dell'Arte Povera. A questo va aggiunto un contesto storico e culturale italiano determinante per la loro formazione primaria: una linea di un primo tempo che va dagli anni Cinquanta, col boom economico e il “miracolo italiano”, alle rumorose movimentazioni del Sessantotto, periodo nel quale il gruppo raggiunge l'apice della sua espressione originaria, quella voluta soprattutto da Celant²⁰⁸. È proprio la cornice storica, con i suoi tumulti, a fornire a Celant la chiave per varare la sua nuova proposta, come ha sottolineato Elizabeth Mangini dalle colonne di “Artforum”: “Amid tumultuous demonstrations at Italian universities that, like many other movements circa 1968, were aimed at institutional structures that preserved the stratifications of class, the twenty-seven-year-old Celant asserted that Italian artists were confronting their own social and cultural patrimony. Using the utopian rhetoric typical of twentieth-century avant-gardes, he wrote of a desire to escape the bounds of a social system that rewards conformity and limits experience, and argued, in stridently Marxist terms, that this system forces artists into producing bourgeois objects for an art market that requires the stability of the assembly line. *Arte povera*, Celant declared, was different—it was a truly revolutionary art that rejected the

²⁰⁵ M. Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo mostra, L'Attico, Roma 1967.

²⁰⁶ *Ibidem*

²⁰⁷ F. Sargentini, *Op. cit.*

²⁰⁸ C. Christov-Bakargiev, (eds), *Arte Povera*, Phaidon, New York 1999, pp. 16-47.

market's pressure to conform by rejecting the very language of art. Instead of continuing to use a highly developed, or "rich," system of representation that artists had been refining since at least the early Renaissance, *arte povera* foregrounded the experience of the thing itself, infinitely variable and free of formal or material conventions. For Celant, these "poor" inquiries were not so much a unified movement as a polysemous collection of individual actions and improvised episodes in an artistic guerrilla war"²⁰⁹. Prima di connotare "politicamente" il gruppo, Celant, in occasione della mostra di Genova, aveva posto l'accento sull'aspetto procedurale e neo-mediale delle operazioni condotte dai vari Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini, all'interno delle quali emergevano, come "paradigmi primigeni, indispensabili", la "presenza fisica, il comportamento", "la constatazione materica", "il linguaggio [...] spogliato da ogni sovrastruttura storico-simbolica", "la *prise de pouvoir* della tela, del colore, dello spazio"²¹⁰. Se quest'ultimo elemento, lo spazio, è il fulcro di una riflessione che è insieme, nella mostra di Genova, dato concettuale primario e "luogo deputato per l'arte povera" e le sue nuove soluzioni, in un rapporto mutato anche con l'esperienza dello spettatore, il tono degli "Appunti per una guerriglia", pubblicati su "Flash Art" nel novembre del 1967, fa sì che il programma rivoluzionario poverista stabilisca una connessione diretta con i fatti della attualità storica attraverso un "linguaggio militante" che mirava "to position arte povera as parallel to libertarian politics"²¹¹. Nelle intenzioni di Celant l'arte povera è un'arte "impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'attualità, col presente [...] con la concezione antropologica, con l'uomo reale [Marx], la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere!)"²¹². Una "ricerca povera" che in più tende alla "identificazione azione-uomo, comportamento-uomo", alla "abolizione di ogni posizione categoriale (o pop od op o struttura primaria) per una focalizzazione di gesti che non aggiungono nulla alla nostra colta percezione, che non si contrappongono come arte rispetto alla vita, che non portano alla frattura e alla creazione del doppio piano io e mondo, ma che vivono come gesti sociali a se stanti"²¹³. Una dichiarata lotta anti-sistema, un "esistere rivoluzionario" che trova nel campo dell'arte un'ulteriore applicazione attraverso i protagonisti scelti e riuniti ancora da Celant: Pistoletto, Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini, Pascali. La mostra del febbraio 1968, presso la Galleria de' Foscherari di Bologna, dichiara già nella frontalità del titolo, "Arte Povera", il suo proposito di continuazione, segnando un'altra importante tappa collettiva. In questa occasione Celant puntando ancora una volta sui protagonisti originari, con l'aggiunta di un già vicino Ceroli, rincarava la dose su un'arte povera che non è "operare illustrativo e teorico, non ha come obiettivo il processo di neorappresentazione dell'idea", ma che attraverso un'"anarchia linguistica e visuale" si presenti come "azione cosciente [...] lontana da qualsiasi apologia oggettuale ed iconica", "un agire libero, quasi intuitivo, che relega la mimesi a fatto funzionale e secondario", "un inno all'elemento banale e primario", un "mondo della definizione artistica [che] si riduce al modo dell'essere e dell'agire"²¹⁴. Un'azione, condotta nella consapevolezza della "irripetibilità di ogni istante", che trova il suo climax nella già attraversata "arte povera più azioni povere" di Amalfi (ottobre 1968). Questo è sicuramente il momento di

²⁰⁹ E. Mangini, *Arte Povera*, in "Artforum", November 2007: <https://www.artforum.com/print/200709/arte-povera-18810>

²¹⁰ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Milano 2021, p. 452.

²¹¹ E. Mangini, *Op. cit.*

²¹² G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", no. 5 Novembre-Dicembre 1967, p.

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit. pp. 453-454.

maggiore intensità del fenomeno arte povera targato Celant, il momento in cui si conforma uno stato solido di autocoscienza foraggiato in misura ulteriore dalle vetrine internazionali: “9 at Leo Castelli” (New York, 1968); “When Attitudes Become Form” (Berna, 1969); “Op losse schroeven” (Amsterdam, 1969). La strategia di Celant si arricchisce a questo punto di un altro tassello che compone il suo mosaico operativo, un “libro importante e innovativo, *Arte povera*, pubblicato in più lingue nel 1969²¹⁵, [che] metteva in questo senso ulteriormente in luce la capacità del giovane critico di creare connessioni a lungo raggio e di posizionare saldamente le esperienze italiane nel panorama delle ricerche europee e americane più attuali”²¹⁶. Composto da documenti fotografici e testimonianze scritte, il libro è simbolo di una pratica che unisce la dimensione espositiva a quella editoriale, ed è prototipico rispetto ad una attitudine archivistica che di lì a poco diventerà predominante nell’operato celantiano. Ma arriva anche nel “momento di una trasformazione di cui Celant interpreta simultaneamente tutti i tratti cruciali, stabilendo di fatto un nuovo standard culturale: l’indifferibile apertura internazionale della scena artistica, l’affermazione della figura del curatore indipendente, la preminenza data alla «scrittura espositiva» rispetto al testo tradizionale, la relazione diretta con gli artisti”²¹⁷. Se nel 1970 la traiettoria curatoriale di Celant segue ancora la parabola poverista, questa volta in una dimensione istituzionale pubblica, la Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino, in un inquadramento allargato che prevede l’affiancamento ad alcuni degli esiti internazionali del concettuale e della *land art* (“conceptual art arte povera land art”, è il titolo della mostra), esattamente un anno dopo, nella cornice espositiva della Kunstverein di Monaco di Baviera, in occasione del progetto curato da Eva Madelung, “Arte Povera: 13 Italienische Künstler”, Celant dichiara conclusa la parabola del gruppo da lui assemblato, registrando, nel suo intervento in catalogo, il definitivo esaurimento della carica sovversiva e rivoluzionaria che aveva innescato la “guerriglia” dal 1967. Il legame e la sincronia con gli eventi e con la temperie sessantottina avevano indirizzato le ricerche artistiche e soprattutto la riflessione teorica di Celant intorno al gruppo dell’Arte Povera – “Considerato il clima storico, intorno al 1967-1968, era inevitabile che il bagliore politico pervadesse qualsiasi manifestazione culturale: dichiarazioni di un’aspirazione alla lacerazione e allo strappo che riflettevano le ribellioni dell’epoca”²¹⁸, ed è lecito pensare quindi che l’intensità dell’entusiastica adesione a questo “bagliore politico” fosse direttamente proporzionale al suo affievolirsi²¹⁹. Definita in un’intervista del 2010 “un tentativo di difesa degli spazi creativi e filosofici dell’arte”²²⁰, l’Arte Povera è stata interpretata come una risposta italiana agli esiti statunitensi dello stesso periodo, e inevitabilmente lo stesso progetto di Celant, impostato su una strategia espositiva che ha trovato una risonanza internazionale anche attraverso il libro del 1969, ha avallato questa ipotesi. Tuttavia, per l’eterogeneità del gruppo, delle ricerche e delle soluzioni formali, risulta assai più complicato riconoscere tra loro un’unica linea espressiva che possa essere letta attraverso una lente identitaria nazionale. Lo stesso Celant, pur ammettendo il proposito di “risposta italiana”, chiarisce che nel “coagulare” le diverse espressioni del gruppo ha dovuto tener conto di un momento storico che è coinciso con “l’affermarsi dell’interculturalità e del femminismo,

²¹⁵ Pubblicato in Italia da Gabriele Mazzotta Editore, da Praeger a New York, da Studio Vista a Londra e da Studio Wasmuth a Tübingen.

²¹⁶ S. Chiodi, *Celant, against interpretation*, in “Il Manifesto”, 17/05/2020

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 13.

²¹⁹ Sul rapporto mutevole dell’Arte Povera con la politica cfr. N. Cullinan, *From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, in “October” 124, Spring 2008, pp. 8–30.

²²⁰ G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, cit. p. 14.

in cui si tenta di ampliare gli orizzonti di genere e etnia. E anche se gli anni sessanta sono marcati da un valore 'universale' che è dominante perché di matrice occidentale, bianca e maschile, l'attitudine è a relazionarsi al 'differente'. Di fatto l'apertura alle 'sostanze' del sentire e del fare comporta un'apertura alla pluralità delle identità"²²¹. A più di quarant'anni di distanza, al tempo dell'intervista citata, la posizione di Celant nei confronti della validità del metro identitario nazionale è molto cauta: "[...] non è necessario, per scoprire un'identità narrativa nazionale, far ricorso ad una violenza che esclude gli altri, quanto includerla nel suo contesto e affiancarla a processi di trasformazione simili, come ho cercato di fare sul piano dell'informazione con il volume *Arte Povera*, 1969, per quanto riguarda le identità culturali dei singoli artisti e in *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*', 1994, per quanto concerne il valore identitario del linguaggio dell'architettura al design, dall'arte alla letteratura, dalla musica al cinema"²²². Un'attitudine al sincretismo che trova conferma anche nelle parole di uno dei protagonisti del gruppo, Luciano Fabro, che ai microfoni di Giovanni Lista ha sostenuto che "gli artisti dell'Arte Povera sono sempre stati un po' in contraddizione gli uni con gli altri, quindi non credo che potrebbero essere tutti d'accordo sull'idea di una dimensione culturale mediterranea"; pur ammettendo un iniziale interesse nei confronti delle proprie "origini culturali", Fabro non ne fa un "programma" fisso: "Si tratta invece di trovare la forza di liberarsi, sbarazzandoci dai pregiudizi e da ogni complesso sulla propria identità"²²³.

Seguire la storia delle mostre di Celant, e l'evoluzione del suo pensiero sull'Arte Povera, soprattutto dagli anni Ottanta, tuttavia, suggerisce che il raggiungimento di una tale posizione di apertura nei confronti di un'identità nazionale dell'arte da ripensare in dialogo con le situazioni differenti e circostanti è il risultato di un processo nel cui corso evidentemente si incontra un passaggio inevitabile che va nella direzione opposta, o quantomeno che cerchi nella riflessione e nello sguardo verso l'interno la chiave interpretativa anche di un segmento limitato dell'arte italiana²²⁴. Un passaggio che sembra essere, come si vedrà più avanti, ineludibile nella carriera curatoriale in Italia.

Achille Bonito Oliva, una trilogia di mostre nei primi anni Settanta

La parabola espositiva dell'Arte Povera, che fa da cerniera tra due decenni, fa emergere la figura di Germano Celant come teorico del movimento e lo pone in stretta relazione con l'affiorare di una pratica, quella curatoriale, che trova, come detto in precedenza, in Harald Szeemann una sua prototipica declinazione, ma che per natura resta aperta a varie possibilità applicative. Il periodo in questione è caratterizzato, tra le altre cose, da un grande fermento culturale che rimbalza freneticamente negli spazi delle mostre, e all'interno di una rete che intensifica gli scambi e le relazioni tra le varie parti in causa²²⁵. In Italia, in particolare, si verifica una serie notevole di avvenimenti, tra azioni critiche ed espositive, destinata ad avere degli effetti determinanti sullo sviluppo della pratica curatoriale e sulla conformazione di un campo nel quale si trovano a reagire i

²²¹ *Ivi*, p. 27.

²²² *Ivi*, p. 28.

²²³ G. Lista, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano 2011, pp. 12-16.

²²⁴ Per un'ipotesi interpretativa dell'Arte Povera fondata su "una genealogia alchemica", in un progetto di "Italian Visual Thought" cfr. K. Pinkus, *Materialità e ambivalenza. Arte povera, una genealogia alchemica*, in A. Mengoni, F. Zucconi, a cura di, *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, Mimesis – DCP IUAV, Milano-Udine 2022, pp. 200-219.

²²⁵ Lawrence Alloway già negli anni Settanta parla di "Network: The Art World Described as a System" in *Id.*, *Network: Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984; sul concetto di sistema dell'arte in una sua prima forma cfr. anche A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, Galleria Lucrezia De Domizio, 1975.

fatti dell'arte e della critica, con i posizionamenti sempre diversificati delle figure operanti. Tra queste si afferma Achille Bonito Oliva che proprio nei primi anni Settanta è protagonista, tra l'altro, di almeno tre esposizioni capaci di inserirsi, per proposta metodologica e spirito innovatore, nella linea di sviluppo della pratica curatoriale e del suo impatto sulla storia e le trasformazioni del medium espositivo. Stefano Chiodi, nel 2009, nel rivitalizzare "Il Territorio magico" - il primo libro di Bonito Oliva, pubblicato nel 1971 - sottolinea come "tra 1968 e 1971 si susseguono manifestazioni e mostre che scandiscono il ritmo delle innovazioni artistiche [...] Manifestazioni tutte caratterizzate, pur nell'ovvia diversità delle scelte, da una comune sfida all'autoritaria autoreferenzialità del *white cube* modernista, che si traduce in allestimenti suggestivi, spesso affollati, in cui scompaiono di colpo le tradizionali suddivisioni (pittura, scultura, ecc.) a favore di una lettura che privilegia la dimensione dell'installazione e il gioco di rimandi spaziali/concettuali tra i lavori. Sono mostre ordinate da personalità di primo piano come Jean-Christophe Amman, Germano Celant e Harald Szeemann, che rinnovano a loro volta in profondità il concetto di 'militanza' caro alla cultura modernista e di avanguardia"²²⁶. Tra i "comportamenti alternativi dell'arte" si registra soprattutto la mutazione del critico e della critica, il cui strumento, la scrittura, non è relegato più soltanto alla dimensione del testo e dell'interpretazione, ma si fa apparecchiatura espandibile alla costruzione complessa dello spazio tridimensionale della mostra.

Quando nel 1970 Bonito Oliva viene coinvolto nell'operazione "Amore mio" a Montepulciano - "Gli artisti hanno chiamato me a contraddire il mio ruolo di critico d'arte"²²⁷ -, una mostra e una mostra della critica, la sua posizione sulla scena italiana si sta repentinamente fortificando, una scalata che Fabio Belloni ha così dettagliatamente sintetizzato: "Il Bonito Oliva della primavera 1970 [...] doveva apparire dentro ai giochi ma non ancora abbastanza da esserne compromesso. A Roma vi era giunto da poco, nel 1968, munito di una laurea in giurisprudenza e un tirocinio alle bolognesi edizioni Sampietro. Non poteva vantare un incarico accademico - questo arriverà nel 1972 dall'Università di Salerno - ma i luoghi giusti e l'amicizia con il conterraneo Filiberto Menna gli avevano già concesso di avvicinare l'*enclave* arganiano. Mancava anche di esperienze curatoriali, cosicché il pur esiguo contributo al fianco di Calvesi per il catalogo del *Teatro delle mostre* rimaneva, per lui, un'emergenza. In compenso aveva un trascorso di poeta sperimentale ben provato da alcune sue raccolte di fine decennio. Nella Roma di Villa e Vivaldi non si trattava certo di un contrassegno; eppure anche in virtù di quella duplice natura professionale egli stava intrattenendo uno scambio quasi simbiotico con gli artisti di cui seguiva il lavoro. L'intraprendenza accomunava Bonito Oliva ai trentenni come lui affacciatisi sui circoli della critica da neppure un lustro. Al pari di Celant e Trini e, in altra misura, di Vergine, Palazzoli e Fagiolo, egli stava scalando le vette dell'*establishment* con una celerità sconosciuta alla generazione precedente"²²⁸. Questa sua posizione intermedia, quindi, laterale ma onnipresente, unita a una già ipertrofica attività di scrittura dedicata esclusivamente all'arte e agli artisti del presente, assicurava il giusto grado di sintonia a un'operazione nata dalla vena innovatrice di Gino Marotta e contraddistinta dalla volontà ferma di lasciare agli artisti la ideazione ed organizzazione della intera dinamica espositiva. Un meccanismo nel quale Bonito Oliva viene inserito come "segretario generale" che "avrebbe fatto rispettare agli artisti i patti stabiliti, redatto i comunicati stampa, coadiuvato l'edizione del catalogo, seguito gli allestimenti: uffici di

²²⁶ S. Chiodi, *Il cerchio non si chiude*, in A. Bonito Oliva, *Il Territorio Magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, nuova edizione a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 270-271.

²²⁷ A. Bonito Oliva, *Amore mio: i segni della presenza*, in "Domus", n. 490, settembre 1970, p. 46.

²²⁸ F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in "Studi di Memofonte", 9/2012, p. 126

pura gestione, in sostanza”²²⁹. Alfano, Alviani, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Kounellis, Mambor, Marotta, Mauri, Merz, Nanni, Nannucci, Pistoletto, Vettor Pisani, Scheggi e Tacchi compongono il mosaico di Palazzo Ricci, in uno schema che trova il suo assetto per via di “autoconvocazione”, “affinità e condivisioni”: “Ciascun artista può partecipare alla mostra non solo esponendo le proprie opere come meglio crede opportuno, ma anche designando nomi, opere di altri artisti ed eventi in cui ritrova un collegamento con la propria formazione e lo sviluppo del proprio lavoro”, è la spiegazione del segretario generale dalle pagine del catalogo²³⁰. Il catalogo²³¹, per l'appunto, uno spazio ulteriore dove lasciare libera l'inventiva degli artisti (ognuno con dieci pagine da riempire), uno spazio dove includere anche quella figura ancora ibrida, tra artista e critico, di un Bonito Oliva che si lascia ritrarre da Ugo Mulas per le nove pagine a lui riservate, accentate da estratti da un testo di Maurice Blanchot. Protagonista tra i protagonisti nelle pagine del catalogo dove la sua presenza e il suo contributo fanno eco all'assenza dei tradizionali testi critici solitamente firmati da figure che in questo caso trovano spazio per la discussione e il confronto dialettico nella “Dieta di Montepulciano”, un momento di analisi pubblica delle strutture dell'arte: il rapporto fra artisti, critici e pubblico, la ridefinizione dell'idea di mostra, il ruolo del critico d'arte e la “sua trasformazione in curatore”²³².

Il mese di gennaio dell'anno 2010 vede l'inaugurazione, presso il MACRO di Roma, della mostra “A Roma, la nostra era avanguardia” a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola, secondo appuntamento del progetto “MACROradici del contemporaneo”, dedicato, questo, all'esperienza di Graziella Lonardi Buontempo e dei suoi Incontri Internazionali d'Arte. È l'occasione per puntare i riflettori su Roma e il suo ruolo nelle dinamiche dell'arte in Italia, attraverso la lente di “Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970”, tenutasi a Palazzo delle Esposizioni nel novembre del 1970, e di “Contemporanea”, realizzata nel garage sotterraneo di Villa Borghese esattamente tre anni dopo. La costante di queste due mostre è la presenza critico-curatoriale di Achille Bonito Oliva, scelto dalla Lonardi come responsabile dell'attività culturale ed espositiva dell'associazione dopo l'illuminante episodio di Montepulciano. “Vitalità” inaugura il palinsesto degli “Incontri” e si pone, sin dal sottotitolo, come un bilancio del decennio appena trascorso, ma lo fa in una modalità di cui si sottolinea il portato d'innovazione: “[...] ha l'effetto deflagrante di una visione nuova e inusuale che, senza sensi di colpa né complessi di inferiorità, stabilisce la centralità del discorso critico. La scrittura espositiva che, in questo caso, è il risultato di una collaborazione tra il curatore, gli artisti e il ‘coordinatore all'immagine’ [Piero Sartogo], assume un'importanza fondamentale: è la trama di una narrazione fuori dagli schemi che procede per antitesi, per contrapposizioni, per accostamenti. Il cortocircuito visivo produce uno scompenso che spiazzava costantemente lo sguardo dei visitatori e propone l'arte come ‘territorio magico’ da percorrere”²³³. Al di là delle questioni irrisolte riguardanti

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ A.B.O. THEATRON. *L'Arte o la Vita*, cit. p. 180.

²³¹ Cfr. L. Lonardelli, *Amore mio ovvero il catalogo come pratica curatoriale*, in “Esposizioni”, Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017, a cura di Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Stefania Zuliani in “Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali”, n. 4, 2018.

²³² *Ivi*, pp. 181-182.

²³³ C. Casorati, A.B.O., *ovvero “mi mostro, lo trovo istruttivo”*. Annotazioni su alcune mostre di Achille Bonito Oliva, in A.B.O. THEATRON. *L'Arte o la Vita*, cit. p. 152.

il titolo²³⁴, e l'attaccatura di questa mostra al clima socio-politico nel quale si è concretizzata²³⁵, elementi pure concatenati, è opportuno evidenziare come lo spazio della "scrittura espositiva", che "creò il grande shock estetico nel pubblico"²³⁶, sia per Bonito Oliva il modo di unire le risultanze delle varie pratiche artistiche attive in Italia nel decennio attraversato, frutto di una selezione condivisa con alcuni artisti (Agnetti, Castellani, Colombo, Marotta, Mauri, Scheggi, Kounellis), con un'idea di base legata a una mutata condizione dell'artista: "L'artista oggi si situa con una giusta ostinazione in una zona di intenzionale demenza, come affermazione tautologica della propria complessità politico-esistenziale. Dove l'ideologia è la possibilità da parte dell'artista di proporsi come struttura liberante e continuamente liberata dal mondo, evidenziamiento e misura del proprio evidenziamiento, rappresentazione ed autorappresentazione. Dunque questo è il tempo in cui i miti vengono saggiati e l'esercizio della fantasia, partendo dal negativo del linguaggio, quale frantumazione dell'umano e reclusione del biologico, ha conquistato definitivamente una zona di 'nuova metafisica', dove l'astrazione si propone come attitudine fisiologica di percepire il mondo. L'approdo avviene nello spazio della 'festa', una zona primitiva dove non esiste più orizzontale e verticale, natura e storia, ma un paesaggio di segni, dove il segno è la presenza e la presenza è il rituale di una comunità concentrata che vuole essere percepita dall'interno, per fondare una nuova maniera di esistere, come campo della rimozione del falso mondo"²³⁷. Nella coltre spessa, tipica dei testi di Bonito Oliva, è possibile individuare il repertorio linguistico e la direzione di un pensiero sull'arte e sui suoi destini che si rinsalderà negli anni e costituirà lo schema critico e teorico nel quale inserire a seconda dei tempi e delle opportunità le varie componenti scelte. Ma è anche possibile rintracciare un elemento, quello della rappresentazione, che è stato discusso e identificato, anche di recente, come peculiare della sua pratica curatoriale, *in primis* in occasione di "Vitalità". Infatti Obrist, recuperando un pensiero di Romy Golan, sottopone a Bonito Oliva la questione dei criteri della selezione di "Vitalità" basati sull'"impulso allegorico" degli artisti e sulla conseguente preferenza di "un'arte della rappresentazione piuttosto che della presentazione", con chiara allusione al ruolo e alla presenza definita "molto marginale" dell'Arte Povera all'interno della mostra. L'Arte Povera per Bonito Oliva è il tentativo di un "volontario depauperamento da parte dell'artista al fine di evitare la rappresentazione e imporre la presentazione, di materiali, processi, corpi, idee, azioni": "Nella mia attitudine io già allora, forse perchè venivo anche dalla letteratura, tendevo a preferire artisti appunto allegorici, nelle cui opere fosse presente una complessità e non un valore, diciamo, di pura presentazione. E dunque già in *Vitalità del negativo* emerge questa mia preferenza, o attitudine, che troverà poi conferma nelle mostre successive fino e oltre la genesi della Transavanguardia, che tende ad affermare l'identità dell'artista, la soggettività, a superare la neutralità della forma così come del dogma della parola politica sul linguaggio imprevedibile dell'arte"²³⁸. Come ha rimarcato Luca Massimo Barbero, in occasione della mostra celebrativa del 2010, l'impostazione adottata per "Vitalità" la rende un "laboratorio" dove le intenzioni degli artisti si pongono in una tensione dialettica con la visione del critico e la proposta allestitiva di Sartogo che a partire dalle famose fasce nere dell'atrio aspira a costituire una sorta di campo magnetico

²³⁴ Cfr. F. Menna, *L'arte italiana negli anni sessanta*, in "Il Mattino", 5 gennaio, 1971.

²³⁵ Cfr. R. Golan, *Vitalità del negativo / Negativo della vitalità*, in "Kabul Magazine", 27 luglio 2016; e anche Id., *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, Princeton University Press 2021.

²³⁶ Bonito Oliva in dialogo con Hans Ulrich Obrist in *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita*, cit. p. 40.

²³⁷ A. Bonito Oliva, *Vitalità del negativo*, in *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, catalogo della mostra, (Roma 1970), Centro Di, Firenze 1970.

²³⁸ A. Bonito Oliva, H. U. Obrist, *Una conversazione*, in *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita*, cit. pp. 41-42.

attraversato da diverse traiettorie operative messe in relazione, collegate e fatte scontrare all'interno degli spazi compartimentati ma comunicanti del Palazzo delle Esposizioni, definito "un itinerario critico dato per immagini"²³⁹. Barbero parla di "temperature creative differenti, che vanno dalle nuove declinazioni della pittura e dell'iconico alle grandi installazioni, con una particolare attenzione alla parte processuale, performativa, in certo senso anche ludica"²⁴⁰. E così ogni artista ha a disposizione uno o più ambienti, l'incontro/scontro tra di loro è assicurato da aperture che segnano il percorso espositivo nel quale, ad esempio, la sala di Boetti comunica con quella di Tacchi e di Marotta; quella di Merz con quella di Lo Savio; o, ancora, dietro l'atrio di Sartogo si assiste alla successione spiazzante Schifano-Kounellis (con il pianista Rzewski)²⁴¹. "Vitalità" è per Bonito Oliva anche l'occasione per dichiarare quella che definisce "una doppia crisi, delle strutture e delle istituzioni", dove le strutture sono i luoghi dell'arte che in Italia si limitano alle gallerie e, a suo dire, a presentazioni compresse poco efficaci, e l'istituzione è quella della critica d'arte incapace di porsi come cerniera e mediazione effettiva tra l'opera d'arte e il pubblico, una critica impegnata, invece, a cucire le trame necessarie all'incontro tra opera d'arte e mercato. In queste dichiarazioni Bonito Oliva anticipa una serie di riflessioni che confluiranno negli articoli che dal 1972 arricchiranno le pagine di "Domus" e nella sua teoria sul sistema dell'arte.

Se, in un discorso di pratica curatoriale, la scrittura espositiva di Bonito Oliva è lo strumento per espandere il ruolo di un critico che, a suo dire, necessitava di uno spazio di maggiore visibilità da ricercare anche nel momento della mostra e nei suoi processi costitutivi, il catalogo resta un luogo particolarmente affidabile per la riflessione sullo statuto della critica e per rendicontarne gli esiti, in un decennio del quale, anche in questo frangente, vengono selezionati i contributi ritenuti più significativi, un'antologia dei testi di Argan, Boatto, Calvesi, Dorfles, Menna, Vivaldi.

A distanza di tre anni, nel novembre 1973, inaugura "Contemporanea", un'altra mostra concepita da Achille Bonito Oliva²⁴² e realizzata con gli Incontri Internazionali d'Arte nella location insolita e fascinosa del Parcheggio sotterraneo di Villa Borghese a Roma. Cecilia Casorati nel redigere le sue "Annotazioni su alcune mostre di Achille Bonito Oliva" ne sottolinea l'impatto sul contesto internazionale²⁴³ raggiunto grazie alla sua struttura interna, ai contenuti e ai protagonisti. Infatti si

²³⁹ È la definizione che Piero Sartogo dà dell'allestimento ai microfoni della Rai per il programma "L'approdo" (1970). Nello stesso documento Paolo Fossati e Tommaso Trini commentano negativamente l'atteggiamento e le scelte di Bonito Oliva, puntando l'attenzione sulla componente critica assente – ritenuta ineludibile – all'interno di una grande mostra che tra le altre cose si carica del fardello della informazione e della mediazione tra arte contemporanea e grande pubblico, aspetto questo che lo stesso Bonito Oliva aveva dichiarato come centrale nella sua idea, la finalità didattica della mostra (che Fossati ritiene totalmente disattesa). Trini dichiara invece "l'assoluta incapacità delle grandi mostre ufficiali di presentare criticamente" lo stato delle cose nell'arte, e di queste ne sottolinea l'inutilità in un mondo che ormai disponeva di mezzi di informazione dal raggio d'azione sempre più capillare.

²⁴⁰ L. M. Barbero, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970. Appunti su un'avanguardia del presente*, in *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma 2010), Electa, Milano 2010, p. 26.

²⁴¹ Completano la lista di artisti: Agnetti, Alfano, Alviani, Angeli, Anselmo, Biasi, Bonalumi, Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Fabro, Festa, Fioroni, Mambor, Manzoni, Massironi, Mauri, Paolini, Pascali, Pisani, Pistoletto, Rotella, Uncini, Zorio.

²⁴² Nel 1971 era stato coinvolto da Palma Bucarelli per la curatela di una mostra dedicata all'arte italiana all'interno della VII Biennale di Parigi. Cfr. G. Cappelletti, *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, in "Studi di Memofonte", 24/2020, pp. 113-144.

²⁴³ È stata inclusa tra le trenta mostre esemplari del XX secolo nel volume del 1991 di H. Hegewisch e B. Klüser *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellung dieses Jahrhunderts*, pubblicato a

tratta di una mostra a impianto molecolare, multidisciplinare, multimediale e, a differenza di “Vitalità del negativo”, non limitata alla scena italiana, ma sintonizzata sulle frequenze europeo-statunitensi nell’ambito espanso della cultura contemporanea. Ancora una volta l’allestimento - il coordinamento dell’immagine, nella sua formula ormai consolidata - è frutto dell’intervento di Piero Sartogo, capace di creare un sistema di divisioni-conessioni che connota la mostra nel suo essere polimorfica e polisemica: “una serie di griglie, leggerissime pareti di rete metallica a maglia quasi trasparente, si succedono come quinte sempre più fitte lungo il percorso. Le reti appaiono, se osservate di lato, come dei sottili muri, mentre in direzione ortogonale lasciano filtrare lo sguardo, permettendo di cogliere tutto lo spazio della mostra e suggerendo la fluidità e le connessioni tra i vari linguaggi documentati”²⁴⁴. È proprio nel mosaico di “Contemporanea” che risiede uno dei tratti più innovativi e per certi versi anticipatore di quella svolta collaborativa della curatela che si è imposta globalmente a Duemila inoltrato²⁴⁵, una modalità che lo stesso Bonito Oliva imposterà per la sua Biennale di Venezia del 1993, in particolare nella sezione Aperto. Infatti lo schema di “Contemporanea” prevede un curatore e “organizzatore scientifico”, responsabile dell’idea di base (Bonito Oliva) e una suddivisione in sezioni affidate a diversi curatori: “Cinema” a Paolo Bertetto, “Teatro” a Giuseppe Bertolucci, “Architettura e Design” a Alessandro Mendini, “Fotografia” a Daniela Palazzoli, “Musica e Danza” a Fabio Sargentini, “Libri e Dischi d’artista” a Yvone Lambert e Michel Claura, “Poesia visiva e concreta” a Mario Diacono, “Informazione alternativa” a Bruno Corà, Leietta Gervasio e Paolo Medori. La sezione “Arti visive” è a cura di Achille Bonito Oliva che presenta una ricerca trilineare testimoniata da quarantacinque artisti europei e quarantacinque statunitensi (ognuno con cinque opere), ricostruita nel dettaglio da Francesca Pola: quella “analitica” è ulteriormente suddivisa in “pittura primaria” (tra gli altri, Cane, Buren, Martin, Manzoni, Opalka, Reinhardt), “ricerca modulare” (Judd, LeWitt, Morris, Castellani, Lo Savio e altri), “arte come riflessione” (Haacke, Baldessari, Agnetti, Prini, Kosuth e altri), “arte del territorio” (Fulton, Heizer, De Maria, Long²⁴⁶); quella “processuale” dedicata al farsi dell’opera (Baumgarten, Sonnier, Anselmo, Boetti, Pascali, Merz, Fabro, Serra, Nauman, Paolini); quella “sintetica” concepita per sottosezioni (“arte come comportamento”, “arte come fluxus”, “arte come ricognizione della civiltà urbana”, “arte come ricognizione dell’oggetto”), definita la “più esplicitamente interdisciplinare e contaminante, inclusiva di quegli artisti che ‘utilizzano il linguaggio secondo un procedimento metaforico e di rappresentazione’”; a questo impianto si aggiunge un’“Area aperta” riservata ad artisti emergenti operanti sul piano della performance²⁴⁷. La ricerca di uno spazio dialogico e di libertà espressiva è peculiare e sintomatica di una traiettoria critica sperimentale che, nel perimetro di un “territorio magico” aperto da un lato per l’accesso del grande pubblico, si fa metodologia curatoriale capace di assurgere a modello per l’idea di base, l’impostazione critica e la traduzione della stessa nello spazio, oltre che per la struttura operativa. Nonostante l’impatto accertato di queste mostre, però, la posizione di Bonito Oliva nei confronti della curatela resta ferma nella misurazione di una distanza che mira ad affermare sempre con fierezza un’appartenenza al dominio

Francoforte da Insel Verlag; nell’edizione francese del 1998 pubblicata a Parigi da Éditions du Regard e in quella londinese del 2001 pubblicata da 21 Publishing.

²⁴⁴ A.B.O. *THEATRON. L’Arte o la Vita*, cit. p. 208.

²⁴⁵ Si ricordano qui almeno il panel “Collaborative Curating” (AAMC10 - May 16, 2011); il numero 32 (2016) della rivista “On Curating” dal titolo “In this Context: Collaborations & Biennials”.

²⁴⁶ A questa sezione si aggiunge anche l’intervento classico di impacchettamento di Christo realizzato nel gennaio del 1974 sulle Mura Aureliane.

²⁴⁷ F. Pola, *Contemporanea. Una cultura del dialogo e dell’azione, alle radici dell’oggi*, in *A Roma, la nostra era avanguardia*, cit. pp. 66-67.

della critica che egli stesso ha continuamente stimolato e messo in discussione con i suoi scritti e le sue mostre. Quando, in tempi diversi, Stefano Chiodi e Hans Ulrich Obrist gli fanno notare che il protagonismo del critico messo in atto dalle sue multiformi operazioni ha in qualche maniera contribuito a spianare la strada all'affermazione del *curator* come nuovo protagonista del sistema dell'arte internazionale, Bonito Oliva glissa o preferisce differenziarne le traiettorie, sostenendo, ad esempio, quanto i curatori siano, a suo dire, più che altro "piccoli impresari" che viaggiano ormai ad altissima velocità senza "saper guidare la macchina"²⁴⁸.

²⁴⁸ Cfr. S. Chiodi, *Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva*, in A. Bonito Oliva, *Il Territorio Magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, cit. pp. 247-266; e A. Bonito Oliva, H. U. Obrist, *Una conversazione*, in A.B.O. THEATRON. *L'Arte o la Vita*, cit. pp. 36-59.

III. Il problema trasversale dell'identità. Appunti per una metodologia.

Una introduzione transdisciplinare

La possibilità di rintracciare nel territorio comune di una questione identitaria lo sviluppo della pratica curatoriale in Italia può rinsaldarsi nell'individuazione di una successione di eventi espositivi dedicati alla scrittura o alla rilettura dei fenomeni artistici italiani del Novecento, sia, quindi, in un'ottica di storiografia artistica ad ampio, quasi centennale, spettro cronologico, sia nel tentativo di decifrare i linguaggi e le direzioni di una certa contemporaneità. Necessaria alla strutturazione di una riflessione sul carattere nazionale dell'arte, ed eventualmente della curatela, risulta essere un'operazione di allargamento dell'inquadratura finalizzato a considerare diversi approcci metodologici che dilatano il discorso sull'identità a un campo espanso contenente numerose, differenti discipline, oltre alla storia dell'arte.

“In effetti, il tema dell'identità si situa al punto di confluenza non di due semplicemente ma di più strade insieme. Interessa praticamente tutte le discipline. Interessa egualmente tutte le società studiate dagli etnologi. Interessa infine in maniera specialissima l'antropologia proprio perché alcuni la criticano accusandola di una sorte di ossessione dell'identico”²⁴⁹. Con queste parole, alla metà degli anni Settanta, Levi-Strauss inaugura un celebre seminario interdisciplinare dedicato al tema dell'identità. In realtà riflessi limpidi di una sempre mutevole ma presente questione identitaria, pur non essendo esplicitamente dichiarata, si possono ritrovare già in “Race et Histoire” del 1952, pubblicato in Italia insieme ad altri saggi nel 1967²⁵⁰. In questo frangente l'attenzione è rivolta ai concetti di “razza” e “cultura”, alla loro definizione in un ambito specificatamente etno-antropologico, al loro rapporto e, in particolare, alla “confusione fra il concetto puramente biologico di razza [...] e le produzioni sociologiche e psicologiche delle culture umane”²⁵¹. Il discorso di Levi-Strauss si sviluppa sul piano concettuale della “diversità” e della differenza di diversità tra razza e culture: mentre la diversità fra le razze è principalmente il risultato “della loro origine storica e della loro distribuzione nello spazio”²⁵², per poter analizzare la diversità delle culture, che secondo lo studioso francese sono molto più numerose delle razze perché, ad esempio, due uomini della stessa razza possono dar luogo a due culture diverse tra di loro, bisogna tenere in considerazione un maggior numero di aspetti come la non staticità, l'isolamento di determinati gruppi, ma ancor di più le loro relazioni. Le sue riflessioni su etnocentrismo e *falso evoluzionismo*, il conseguente rischio di omogeneizzazione, di omologazione e perdita del valore della diversità delle culture è la premessa sulla quale si sviluppa il pensiero e l'intervento di Jean-Marie Benoist, ideatore ed organizzatore del suddetto seminario. Lo studioso, seguendo la traccia levistraussiana del '52, fissa “i due limiti estremi di una problematica dell'identità [...] come oscillanti tra il polo di una singolarità sconnessa e quello di una unità globalizzante poco rispettosa delle differenze”²⁵³. Tra gli obiettivi del seminario dichiarati da Benoist troviamo, nel suo guizzo conclusivo, non tanto un arricchimento della nozione

²⁴⁹ C. Levi-Strauss, *L'identità*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 1977; trad. it. cons., Id., *L'identità*, Sellerio editore, Palermo 1986, p. 11.

²⁵⁰ C. Levi-Strauss, *Razza e storia e altri studi antropologici. Le regole che condizionano il pensiero e la vita dell'uomo*, trad. e cura di Paolo Caruso, Einaudi, Torino, 1967.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 99-100.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ J-M. Benoist, *Sfaccettature dell'identità*, in C. Levi-Strauss, *L'identità*, cit. p. 17.

di identità, quanto piuttosto il progetto “di decostruire questo concetto nelle sue occorrenze multiple”, “non tanto un consolidamento [...] quanto la sua decostruzione da diverse angolazioni”, un metodo che ha messo in risalto la valenza di fattori identitari non in una dimensione di chiusura e cristallizzazione, quanto piuttosto come “mezzi per sfuggire ai limiti di un insieme etnico” e per dare la possibilità a sistemi classificatori di, ricorda Benoist citando il pensiero di Levi-Strauss, “superare i loro limiti sia estendendosi, per universalizzazione, a domini esterni all’insieme iniziale sia prolungando, per particolarizzazione, la pratica classificatoria oltre i suoi confini naturali, cioè fino all’individuazione”²⁵⁴. Tuttavia il discorso sull’identità resta problematico, ammette in chiusura Levi-Strauss, nonostante la possibilità di una sua lettura prismatica, “ogni volta si arriva più a una critica dell’identità che a una sua affermazione pura e semplice [...] La sensazione è che l’identità non stia tanto nel fatto di postularla o nel fatto di affermarla quanto nel fatto di rifarla, di ricostruirla, e che qualsiasi utilizzazione della nozione di identità cominci da una critica della nozione stessa”; da “questo terreno” scaturiscono le due vie di indagine che formano un metodo: “[...] la prima consiste nel ricercare la fonte di questa identità, al di là della diversità delle apparenze, in quella che si potrebbe chiamare la restituzione di un continuo (e sentivamo or ora parlare di dinamica, di dinamica del corpo, di corpo pulsionale); la seconda consiste, al contrario, nel situarla su di un piano puramente relazionale”²⁵⁵.

Sembra che queste preziose indicazioni metodologiche, l’assunzione di questo doppio binario e la problematicità della nozione - specie nei contesti delle scienze sociali, in psicologia e in ambito storico²⁵⁶ - siano le costanti di un discorso sull’identità che nel tempo si è arricchito di contributi provenienti da differenti ambiti disciplinari. Tuttavia risulta assai ardua l’operazione di inventariare completamente i vari contributi al tema identitario, vista la sua particolare e capillare diffusione interdisciplinare, anche limitandosi al segmento cronologico che ha il suo *starting point* nella seconda metà del Novecento, in concomitanza quindi con la pubblicazione di “Razza e storia” e, qualche anno dopo, di “Identità e differenza” di Martin Heidegger (1957). Da qui, però, è possibile partire per provare a tenere in considerazione un mosaico teorico che pur nella sua parzialità può testimoniare della sua diffusa applicabilità e rappresentare un primo, superficiale ma indicativo, tentativo di mappatura. Le aree maggiormente attraversate risultano essere sempre quelle dell’antropologia (e dell’etnologia), della sociologia e della filosofia, nelle sue molteplici ramificazioni. Negli anni Sessanta ad esempio gli studi di Erving Goffman e quelli di Erik Homburger Erikson hanno interrogato il concetto di identità da prospettive rispettivamente sociologiche e psicoanalitiche; nel primo caso nelle dinamiche del gioco e dell’incontro²⁵⁷, e sul piano delle diversità (le deformazioni fisiche, il carattere individuale e la differenza culturale e religiosa)²⁵⁸; nel secondo nel campo dei processi di crescita individuale e nell’inciampo dello stato di crisi in età giovanile²⁵⁹. Se il seminario di Levi-Strauss lascia il suo segno alla metà degli anni Settanta e in Italia

²⁵⁴ J-M. Benoist, *Conclusioni*, in C. Levi-Strauss, *L’identità*, cit. pp. 298-299.

²⁵⁵ *Ivi*, pp. 309-310.

²⁵⁶ Questa è l’idea di Pietro Rossi all’interno di un discorso di identità europea in *L’identità dell’Europa*, Il Mulino, Bologna 2007.

²⁵⁷ E. Goffman, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1961, trad. it. a cura di Paolo Maranini, *Espressione e identità*, Arnoldo Mondadori, Milano 1979.

²⁵⁸ E. Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Touchstone, Denver 1963; trad. it. Roberto Giammanco, *Stigma. L’identità negata*, Giuffrè, Milano 1983.

²⁵⁹ E. H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, W. W. Norton & Company, New York 1968; *Gioventù e crisi di identità*, Armando editore, Roma 1968.

la traduzione dei suoi atti arriva nel 1986²⁶⁰ grazie all'editore Sellerio di Palermo, la questione identitaria si stabilizza anche sul piano degli studi culturali come un'urgenza nel decennio dei Novanta, uno scenario dettagliatamente fotografato da "Questions of Cultural Identity", un volume pubblicato nel 1996²⁶¹ a cura dei sociologi Stuart Hall e Paul Du Gay, inaugurato dalla breve storia dell'identità di Zygmunt Bauman²⁶², studioso che è tornato più volte sull'argomento, in particolare nel libro-intervista del 2003 "Intervista sull'identità" curato da Benedetto Vecchi²⁶³.

Alla metà degli anni Novanta, di preciso nel 1996, Francesco Remotti, dalla sua postazione antropologica di ambito accademico, pubblica "Contro l'identità", un attraversamento del concetto, delle sue deformazioni e delle sue molteplici applicazioni. Ne registra le forzature e una natura di costruzione forzata stretta tra i poli della separazione e dell'assimilazione. L'identità, per la sua potenzialità di affermazione, diventa "irrinunciabile" considerando la tesi dell'incompiutezza biologica dell'uomo; una possibilità di completamento che è nel contempo "violenza contro le ragnatele delle connessioni" e "tentativo talvolta eroico (e irrinunciabile) di salvazione rispetto all'inesorabilità del flusso e del movimento"²⁶⁴; una sostanziale strategia difensiva. Nel 2010 l'orizzonte riflessivo sembra allargarsi a quella che lo studioso registra come "ossessione identitaria", alla base della quale vi è una diffusione dell'utilizzo del concetto definita "contagiosa", "una moneta che tutti usano" per partecipare al discorso contemporaneo²⁶⁵. Questo utilizzo trasversale - società, politica, ambito individuale e senso comune, contesto scientifico - ha contribuito ad alzare il livello di tossicità della parola, ormai "parola avvelenata", perché in grado di promettere "ciò che non c'è; perché ci illude su ciò che non siamo; perché fa passare per reale ciò che invece è una finzione o, al massimo, un'aspirazione. [...] è un *mito*, un grande mito del nostro tempo"²⁶⁶. Rispetto al libro del 1996, dove Remotti registrava l'onnipresenza del concetto e dello strumento come "principio insopprimibile", ma comunque fronteggiabile attraverso l'adozione di soluzioni alternative come "la ricerca dell'alterità e il desiderio (l'esigenza) dell'alterazione", nel 2010 giunge alla conclusione, che è cambio di postura netto, che l'identità "non è più, per noi, qualcosa di irrinunciabile, e la critica dell'identità non si limita più a contrastarne un uso unilaterale, che non tiene conto di altre esigenze e altri principi. Oggi, siamo disposti a sostenere che *si può fare a meno dell'identità* [...] a riconoscere che la tesi dell'identità come principio irrinunciabile era anch'essa un modo di sottostare al dominio dell'identità, di rimanerne soggiogati [...] Oggi, noi diciamo che non si tratta più di contrastare l'identità impedendo che diventi un'ossessione, di limitarla con principi alternativi e opposti, ma - con gesto più radicale - di liberarsene: non solo allentare la sua presa, ma scioglierla del tutto"²⁶⁷. Nel 2021 esce "Sull'identità"²⁶⁸, un volume polifonico curato da Remotti che restituisce le posizioni più recenti di una serie di studiosi, riuniti in un gruppo di ricerca stimolato in modo particolare dagli studi di Ugo Fabietti, antropologo e

²⁶⁰ È del 1983 *Identifying Identity: A Semantic History* di Philip Gleason, articolo pubblicato su "The Journal of American History".

²⁶¹ S. Hall and P. Du Gay (ed.), *Questions of Cultural Identity*, Sage publications, London 1996.

²⁶² Z. Bauman, *From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity*, in S. Hall and P. Du Gay (ed.), Op. cit.

²⁶³ Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari 2003.

²⁶⁴ F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996, pp.

²⁶⁵ F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. IX.

²⁶⁶ *Ivi*, pp. XI-XII.

²⁶⁷ *Ivi*, p. XVIII.

²⁶⁸ F. Remotti (a cura di), *Sull'identità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021. Con saggi di Ugo Fabietti, Francis Affergan, Silvana Borutti, Claude Calame, Mondher Kilani, Francesco Remotti.

accademico, autore di “L’identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco” pubblicato nel 1995²⁶⁹.

È sempre sulla via del sospetto e della diffidenza che continua a muoversi un’ampia parte del dibattito. Franco Berardi nel 1994 definisce l’identità “una limitazione inconsapevole delle possibilità di comprensione e interazione”, una “mappa” bugiarda. Il filosofo bolognese prova a calcolarne le insidie ripercorrendo alcune tappe della storia come ad esempio il caso dell’ebraismo in epoca moderna. La storia di un popolo indotto, a furia di oppressioni e costrizioni, a perdere progressivamente “la memoria del proprio sistema culturale [...] della propria tradizione” del “contatto con l’origine”, e a rifugiarsi nella “ossessione moderna dell’identità” vista come unica “ancora di salvezza nel maremoto”²⁷⁰. L’identità come condanna, quindi, e addirittura come una chiave di accesso a un labirinto fatale per la storia e il destino del popolo ebraico secondo gli scritti politici di Abraham B. Yehoshua²⁷¹. La sua applicazione distorta, in contesti ancora socio-politici, è argomento centrale nella riflessione più recente di Francis Fukuyama, che già nel 1992 con “La fine della Storia e l’ultimo uomo” aveva espresso preoccupazione per quelli che ha definito “interessi nazionali” e per la loro inclinazione a trasformarsi in pericolosi nazionalismi. Il suo “Identità”²⁷² nasce proprio dalle ultime svolte sovraniste, dal dilagare dei populismi e dall’esigenza di leggere gli avvenimenti di un presente che, assediato in lungo e in largo, cerca rifugio tra le braccia della retorica identitaria.

Un’altra area disciplinare che trova nel tema identitario una ulteriore base di sviluppo delle proprie traiettorie di ricerca è quella della storia culturale. Lo ha evidenziato, tra gli altri, Peter Burke nel 2004, quando ha registrato come la nuova storia culturale, quella che si afferma attraverso “un nuovo paradigma” metodologico a partire dagli anni Ottanta del Novecento, incroci ripetutamente la questione identitaria in un’ottica di determinazione di processi di costruzione a scala individuale e di affermazione comunitaria, un aspetto, quest’ultimo, che innesca un’ampia riflessione su identità nazionale e nazionalismi. Dal punto di vista della costruzione delle identità individuali Burke sottolinea come gli storici della nuova storia culturale abbiano attribuito sempre maggiore importanza allo studio di quelli che gli olandesi definiscono “egodocumenti”, ovvero scritti in prima persona come lettere, diari, racconti di viaggio, autobiografie; allo stesso modo l’attenzione è stata rivolta anche a personaggi colti “nell’atto di sperimentare o assumere stabilmente una nuova identità”²⁷³. Le comunità e le nazioni, e la costruzione della loro identità, occupano uno spazio notevole negli studi di storia culturale e Burke individua alcuni autori che a suo parere risultano fondamentali per capire la diffusione del tema identitario in questo ambito. Ad esempio Benedict Anderson che con il suo “Comunità immaginate” del 1983²⁷⁴ ha spostato la ricerca delle “radici di quella che definisce «cultura del nazionalismo»” dalla teoria politica agli “atteggiamenti inconsapevoli o semiconsapevoli” delle persone uniti al potere dell’immaginazione collettiva “di far

²⁶⁹ U. Fabietti, *L’identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Milano 1995.

²⁷⁰ F. Berardi, *Trappole dell’identità*, in Id., *Quarant’anni contro il lavoro*, DeriveApprodi, Roma 2017, pp. 209-228.

²⁷¹ A. B. Yehoshua, *Il labirinto dell’identità*, (2008), Einaudi, Torino 2009.

²⁷² F. Fukuyama, *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, (2018), UTET, Milano 2019.

²⁷³ Continua l’autore: “farsi passare per bianco, per maschio, per un membro delle classi superiori e così via. Alcuni casi celebri di donne che, indossati abiti maschili, erano riuscite a prestare servizio nella marina o nell’esercito prima di venire scoperte, hanno acquisito, nel contesto attuale in cui l’interesse per l’identità e la sua plasticità e quello per la storia delle donne sono così forti, una diversa rilevanza”. P. Burke, *La storia culturale*, (2004), Il Mulino, Bologna 2005, p. 126.

²⁷⁴ B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983.

sì che le cose accadano”²⁷⁵; nello stesso anno viene pubblicato “L’invenzione della tradizione” curato da Eric Hobsbawm e Terence Ranger²⁷⁶, un testo che interroga frontalmente i processi di costruzione deliberata, in questo caso legati alla tradizione, alle tradizioni, ma consustanziali ai casi specifici di nazioni e nazionalismi: “Oggi la «nazione» – afferma Burke – viene considerata un caso paradigmatico di costruzione”²⁷⁷. Inoltre, annota l’autore britannico, la nozione di identità nazionale in particolare, in rapporto a concetti come “pulizia” o “purezza”, o anche all’ambito delle ricerche sulla memoria collettiva (e nazionale), “rimane uno dei temi topici fondamentali”²⁷⁸ della nuova storia culturale. È particolarmente interessante in questo contesto notare il riferimento di Burke a Giuseppe Mazzini che, “grande esperto di nazionalismo, una volta ha osservato che i quadri italiani di genere storico del suo tempo avevano dato un grande contributo alla costruzione della nazione. Questo genere di pittura era parte di quel fenomeno che si potrebbe definire «nazionalizzazione del passato», così evidente nell’Ottocento non soltanto nei libri di storia, ma anche nelle statue degli eroi nazionali esposte nei luoghi pubblici, nei romanzi, nella produzione teatrale e nelle opere liriche che evocavano scene famose del passato nazionale, e nei rituali di commemorazione, come i centenari. La storia culturale delle nazioni è un esempio di quella che potremmo definire «storia culturale delle idee»”²⁷⁹. Parlare di nazioni (o di comunità) spinge la questione identitaria sul piano delle differenze. Una transizione che François Jullien, impegnato a profilare un perimetro al concetto di identità culturale, non accoglie e di cui fa emergere alcune criticità. Nello specifico, alla lettura per differenze, troppo legata all’identità perché “presuppone un genere comune [...] all’interno del quale definisce una specificazione”, contrappone lo “scarto”, ovvero una strategia per “uscire dalla prospettiva identitaria” attraverso l’attivazione di una “fecondità” o “una risorsa” che “non dà luogo alla conoscenza tramite classificazione, ma suscita la riflessione perché mette in tensione”²⁸⁰. Sulla relazione antinomica tra scarto e differenza Jullien imposta il suo discorso, arrivando ad affermare che grazie al primo una “specificità culturale” può liberamente e continuamente muoversi tra il suo essere singolare e al tempo stesso plurale, in un processo di “etero e di omo-geneizzazione” che stimola la vitalità del “culturale” – “non esiste una cultura dominante senza che si formi anche [...] una cultura dissidente -, mentre ragionare per differenze e assumere quest’ultime come parametro per leggere la diversità delle culture porta all’isolamento, allo stallo e al ricorso identitario”²⁸¹. La cultura, per Jullien, ha la sua specificità nella possibilità della mutazione e della trasformazione, contemplando progetti di valorizzazione interna delle risorse e di proiezione esterna, procedere sullo schema differenza-identità significa invece murarsi. Ed è proprio contro “l’aspetto-muro” dell’identità che si erano già scagliati Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant nel 2007, sostenendo che, se ancora può esserci validità nel concetto di identità, questa va assolutamente cercata nel contatto e nello scambio con l’altro²⁸².

²⁷⁵ P. Burke, *Op. cit.*, p. 117.

²⁷⁶ E. Hobsbawm, T. Ranger (ed.), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, New York 1983.

²⁷⁷ P. Burke, *Op. cit.*, p. 119.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 180.

²⁷⁹ *Ivi*, pp. 180-181.

²⁸⁰ F. Jullien, *L’identità culturale non esiste*, (2016) Einaudi, Torino 2018, pp. 35-36.

²⁸¹ *Ivi*, p. 39.

²⁸² P. Chamoiseau, É. Glissant, *Quando cadono i muri*, (2007), nottetempo, Roma 2008, pp. 16-17.

Secondo Zygmunt Bauman si ricorre al concetto di identità ogni qual volta si verifica un deficit di appartenenza, un'incertezza e una difficoltà nel collocarsi "tra l'evidente varietà di stili e modelli comportamentali e di come assicurarsi che le persone intorno accettino questa posizione come giusta e corretta"²⁸³; "è un nome dato alla fuga da quell'incertezza"²⁸⁴ e si pone come possibile soluzione a un problema che emerge soprattutto a livello individuale. La sua spesso fallace plasticità concettuale e la frequenza del suo utilizzo applicato anche a un ambito allargato, relativo a una dimensione nazionale, ha generato confusione con un altro concetto, quello del carattere nazionale, attraverso il quale si pensa di poter leggere e interpretare fenomeni di varia natura (storica, artistica, culturale, politica) di un determinato popolo o territorio. L'Italia e la riflessione su di essa sono attraversate da una tensione persistente tra questi due poli, la sua storia è stata, con frequenza altissima, messa di fronte alla necessità di verificarne la disponibilità ad aderire a una organica idea di nazione intesa, utilizzando il metro di Federico Chabod, come "senso della singolarità di ogni popolo, rispetto per le sue proprie tradizioni, custodia gelosa delle particolarità del suo carattere nazionale"²⁸⁵. In Italia (e in Germania), prosegue lo storico piemontese, si è registrata dal Romanticismo in poi la tendenza, "l'anelito", a fare del concetto di nazione "il criterio base, la misura di valore della vita politica", "la tendenza a convertire il riconoscimento, teorico, dell'esistenza di una nazione italiana [...] con proprie caratteristiche inconfondibili, nell'organizzazione di uno «Stato nazionale»"; "l'enunciazione del «principio di nazionalità»" diventa "principio supremo della vita dei popoli"²⁸⁶. La rincorsa reiterata a un progetto di nazionalità, nel campo storico-culturale, o in alternativa al suo misconoscimento, si gioca continuamente tra i poli, spesso mescolati, dell'identità e del carattere nazionale. Silvana Patriarca ha individuato quest'area problematica di promiscuità, ponendo in premessa al suo studio sull'italianità un tentativo, una proposta di chiarificazione: "Il carattere nazionale non è la stessa cosa dell'identità nazionale, anche se nel linguaggio corrente le due nozioni vengono spesso confuse. Ambedue i concetti sono piuttosto elusivi e si prestano a molteplici definizioni e utilizzazioni, ma si può dire che il carattere nazionale tende a riferirsi alle disposizioni «oggettive», consolidate (un insieme di particolari tratti morali e mentali) di una popolazione, mentre l'identità nazionale, espressione coniata più di recente, tende a indicare una dimensione più soggettiva di percezione e di auto-immagini che possono implicare un senso di missione e di proiezione nel mondo. [...] ambedue i concetti funzionano più o meno come contenitori che differenti interlocutori tendono a riempire di svariati contenuti"²⁸⁷.

Adoperando una metodologia estrattiva, di carotaggio, e, di conseguenza, sacrificando l'esaustività per un'area interdisciplinare di studi e pubblicazioni dai confini francamente imperimetrabili è possibile individuare alcuni focolai di interesse rispetto al tema dell'identità e del carattere nazionale; un flusso continuo dall'Ottocento in poi, una ricerca quasi spasmodica spinta da motivazioni ogni volta differenti, di natura storica o legate a contingenze culturali nel senso più ampio del termine. Focolai che necessariamente hanno delle collocazioni cronologiche da seguire in traiettoria lineare, ma che in alcuni casi si ripetono e si aggiornano in base ai momenti e alle

²⁸³ Z. Bauman, *From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity*, in S. Hall and P. Du Gay (ed.), Op. cit. p. 19.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ F. Chabod, *L'idea di nazione*, Laterza, Roma-Bari 1995 (1961), p. 18.

²⁸⁶ *Ivi*, pp. 22-23.

²⁸⁷ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. IX.

circostanze. Come ad esempio nell'opera del giornalista Luigi Barzini "Gli Italiani", pubblicata prima negli Stati Uniti nel 1964, poi in Italia l'anno successivo. Un libro che "non pretende di essere un trattato scientifico"²⁸⁸ e che non può essere annoverato come libro di storia, piuttosto come "un libro su «costumi e morale» degli italiani [...] un libro che faceva dipendere completamente questa storia da fattori immutabili, appunto le loro maniere e la loro morale. La sua premessa di base era che le istituzioni di un paese rispecchiano il carattere del suo popolo"²⁸⁹. L'ottica di Barzini, tuttavia, sullo sfondo di una storia intesa come scenario per l'azione di personaggi rappresentativi di alcune caratteristiche specifiche (ad esempio Cola di Rienzo e Mussolini per il loro amore per la teatralità e i limiti politici)²⁹⁰ è impostata sulla convinzione che gli uomini presi singolarmente si presentano tutti nella loro similarità e che una riflessione sul carattere nazionale va intrapresa all'interno di un contesto di gruppo; bisogna "distinguere cioè il carattere di un popolo e di una società"²⁹¹. Alla sostanziale lentezza con cui, secondo l'autore, mutano i caratteri nazionali, va affiancata la convinzione che uno studio degli stessi possa "chiarire impenetrabili problemi"²⁹². Riconosciuta l'assoluta centralità dell'istituzione della famiglia e individuato il "cripto-matriarcato" come caratteristica peculiare, Barzini giunge comunque alla conclusione che l'exasperazione dei difetti del carattere nazionale ha originato i momenti più bui della storia italiana, le tirannie; per restituire un'immagine vicina alla verità – assai creduta negli Usa, visto il successo del libro – l'autore si fa pittore di ritratti, come colui che "per cogliere la somiglianza del modello, ne deve fare una impercettibile caricatura"²⁹³. Una linea ritrattistica che Barzini segue anche ne "L'antropometro italiano", opera del 1973 in cui storia, aneddoti, personaggi celebri, fatti di costume, passato e presente, scorci autobiografici si intrecciano ancora una volta per provare a delineare il profilo, il carattere nazionale, degli italiani. Del panorama giornalistico, a cui Barzini apparteneva, Patriarca evidenzia una continuità di contributo alla riflessione sul carattere nazionale, indicando come esperienze di maggior peso specifico quelle di Indro Montanelli e Giorgio Bocca, due traiettorie diverse tra di loro ma unite nel programma di restituzione della frammentarietà e della contraddittorietà del carattere italiano²⁹⁴, in particolari periodi storici in cui è la politica coi suoi rivolgimenti a fornire gli spunti più significativi. Uno dei picchi di questo dibattito è rappresentato da "L'Italiano" di Giulio Bollati, un saggio che esce per le "Storie d'Italia" di Einaudi nel 1979²⁹⁵ - lo stesso anno di "L'Italia come problema storiografico" di Giuseppe Galasso contenuto nella "Storia d'Italia" di Utet - viene pubblicato (e ampliato) come libro nel 1983 e non a caso ripubblicato nel 1996. Un testo che già dal sottotitolo, "Il carattere nazionale come storia e invenzione", fa emergere la problematicità della questione, stretta tra due fuochi, e dichiara una sua propria metodologia di indagine. Infatti, se come premessa l'autore sceglie i campi della letteratura nella figura di Manzoni, da cui mutua la dicotomia storia/invenzione, protagonista del "Platone in Italia" di Vincenzo Cuoco, e della storia, con il tentativo politico di Francesco Melzi D'Eril di "fare l'Italia senza gli Italiani", nella parte centrale si dedica a quella che definisce "l'antica e tuttora vivacemente esercitata ricerca d'una definizione del nostro carattere nazionale" che, avverte, "costituisce [...] un problema di

²⁸⁸ L. Barzini, *Gli Italiani*, (1964), Arnoldo Mondadori, Milano 1965, p. 9.

²⁸⁹ S. Patriarca, *Op. cit.*, p. 254.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ L. Barzini, *Op. cit.*, p.11.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ivi*, p. 9.

²⁹⁴ S. Patriarca, *Op. cit.*, pp. 257-266.

²⁹⁵ G. Bollati, *L'italiano*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1979, pp. 949-1022.

storia, in ragione del suo valore sintomatico e, ancor di più, della sua incidenza pratica sulla vita di coloro che vengono di volta in volta compresi o esclusi, liberati o determinati dalle varie formazioni proposte”²⁹⁶. La convinzione, a questa altezza, è che gli eventuali parametri di “italianità” di sicuro non vanno considerati come elementi fissi, ma allo stesso modo vanno esaminati nella loro inscindibilità “dalle strutture particolari alle quali ineriscono (antropologiche, economiche, linguistiche, sociali, giuridiche, ecc.)”²⁹⁷, e che “l’essenza, la natura, il carattere, è la forma in cui un gruppo etnico tende a rappresentarsi a se stesso rispondendo al bisogno di costruire e difendere la propria identità”²⁹⁸. Tuttavia, prosegue Bollati, ogni progetto di “determinazione nazionale” non può avere luogo senza una comparazione, “un confronto, implicito o esplicito che sia, con altri popoli e culture nazionali”²⁹⁹ che l’autore individua per ragioni diversificate in Inghilterra, Germania e Russia. Dopo aver attraversato vari momenti storici, di negazione o di debolezza identitaria, di volontà di ricostruzione o di costruzione *ex novo*, di difficile rapporto con la modernità, di ritardi e forzature, l’itinerario approda a quello che viene definito “il modo di vedere italiano”, una proposta di inquadramento calibrata sulla chimica fotografica e sulla sua applicazione al panorama frastagliato di un’Italia divisa tra “metropoli industriali e borghi selvaggi”, un “inventario fotografico” che attraversa il tessuto fisico, storico e sociale del paese³⁰⁰. In conclusione, per Bollati nell’utilizzo del carattere nazionale, in questo processo di continua ricerca, si annida il rischio di una sua applicazione strumentale e opportunistica, come strumento prediletto di un’operazione di proiezione a doppio fascio: o verso un passato da rimodellare e idealizzare, “le tradizioni inventate” dice Hobsbawm nel 1983³⁰¹, o verso un futuro da preimpostare e da sfruttare come autorizzazione a scegliere sul presente. Non è un caso, quindi, che questo testo venga ripubblicato nel 1996, in un periodo di reviviscenza della questione identitaria, alla metà ormai di un decennio segnato irreversibilmente dalle conseguenze della caduta del muro di Berlino, dal conseguente riassetto della struttura economica e politica del continente europeo, dall’avanzare di nuove geografie socio-economiche, politiche e culturali. D’altronde, poco prima, era il 1992, Francis Fukuyama aveva già registrato e analizzato da una prospettiva statunitense, nel suo celebre “La fine della Storia e l’ultimo uomo”, il fiorire di nuove forme di nazionalismo: “[...] il suo carattere è però molto diverso da quello del secolo scorso, quando il concetto di «popolo» e di identità nazionale era relativamente recente. Dalla caduta di Hitler in poi nessun nazionalismo europeo ha considerato il dominio di altre nazionalità come la chiave della propria identità. Al contrario, i nazionalismi più moderni hanno seguito la strada di Atatürk, dandosi come missione il consolidamento e la loro purificazione della loro identità nazionale all’interno della patria tradizionale. [...] L’Europa moderna sta facendo di tutto per spogliarsi della sovranità e godersi l’identità nazionale nella luce riposante della vita privata”³⁰². Un ripiegamento verso una dimensione interna che intanto in Italia doveva fare i conti con il terremoto di “Mani Pulite”, le stragi di mafia e l’ascesa di una nuova classe politica votata a retoriche patriottiche. Questo è lo scenario che secondo Patriarca³⁰³ favorisce un nuovo sviluppo di

²⁹⁶ G. Bollati, *L’italiano. Il carattere nazionale come storia e invenzione*, Einaudi, Torino 1996, p. 37.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 39.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 40.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 95.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 124-178.

³⁰¹ E. Hobsbawm, T. Ranger (ed.), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, New York 1983; trad. it. Enrico Basaglia, *L’invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987.

³⁰² F. Fukuyama, *La fine della Storia e l’ultimo uomo*, trad. it. Delfo Ceni, Rizzoli, Milano 1992, p. 287.

³⁰³ “Anche se alcuni segnali di questa nuova tendenza patriottica erano già visibili negli anni Ottanta, come nota Silvio Lanaro (*L’Italia nuova. Identità e sviluppo 1861-1988*, Einaudi, Torino 1988), solamente negli anni Novanta vi fu una

studi e riflessioni sul tema dell'identità e del carattere nazionale, in una temperie culturale che si arricchisce di contributi provenienti, come spesso capita per il tema identitario, da vari punti di osservazione.

Così nel 1993 (con riproposizione nel 1998) "L'identità degli italiani" diventa il tema e un'occasione editoriale, curata da Giorgio Calcagno, per chiamare a testimoniare un coro di voci di diversa estrazione culturale sulla multiformità della nostra essenza: "Il libro è stato concepito come un dizionario; una serie di 42 voci in ordine alfabetico, assegnate ad altrettanti autori"³⁰⁴. Un catalogo a metà tra inventario autoptico e campionario degli stereotipi. A titolo esemplificativo: "Centro-Periferia" di Jacques Le Goff; "Dialecti" di Tullio de Mauro; "Fantozzi" di Curzio Maltese; "Made in Italy" di Bruno Munari; "Mare nostrum" di Fulco Pratesi; "Parrocchia" di Gianni Vattimo; "Particolare" di Norberto Bobbio; "Pulcinella" di Dario Fo; "Tricolore" di Gian Enrico Rusconi.

Se questi tentativi vanno comunque nella direzione di una profilazione di una, seppur sfaccettata, identità italiana, sul versante accademico, precipuamente storiografico, si registrano posizioni che virano verso la dimensione concettuale della "non-nazione" e della debolezza identitaria, una linea di pensiero sempre attiva e parallela ai progetti identitari, almeno dall'Unità in poi. Questa è la prospettiva, ad esempio, di Giovanni Aliberti che nel 1997 pubblica "La non-nazione. Risorgimento e Italia unita tra storia e politica", un testo che, trasferiti gli sforzi da un piano di attualità politico-culturale a uno di analisi storiografica, prende in esame alcuni casi di *nation-building* su uno sfondo di sostanziale e centenaria "debolezza sociopolitica", di riconosciuta debolezza, ancora una volta, di coscienza civica e nazionale, tra il "familismo amorale" individuato da Tullio-Altan e una "sorta di etnia parrocchiale" sulla quale si fonda secondo Bidussa "l'autentica identità nazionale italiana"³⁰⁵. Lo stesso Aliberti proseguirà nel 2000 la sua indagine storica tesa tra i poli del carattere nazionale e dell'identità, "tra mito e cronaca", nel suo "La resa di Cavour"³⁰⁶ in uno spazio temporale ampio di analisi che parte dai primi dell'Ottocento e termina al 1976.

Anche Ernesto Galli Della Loggia nello stesso periodo condensa in un libro le sue riflessioni sulla questione, scegliendo un titolo tanto semplice quanto indicativo: "L'identità italiana"³⁰⁷. Lo studioso attraversa le diverse fasi della storia pre e post unitaria, individuando dei nuclei tematici - la geografia del paese, l'eredità latina e il retaggio cristiano-cattolico, il policentrismo urbano-regionale, l'assenza della percezione di Stato e il difficile rapporto con la modernità - all'interno dei quali si sviluppa la tematica identitaria più come problema che come dato acquisito. Tanto che, in una cornice di unificazione solo formale e di conseguente, violenta, bipolarità Nord-Sud, secondo Galli Della Loggia si verifica "un fatto decisivo: la tendenziale cesura tra l'identità nazionale e l'identità italiana, cioè tra il modo di nascita e di essere dello Stato nazionale e il passato storico del paese, divenuto la sua natura"³⁰⁸. Una discrepanza netta che ha in sé un alto potenziale disgregativo

piena rinazionalizzazione del panorama politico: comparvero nuovamente partiti che nel nome e nei simboli facevano riferimento alla nazione, nel discorso pubblico politico i richiami al patriottismo divennero la norma e la xenofobia era in aumento", Patriarca, *Op. cit.*, p. 266n; l'autrice riflette su questi argomenti anche nel saggio *Italian Neo-Patriotism: Debating National Identity in the 1990s*, in «Modern Italy», 6, 2001, pp. 21-34.

³⁰⁴ G. Calcagno (a cura di), *L'identità degli italiani*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. VI.

³⁰⁵ G. Aliberti, *La non-nazione. Risorgimento e Italia unita tra storia e politica*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1997, pp. 9-11.

³⁰⁶ G. Aliberti, *La resa di Cavour. Il carattere nazionale italiano tra mito e cronaca (1820-1976)*, Le Monnier, Firenze 2000.

³⁰⁷ E. Galli Della Loggia, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 65.

e di vanificazione dei valori di “tutta la variegata molteplicità italiana”³⁰⁹. Alla base di questo deficit identitario, lo studioso riconosce anche in età moderna, inoltre - e lo ripete con insistenza - la responsabilità dello Stato nella sua fragilità strutturale e istituzionale, e la sua conseguente, scarsa, legittimazione popolare: “La debole identità nazionale italiana è da riconnettere innanzi tutto alla storica debolezza dello Stato: alla scarsa efficienza delle sue strutture amministrative, all’aspetto disordinato e disorganizzato che la sua immagine (e spessissimo, ahimè, la sua realtà anche) sempre si porta dietro, all’assenza diffusa di cultura e valori – dallo Stato stesso promossi e alimentati – che assegnino all’interesse generale, alla legge e al servizio pubblico, un ruolo anche simbolicamente eminente, infine all’assenza o all’esiguità di élite amministrative e statali dotate di autorevolezza e prestigio”³¹⁰.

Alla metà degli anni Novanta emerge un altro elemento che amplifica il dibattito su carattere e identità nazionale, un aspetto che trova nel concetto di patria un ulteriore spazio per la riflessione e l’interpretazione dei fatti italiani da differenti angolazioni visuali. Dai banchi della sociologia Edgar Morin (con Anne Brigitte Kern), nel 1993, ci aveva avvertito sui rischi di un certo antropocentrismo e sull’utilità, e l’urgenza, di riconoscerci in un comune destino terrestre, in una appartenenza ad un piccolo pianeta che è la nostra unica e vera patria³¹¹. Tuttavia in Italia si continua a ragionare e a scrivere di vicende nazionali, le contingenze storiche e l’attualità politica quasi lo impongono. Gian Enrico Rusconi, nel 1997, svolge la sua teoria tra i nodi di patria e repubblica, in un testo dall’impianto dicotomico – patriottismo/repubblicanesimo, cittadinanza/nazione, patriottismo espriativo/patriottismo costituzionale – in cui i concetti di patria e nazione vengono, per dichiarata scelta metodologica³¹², identificati allo scopo di verificare la loro validità nella struttura democratica nazionale e, attraverso una lente più profonda, e di appurare la loro funzionalità in una più aperta dimensione europea. Alla nascita della repubblica e a quello snodo temporale che va dal 1943 al 1948 ritenuto “fondante” si affianca, per contrasto, l’idea di “morte della patria”. L’8 settembre diventa data simbolica di una “frattura” netta nel senso di identità nazionale degli italiani, e questa posizione Rusconi la individua in studiosi come Renzo De Felice e Ernesto Galli Della Loggia³¹³. In particolare quest’ultimo intravede nell’esperienza della Resistenza la causa di una spaccatura identitaria definita “inconciliabile”: “[...] i comunisti per un verso sono internazionalisti e anti-nazionali di fatto, ma per un altro verso sono i campioni di un nuovo progetto e stile «nazional-popolare», non privo di suggestione”³¹⁴. Su questo terreno di apparente eterogeneità e contraddittorietà Rusconi innesta la sua ipotesi secondo la quale, nonostante l’assenza di un reale progetto sociale e politico di identità nazionale nel periodo ’43-’48, è riscontrabile “pur tra mille incertezze e incongruenze ideologiche, la presenza e la persistenza di una solidarietà che fa

³⁰⁹ *Ivi*, p. 64.

³¹⁰ *Ivi*, pp. 160-161.

³¹¹ E. Morin, A. B. Kern, *Terre-Patrie*, Editions du Seuil, Paris 1993; trad. it. Susanna Lazzari, *Terra-Patria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

³¹² G. E. Rusconi, *Patria e repubblica*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 9: “La scelta di far coincidere nelle mie argomentazioni «patria» con «nazione» lascerà insoddisfatto qualche dotto lettore, ma consente di andare direttamente al nocciolo della questione del nesso tra patria e repubblicanesimo”.

³¹³ R. De Felice, *Rosso e nero*, a cura di Pasquale Chessa, Baldini&Castoldi, Milano 1995; E. Galli Della Loggia, *La morte della patria. La crisi dell’idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1996; a questi vanno aggiunti almeno M. Viroli, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1995; S. Lanaro, *Patria: circumnavigazione di un’idea controversa*, Marsilio, Venezia 1996.

³¹⁴ G. E. Rusconi, *Patria e repubblica*, cit. p. 53.

riferimento a una comune matrice nazionale, comunque percepita”³¹⁵. Interessante notare come pure da una prospettiva filosofica e di storia filosofica, è il 1998, emerge l’esigenza di incasellare in un discorso più ampio legato all’ethos e alle idee dell’Italia repubblicana che si spinge fino all’attualità, “il richiamo della patria” e il bisogno di identità abbiano, nelle parole di Remo Bodei, un loro lato oscuro, di utilizzo “volontaristico o strumentale”³¹⁶. Ed è proprio nella sfera del bisogno che Walter Barberis nel 2004³¹⁷ ritorna sul rapporto tra italiani e patria, tra storia e identità nazionale: “Le argomentazioni che si propongono in queste pagine sono animate dalla convinzione che un diffuso senso di appartenenza ad una comunità nazionale – proprio nella partecipata definizione di comunità più ampie, a cominciare da quella europea – sarebbe un vantaggio per la società italiana”³¹⁸. Ancora una volta sono le contingenze storiche e geopolitiche a stimolare in Barberis l’idea di una fattiva e positiva “sensibilità comunitaria degli italiani”, la cui mancanza non è, come detto in precedenza, da imputare all’8 settembre, ma a una tradizione storica che indietreggia di secoli e non di anni. Alla base di questa ulteriore riflessione c’è comunque un metodo storiografico, attraverso il quale si giunge a una conclusione tipica, “l’identità della diversità”, ovvero alla constatazione che la storia italiana è “fatta da addizioni, di aggiunte, di ricuciture, di incontri e scambi; che hanno rappresentato la faccia alternativa, virtuosa e proficua sul piano sociale e culturale, dei molti conflitti, delle lotte di fazione e di campanile che hanno sempre reso difficile l’amalgama e il civismo degli italiani”³¹⁹. Negli ultimi anni, quelli segnati politicamente dal risveglio di sovranismi, populismi e, di conseguenza, di nazionalismi di varia sorta, il concetto di identità nazionale ha definitivamente perso la sua carica positiva³²⁰, il suo potenziale di positiva applicabilità, tornando a impigliarsi nelle reti di retorica e propaganda. È questa la condizione da cui parte, dalla sua postazione giornalistica, Christian Raimo nel suo “Contro l’identità italiana”³²¹, uno scritto assai polemico che interroga fatti storici, politici e culturali di uno spettro cronologico che allaccia la fine del secondo millennio ai primi due decenni del terzo.

Anche la storia della cultura italiana è stata attraversata da tentativi di inquadramento impostati su uno schema di specificità nazionale. Uno dei più celebri è sicuramente il progetto risalente alla metà degli anni Settanta, rimasto allora incompiuto, di una rivista al cui interno avrebbe trovato spazio la sezione dedicata alle “categorie italiane”. Firmatari dell’impresa irrealizzata sarebbero stati Giorgio Agamben, Italo Calvino e Claudio Rugafiori. Nonostante la sua mancata pubblicazione, l’impresa è divenuta la struttura concettuale del libro del 1996, a firma Giorgio Agamben, che ha conservato il titolo e l’impostazione di quella sezione che avrebbe dovuto “identificare, attraverso una serie di concetti polarmente coniugati, nulla di meno che le strutture categoriali della cultura italiana”³²². Ciascuno dei saggi, fino alla sua ultima versione del 2021, individua dei casi specifici, “esemplari”, attraverso i quali è possibile leggere lo sviluppo e la tensione tra le “coppie categoriali”, “in direzione

³¹⁵ *Ivi*, p. 54.

³¹⁶ R. Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell’Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1998, p. 150.

³¹⁷ W. Barberis, *Il bisogno di patria*, Einaudi, Torino 2004.

³¹⁸ *Ivi*, p. 5.

³¹⁹ *Ivi*, p. 130

³²⁰ Umberto Eco sostiene che il processo forzoso di costruzione di un nemico ha a che fare spesso con l’affermazione di una identità nazionale da salvaguardare in *Costruire il nemico*, La nave di Teseo, Milano 2020.

³²¹ C. Raimo, *Contro l’identità italiana*, Einaudi, Torino 2019.

³²² G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 10. La prima edizione è stata pubblicata da Marsilio nel 1996, mentre una seconda da Laterza nel 2010. Ogni nuova edizione è stata arricchita da nuovi saggi.

del rapporto tra la letteratura italiana e la sua lingua”³²³. Il caso di Pasolini, ad esempio, che insieme ad Arbasino³²⁴ può essere considerato uno dei grandi autori, attenti, lucidi e lungimiranti osservatori della cultura italiana, rientra a pieno titolo nel discorso di Agamben per il suo interesse critico nei confronti della lingua e del suo rapporto dicotomico con il dialetto sempre in una atmosfera di grande densità antropologica. Infatti della produzione pasoliniana è in questione innanzitutto il suo innesco, la sua attività friulana, poetica, in un percorso in cui l’attenzione continua alla lingua “come sistema collettivo di segni” e “atto individuale della parola” genera quello spazio di riflessione, e di produzione, che segna in maniera identitaria la parabola letteraria di Pasolini³²⁵. Tra le operazioni di sottolineatura dell’essenzialità del contributo italiano a questioni di carattere culturale va ricordata, in chiusura, anche l’opera di Mario Perniola del 2017, “Estetica italiana contemporanea”, una cornice che, come recita il sottotitolo, valorizza il lavoro di trentadue “autori che hanno fatto la storia degli ultimi cinquant’anni”, in una struttura composta da nuclei tematici retti ancora una volta da tensioni polarizzate, conflittuali: “La pacificazione estetica: il bello e la sua aporia”, “Il conflitto estetico: l’ironia e la maschera”, “L’estetica della morte: il sublime e la vita nuda”, “L’estetica del tragico: il servo e la marionetta”, “La civiltà perfezionata: la raffinatezza e l’arguzia”, “La lotta per la rinascita: l’acutezza contro la comunicazione”³²⁶. L’Italia come paese estetico, “in modo quasi innato una terra per le immagini” aveva scritto Bonnefoy nel 2005³²⁷, viene attraversato con uno sguardo trasversale, intradisciplinare, dentro e fuori l’accademia.

Storia dell’Arte italiana vs Storia dell’Arte in Italia

Registrare l’interesse di diverse discipline nei confronti del concetto di specificità nazionale può servire anche a contestualizzare certe scelte espositive ascrivibili a un contesto più ampio di riferimento e di studi, in quella particolare cerniera tra il decennio dei Settanta e quello degli Ottanta che in Italia è inasprita da continui sconvolgimenti socio-politici e che, dal punto di vista culturale, aderisce per certi versi alle trasformazioni e ai ripensamenti post-modernisti. Se Michele Dantini ha ricucito i fili delle “narrazioni identitarie” dal punto di vista della critica dell’arte e degli artisti stessi, in uno slargo temporale che va dal 1963 al 2009, annotando come ad una prima affermazione - la tesi del primato italiano “1911-1940” – sia seguito uno smarrimento del “progetto modernista” dai tratti identitari³²⁸, Maria Giovanna Mancini ha individuato nel 1972 e nel 1979 i termini cronologici di una questione che si posiziona su un piano essenzialmente storico e storiografico³²⁹. Viene qui sottolineata l’importanza di pubblicazioni quali le enciclopedie della “Storia d’Italia” (1972) e della “Storia dell’arte in Italia” (1979), entrambe di Einaudi, determinanti nell’alimentare “il dibattito novecentesco sull’identità nazionale dell’arte in Italia” e nel perimetrare un’area di specifico

³²³ *Ivi*, p. 12.

³²⁴ Di Arbasino si tengano in considerazione almeno il romanzo *Fratelli d’Italia*, Feltrinelli, Milano 1963; i saggi *Fantasmî italiani*, «Gulliver» n. 8, Cooperativa scrittori, Roma 1977; *In questo stato*, Garzanti, Milano 1978; *Un paese senza*, Garzanti, Milano 1980; *Paesaggi italiani con zombi*, Adelphi, Milano, 1998; *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2014.

³²⁵ *Ivi*, pp.167-180.

³²⁶ M. Perniola, *Estetica italiana contemporanea. Trentadue autori che hanno fatto la storia degli ultimi cinquant’anni*, Bompiani, Firenze-Milano 2017.

³²⁷ Y. Bonnefoy, *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d’Italia*, (2005), Donzelli Editore, Roma 2005, p. 9.

³²⁸ M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963-2009*, in, G. Guercio, A. Mattiolo, a cura di, *Il confine evanescente 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

³²⁹ M. G. Mancini, *Identità italiana tra globalismo e nazionalità: voci della critica d’arte contemporanea*, in “Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea”, N. 2, dicembre 2019, p. 281.

interesse attraversata poi da costruzioni e riletture operate con insistenza a mezzo mostra dal decennio successivo. Nel primo caso, all'interno del secondo tomo del volume iniziale, trova spazio il saggio "Premessa all'arte italiana" di Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, un testo il cui approccio provoca da subito favorevoli reazioni per l'ampiezza del suo raggio d'azione che annette lo studio della storia dell'arte a un orizzonte storico ampliato³³⁰. È infatti nel campo largo di "Storia, storia della città, storia dell'arte" che prende avvio il discorso sui possibili "caratteri originali" dell'arte italiana. In prima battuta bisogna distinguere questa eventuale specificità, verificarne la validità e collocarla entro "limiti cronologici e topologici": "Non tutta l'arte che è stata fatta in Italia dalla fine dell'Impero romano a ieri può dirsi arte italiana, ma è certo che nei tempi e nei luoghi in cui si formò e sviluppò la cultura figurativa del Rinascimento si è voluta fare un'arte specificatamente italiana, e di essa è stata formulata la teoria e costruita la storia"³³¹. L'avvertimento però non tarda ad arrivare e va nella direzione della cautela nei confronti della considerazione consapevole di un progetto nazionale che gli autori non intravedono: "Sarebbe però un errore considerare questo limitato gruppo di fenomeni come un episodio di nazionalismo culturale avanti lettera: l'Italia non ha mai avuto una cultura figurativa unitaria ed il termine «arte italiana» è indubbiamente molto più vago che non siano i termini «arte fiamminga» o «tedesca», o «francese»"³³². Gli aspetti peculiari che vengono individuati riguardano il rapporto con la storia, "la necessità del fondamento storico, anzi dell'intrinseca storicità dell'arte [...] la volontà di caratterizzare l'arte del presente in rapporto al passato, e di fondare così un'arte italiana"³³³; ma è anche e soprattutto dalla triangolazione tra gli elementi caratterizzanti della natura, della forma e dello spazio che si attiva quella dimensione, parimenti caratterizzante, di "*rappresentazione* del sistema di relazioni [...] in cui ogni cosa (figura od oggetto che sia) trova un proprio significato nel rapporto con le altre"³³⁴. In aggiunta, posta la natura dell'arte come "rappresentazione di «valori civili» risulta necessario considerare quale ulteriore elemento specifico dell'arte italiana "l'inserimento dell'attività artistica nell'ambito del pensiero storico o «civile»"³³⁵. La proposta, quindi, per l'identificazione di un possibile carattere originale dell'arte italiana fonda il suo schema compositivo nel rapporto tra i concetti di forma e spazio, storia e natura, e in una dimensione in cui assume una centralità determinante la città e quella che gli autori definiscono "ideologia urbana"; uno sviluppo plurisecolare responsabile della modellazione, tra le altre cose, di un'Italia policentrica dalla quale scaturisce una connaturata multiformità anche dal punto di vista artistico.

Da un punto di vista strettamente storico si pone come problematica³³⁶ la questione relativa alla discrepanza tra una effettiva unità nazionale territoriale e geografica e una riconoscibile e da più

³³⁰ "[...] tengo a sottolineare la grande impressione che ha destato in me il saggio di Giulio Carlo Argan sull'arte italiana: non credevo che ci fosse nello studio della storia dell'arte in Italia una punta così avanzata, che si legasse altrettanto strettamente con la problematica storica generale, di storia sociale, culturale e politica", intervento di Ernesto Ragionieri in R. Villari et al., «CARATTERI ORIGINALI» E PROSPETTIVE DI ANALISI: ANCORA SULLA 'STORIA D'ITALIA' EINAUDI, in "Quaderni storici", vol. 9, No. 26 (2), maggio / agosto 1974, p. 550.

³³¹ G. C. Argan e M. Fagiolo, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia*, 1, *I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1972, p. 732.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ivi*, p. 734.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Giuseppe Galasso parla del "problema dell'unità nazionale" nel suo saggio *Le forme del potere, classi e gerarchie sociali*, in *Storia d'Italia*, 1, *I caratteri originali*, cit. pp. 457-460.

parti dichiarata disomogeneità³³⁷, una sfaccettata molteplicità caratteriale che in tempi più recenti è stata letta, da Galli Della Loggia, ad esempio, come sintomo di “debolezza dell’identità nazionale”³³⁸. L’autore inaugura la sua riflessione sottolineando l’importanza di “una straordinaria posizione geografica”, centrale nel continente europeo, particolarmente ricettiva agli impulsi esterni, alla quale però corrisponde una frammentazione interna che raggiunge il suo apice nel divario marcato e perpetrato tra Nord e Sud, una frammentazione che è insieme morfologica e antropologica – “le mille Italie”³³⁹. D’altronde una prima analisi dell’impresa editoriale targata Einaudi aveva già intercettato una “complessità di influenze culturali e metodologiche”, evidentemente frutto di quel “rovesciamento del punto di vista generale, dell’angolo visuale” che ha abbandonato la “ricerca dei motivi unitari, delle basi unitarie della storia nazionale” che avevano contraddistinto la pubblicistica del passato, in favore di una “ricerca delle diversità, degli squilibri interni, delle differenze e dei contrasti”³⁴⁰. A questa impostazione viene affiancato un lavoro di indagine e di analisi dei problemi del presente, “una tensione sul presente” che contribuisce a una “presa di coscienza della realtà attuale del paese”³⁴¹.

Tornando al 1979 e stringendo l’inquadratura al campo dell’arte, è Giovanni Previtali a preoccuparsi di definire, nel volume inaugurale della “Storia dell’arte italiana” di Einaudi³⁴², i tratti di una possibile questione identitaria dell’arte italiana attraverso un metodo che *in primis* riconosce l’importanza della periodizzazione come strumento di analisi storica, una periodizzazione che presenta un primo problema di inquadramento spazio-temporale e, ancora una volta dopo Argan e Fagiolo, di nomenclatura:

“Se per «arte» si intende una categoria eterna dello spirito umano, il chiedersi quando ha inizio e quando ha fine una specifica produzione artistica con caratteri nazionali rischia di apparire illegittimo, e quasi un attentato all’universalità dell’arte; analogamente, se per «italiano» si intende tutto ciò che è accaduto in un’area geografica data, denominata Italia, è chiaro che la domanda sul momento iniziale di un’arte «italiana» coincide con quella sulla prima manifestazione che possa essere definita artistica su quel territorio e, simmetricamente, il termine di arrivo, nell’un caso come nell’altro, dato che esiste oggi in un paese denominato Italia una produzione artistica, è destinato a essere – sempre e comunque – il giorno d’oggi. Da quando ci sono stati e fino a quando ci saranno uomini sul territorio nazionale, c’è sempre stata e sempre ci sarà un’arte italiana”³⁴³.

³³⁷ Mancini cita il saggio del 1979 di Giuseppe Galasso, *L’Italia come problema storiografico*, contenuto nella *Storia d’Italia* di Utet, all’interno del quale si “intende problematizzare la presunta unità fisica e politica dell’Italia. Galasso comincia la sua indagine mettendo sotto esame l’area geografica italiana rispetto alla quale si identificano «per comune consenso» le vicende storiche”, M. G. Mancini, *Op. cit.*, p. 282.

³³⁸ E. Galli Della Loggia, *L’identità italiana*, cit. p. 155.

³³⁹ “Se si tiene presente, infine, che la vicenda di frantumazione statuale e di dominio straniero si è inserita nella già più volte notata eccezionale diversità dei quadri geo-ambientali della penisola, non meraviglia che specialmente ad occhi non italiani il nostro sia apparso un paese che in realtà non esiste, un’identità che non c’è perché al suo posto ce ne sono molte, anzi infinite”, *Ivi*, p. 61.

³⁴⁰ R. Villari, «CARATTERI ORIGINALI» E PROSPETTIVE DI ANALISI: ANCORA SULLA ‘STORIA D’ITALIA’ EINAUDI, cit. pp. 524-526.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell’arte italiana*, in *Storia dell’arte italiana*, I, *Questioni e Metodi*, Einaudi, Torino 1979.

³⁴³ *Ivi*, pp. 4-5.

Adottare un criterio di inclusione basato su una specificità e un'appartenenza solamente territoriali (geografia e politica) appare semplicistico agli occhi dell'autore che invece suggerisce di dedicarsi al riconoscimento di quei caratteri specifici che hanno reso "inconfondibile nei vari tempi una particolare produzione artistica detta italiana"³⁴⁴, ponendo come problema storico e storiografico non la definizione di caratteristiche "permanenti ed immutabili", ma l'individuazione di "continuità collegate e riconoscibili". Infatti Previtali sembra propendere per la definizione di "arte italiana", piuttosto che "arte in Italia", poiché quest'ultima comprenderebbe "anche le incisioni rupestri paleolitiche del Colle di Tenda e le metope greche di Selinunte, la Colonna Traiana e l'Arco di Costantino, i mosaici bizantini di Ravenna e l'arte araba di Sicilia; tutti soggetti che trovano la loro unità sistematica in insiemi che sono altri, e non solo coinvolgono territori assai vasti al di fuori della penisola, ma in essi trovano i loro centri di propulsione e di agglomerazione. Inoltre si tratta di vicende che, sebbene abbiano prodotto parecchi capolavori, sarebbe assai difficile connettere ad una catena, inserire in una serie, che per una strada o per l'altra, quanto si vuole tortuosa, confluisca ad un certo momento in qualcosa che possa definirsi «arte italiana»"³⁴⁵.

L'ipotesi di partenza, che è già approdo metodologicamente sicuro, prevede quindi di riconoscere "che vi siano state, in passato, su un territorio solo a tratti e parzialmente coincidente con quello della attuale repubblica italiana, varie «arti italiane» o «forme italiane d'arte», [...] Ma (è) altrettanto ragionevole non escludere, almeno in via preliminare, che una serie di passaggi abbia legato successivamente l'una all'altra queste varie forme d'arte. Il che, in termini di periodizzazione, significa non limitarsi al problema delle origini (e della eventuale fine) di un'arte italiana, ma allargarlo alla articolazione interna, nel tempo e nello spazio, dell'oggetto storiografico scelto"³⁴⁶. Più avanti nel testo, nel tentativo di chiarire i metodi della periodizzazione storica e di quella storico-artistica, Previtali ammette un utilizzo allargato di "categorie descrittive e di giudizio che non si riferiscono solamente alle cosiddette opere d'arte figurativa", concetti come "tradizione, continuità, mutamento, iato, rottura, differenziazione, dinamismo, ristagno, ecc. [...] comuni alle scienze storiche, sia che si occupino di arte, che di storia politica, istituzionale o economica"; la convinzione è che questo utilizzo concorra alla formazione di un territorio comune al cui interno è possibile riconoscere "le possibili connessioni tra lo sviluppo delle arti e quello delle altre serie storiche"³⁴⁷. Lo studio di Previtali affronta inoltre la questione della "coscienza nazionale" che subito si fa autocoscienza e, addirittura, falsa coscienza di una specificità dell'arte italiana formatasi grazie a una serie di equivoci e di credenze che hanno fatto considerare la "storia della produzione artistica sul territorio nazionale [...] come un processo rettilineo che ingloba tutto ciò che incontra sulla sua strada". "Il florido sviluppo, per la bellezza di sette secoli, di tale «falsa coscienza»" è stato favorito, secondo l'autore, dalla credenza che gli italiani (i toscani e i fiorentini) siano stati i responsabili del rinnovamento culturale post-medievale e che questo privilegio gli sia stato attribuito per predestinazione. Oltre a ciò, la retorica dell'eredità classica trova nell'Ottocento "nuovi territori storiografici" sulla mappa, nuova, del Medioevo, da annettere a quello che diventa, anche con la spinta nazionalista del primo Novecento, un "incoerente coacervo" di "arte classica, arte paleocristiana, arte medievale, tutte glorie italiane e ugualmente rappresentative delle virtù della

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 9.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 7.

³⁴⁷ *Ivi*, pp. 18-19.

stirpe”³⁴⁸. Il tema della coscienza è centrale nell’opera di Ferdinando Bologna del 1982, “La coscienza storica dell’arte d’Italia” - testo introduttivo alla “Storia dell’arte in Italia” edita da UTET a Torino – che, come ha già notato Mancini, rigetta la lettura storica dell’arte in termini di identità nazionale perché deformante delle traiettorie artistiche individuali e dei contesti in cui queste si sono verificate, a favore di un orizzonte metodologico più ampio che possa tener conto dei sistemi di relazioni inerenti alla produzione artistica e che non consideri soltanto quali elementi di specificità i concetti di stile, forma e colore³⁴⁹. Qualche anno prima, era il 1976, Federico Zeri aveva attraversato le fasi della pittura in Italia, almeno dalla fine del XIII secolo, provando a ricucire i fili di una trama sostanzialmente legata al concetto di “percezione visiva dell’Italia e degli italiani”³⁵⁰ di cui il mezzo pittorico è stato alterno testimone. Una serie di costanti riconoscibili nel simbolo, la prospettiva, il ritratto, il paesaggio, l’allegoria, la resa psicologica, quella naturalistica, il realismo caratterizza una vicenda, lunghissima, ritmata da alti e bassi, da evoluzioni in alcuni casi anche rapidissime, nella quale il testo figurativo ha ricoperto, dice Zeri, un ruolo determinante nella costruzione dell’immagine dell’Italia e degli italiani, in un’ottica sia auto che etero-percettiva, per la sua capacità di comunicare quello che l’autore definisce il messaggio storico implicito. In questo frangente la problematica identitaria emerge con più forza quando Zeri registra il vuoto economico e di cultura figurativa “lasciato dal crollo dell’*ancien régime* italiano”, una fase definita di “isolamento” rispetto alle vicende europee alla quale ne corrisponde una di “ricerca della propria identità” che fino al 1848 trova nella musica una propulsione che incide anche sulle arti figurative, una spinta che conduce a soluzioni revivalistiche e di esplorazione di fatti storici italiani “anticipatori dello spirito di indipendenza”³⁵¹. Questo processo di “ripensamento storico”, dice Zeri, “è un modo di percepire se stessi, nel riandare al passato nei suoi aspetti esemplari per moralità civica o quale origine delle componenti su cui si forma il presente. In tale autoscrutinio pittorico realizzato un po’ ovunque nell’Italia della prima metà dell’Ottocento c’era il grave rischio che, dimenticati i moventi oggettivi da cui esso aveva tratto inizio, la revisione in chiave storica finisse col precipitare nell’esaltazione retorica”³⁵². Registrato il rischio di un “nazionalismo irrazionale” alimentato dalla riassunzione di un passato fin troppo passato, tanto dannoso nelle successive retoriche primonovecentiste, Zeri annota “l’amplificazione percettiva del paesaggio italiano” e l’ingresso in pittura della società italiana contemporanea, “quella di reddito normale, la media e piccola borghesia dei centri maggiori o di provincia, presentata nel suo reale aspetto da un’ottica di varia estrazione culturale”, che trova nei macchiaioli, in Fattori, Lega, Signorini e Cencioni le sue espressioni meglio definite. Così facendo “l’esplorazione naturalistica” e la sua variante verista rappresentano gli spazi più fecondi per la costruzione dell’immagine nazionale attraverso la pittura, fino a quando la “crisi del naturalismo italiano”, unita alla crisi del positivismo e dell’agnosticismo religioso, e all’ascesa del mito nazionalistico intrecciato con idealismo crociano e irrazionalismo dannunziano, non conduce l’esperienza pittorica, di Balla e Boccioni ad esempio, verso le sponde del Futurismo e, dice Zeri, verso “una rosa di introversioni” opposte alla “concordia di intenti”, all’“impegno comune” e a “un’identità di condotta formale” che avevano segnato “un’arte estroversa e volta ad ampliare la conoscenza della realtà oggettiva”, quella del secondo Ottocento

³⁴⁸ *Ivi*, pp. 10-14.

³⁴⁹ M. G. Mancini, *Op. cit.*, p. 283.

³⁵⁰ F. Zeri, *La percezione visiva dell’Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d’Italia*, vol. 6, Giulio Einaudi Editore, Torino 1976.

³⁵¹ *Ivi*, pp. 55-56.

³⁵² *Ibidem*.

italiano. Durante il periodo fascista, comunque, non si giunge, secondo Zeri, a “un’immagine canonica degli italiani e dell’Italia”, anzi questo viene identificato come un periodo di più o meno carsiche contraddizioni alle quali farà seguito una ripresa dei motivi realisti, personaggi e paesaggi soprattutto, attuata dal cinema di Visconti, Antonioni, Germi, Fellini e poco dopo Pasolini, in una linea di “continuità, senza soluzioni intermedie, che lega il cinema neorealista italiano al realismo pittorico fiorito nell’Italia laica, socialista, umilmente impegnata, del tempo post-risorgimentale”³⁵³.

*Un’idea di pensiero italiano: Italian Theory e Italian Thought*³⁵⁴

Il campo del pensiero filosofico italiano è stato attraversato, a partire dai primi anni del nuovo millennio, da un’intensa attività autoriflessiva calibrata sulle frequenze, anche qui, di una possibile specificità nazionale; un dibattito denso, acceso e polifonico che si scopre ancora oggi inesaurito. Ponendo sotto la lente, quindi, un’arcata temporale che sostanzialmente copre questi ultimi vent’anni, una prima spinta ad analizzare il pensiero filosofico italiano secondo un paradigma di specificità nazionale arriva nel 2005, da un contributo di Antonio Negri dal titolo programmatico: “La differenza italiana”³⁵⁵. Un concetto, quello della differenza - distintivo di una certa pratica filosofica europea e statunitense del terzo millennio - che tornerà in varie occasioni e che sembra essere l’unità di misura più ricorrente e funzionale a perimetrare il contesto culturale italiano nelle sue molteplici forme d’espressione; una pluralità, o frammentazione, che in ogni campo risulta essere l’immagine riflessa di una condizione e un’eredità anzitutto storiche e geopolitiche della penisola. Secondo Negri il panorama filosofico italiano dell’Ottocento è stato abitato da una serie di figure possenti, Leopardi, Rosmini, De Sanctis, Labriola, individualità più che scuole in un’Italia senza centro che “nella sua condizione storico-politica, frantumava la comunicazione e impediva a uno spazio pubblico di formarsi”³⁵⁶. Secondo la sua ottica, poi, il Ventesimo secolo fornisce pochi esempi di vera filosofia, “Giovanni Gentile e forse un po’ Benedetto Croce”, due casi superati i quali Negri inizia a costruire la sua idea di “differenza italiana”; una differenza marcata dalle traiettorie di Antonio Gramsci, Mario Tronti e Luisa Muraro. Tre posizioni diverse tra di loro, tre “eccezioni”, sulle cui linee però l’autore ritiene di poter innestare il suo progetto di specificità nazionale. Negri posiziona queste tre esperienze su un piano condiviso attraverso l’aderenza a concetti come “rottura”, “resistenza”, “differenza creativa”, “intensità etico-pratica”, “biopolitica”. Quest’ultimo aspetto, che per quanto riguarda Gramsci funziona retroattivamente, è probabilmente il più efficace ad identificare un raggio d’azione comunitario. In tutti e tre c’è un saper “impiantare le mani nel reale” che è peculiare. Se in Gramsci è pensiero e “prassi dell’avvenire”, in una condizione di totale isolamento che abilita senza nessuna ostruzione i concetti di rottura e resistenza, questi trovano nell’operaismo di Tronti e nel femminismo della differenza di Muraro due forme di sviluppo che non possono essere assolutamente scisse dalla realtà, dalla lotta politica: “Operaismo e femminismo della differenza nascono negli anni ’60 dall’opportunità che l’enorme sviluppo delle lotte apre: in esse, nelle lotte, sono poste differenze irriducibili, soggettività nuove che si formano nello scontro operaio contro il lavoro salariato e nell’insorgere femminile contro il dominio patriarcale. È la

³⁵³ *Ivi*, p. 64.

³⁵⁴ Il caso del pensiero filosofico italiano e le sue recenti letture rappresentano una preziosa occasione di affinità metodologica comunque extra-disciplinare. Si è scelto, perciò, di estrarre i momenti salienti di un dibattito molto ricco del quale, per ovvi motivi di contesto, non è sembrato opportuno restituire la sua immagine completa.

³⁵⁵ A. Negri, *La differenza italiana*, nottetempo, Roma 2005.

³⁵⁶ *Ivi*, pp. 5-6.

scoperta di queste differenze che determina la rinascita della filosofia. È la resistenza che produce filosofia”³⁵⁷. Date queste differenze, qual è allora il senso di insistere su una specificità italiana? Negri individua e adotta due prospettive: da un lato il fatto che una situazione “desertica” ha consentito alle filosofie della differenza di attecchire solo qui “in forma più pura” senza il bisogno di attraversare “paradigmi pre-esistenti, dall’altro la loro affermazione su un “terreno biopolitico” ne ha favorito la proliferazione: differenze filosofiche che “diventavano resistenza produttiva”, “movimento di guerriglia”: “qui non c’era più semplicemente teoria, ma pratica trasformatrice”³⁵⁸. La risposta definitiva di Negri è che la specificità italiana sta nel suo esprimersi per differenze in uno spazio unico di pensiero e di vita, una condizione identitaria che riconosce a queste esperienze un grado di “parentela” ma non di “filiazione” con, ad esempio, le concezioni post-strutturaliste della differenza francesi di Merleau-Ponty, Foucault e Deleuze.

Sul carattere di compromissione totale con la vita e le sue lotte, d’altronde, ed era il 1996, aveva già insistito Michael Hardt, da una prospettiva di teoria politica, in un celebre volume collettaneo di cui ha condiviso la curatela con Paolo Virno³⁵⁹. Una compromissione che, tra le altre cose, è carattere identitario di alcuni degli autori che partecipano alla pubblicazione (Negri e Virno, ad esempio). La convinzione di Hardt è che l’Italia e i suoi movimenti rivoluzionari siano stati, tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, uno straordinario “laboratorio” per la sperimentazione di forme nuove del pensiero politico. La differenza del pensiero italiano, “italian thought”, ancora una volta, non può essere compresa “without some understanding of the difference marked by the history of Italian social and political movements”³⁶⁰. L’impatto delle pratiche rivoluzionarie della sinistra extraparlamentare, la sua autonomia dal Partito Comunista Italiano, rappresentano quella “anomalia” che ha permesso di trasformare il ’68 italiano in un decennio. Il Laboratorio Italia e i suoi esperimenti “on the political conditions” hanno avuto, secondo lo studioso statunitense, una crescente influenza su buona parte dell’emisfero atlantico, un’onda lunga spezzata, dagli anni Ottanta in poi, da un certo processo di americanizzazione che, attraverso le turbine del capitalismo neoliberale e della globalizzazione, ha affievolito la carica eversiva del pensiero radicale, con la conseguente complicità di quegli sviluppi politici che hanno caratterizzato la penisola dalla metà degli anni Novanta. Così facendo in questa tornata di anni l’Italia si è ritrovata conformata alla situazione globale. In chiusura Hardt fornisce un’interessante indicazione metodologica che sa di precisazione: “*Laboratory Italy* refers no longer to a geographic location, but to a virtual space of hope and potential that may be actualized anywhere; better, it refers to a specific modality now available to all of us, of experimenting in revolution”³⁶¹. Considerando la lontananza dall’Italia delle postazioni di alcuni di questi protagonisti del pensiero radicale italiano, in una storia fatta di lotta, utopie, carceri ed esili, l’autore ci consegna una chiave di lettura per un fenomeno che non si limita alla sua riconoscibilità locale. Una misura e insieme un’impostazione che sembrano essere alla base della riflessione di Roberto Esposito, la cui opera “Pensiero vivente”³⁶² ha, dal 2010, contribuito energicamente alla propagazione dell’*Italian Thought*, un’operazione con etichettatura anglosassone che non a caso prende avvio proprio negli Stati Uniti con le traduzioni e la circolazione

³⁵⁷ *Ivi*, p. 14.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 18.

³⁵⁹ M. Hardt, P. Virno (a cura di), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

³⁶⁰ M. Hardt, *Introduction: Laboratory Italy*, in *Ivi*, p. 1.

³⁶¹ *Ivi*, p. 9.

³⁶² R. Esposito, *Pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

in ambiti soprattutto accademici delle opere di autori come Esposito, Giorgio Agamben, Toni Negri, Paolo Virno, Mario Tronti e Gianni Vattimo³⁶³. Se per Esposito la peculiarità del pensiero filosofico italiano ha radici umanistiche, è interessante evidenziare la sua posizione sulla questione della specificità nazionale. È proprio il parametro nazionale che Esposito rigetta a favore di un deleuziano concetto di territorio, inteso non come “spazio geograficamente determinato [...] ma piuttosto un insieme di caratteristiche ambientali, linguistiche, tonali che rimandano a una modalità specifica e inconfondibile rispetto ad altri stili di pensiero”³⁶⁴. Lo ha ricordato Corrado Claverini, notando che se da un lato questa strategia, l'utilizzo del metro territoriale, è riuscita a scongiurare la possibilità di ricevere accuse di nazionalismo³⁶⁵, dall'altro si è esposta, per il rovescio della medaglia, alle critiche di Ernesto Galli Della Loggia e Biagio De Giovanni, i quali, interrogando la riflessione di Esposito, non condividono il timore di riconoscere un carattere di identità nazionale al pensiero filosofico italiano che a parer loro risulterebbe legittimo³⁶⁶.

Nel 2012 viene pubblicato “*Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*”, un testo in cui Dario Gentili individua una linea della filosofia italiana, o meglio, riconosce la rilevanza del contributo filosofico italiano nel panorama contemporaneo, assegnandogli un ruolo di primaria importanza. Il titolo va ancora nella direzione di una americanizzazione del fenomeno, un processo che, sempre per responsabilità editoriali ed accademiche d'oltreoceano, aveva già coinvolto altri contesti europei (French Theory, German Philosophy). Sta di fatto che Gentili esordisce così: “*Italian Theory, Radical Thought, The Italian Difference*: negli ultimi anni, diverse sono le formulazioni che intendono sancire la ribalta della filosofia italiana nell'attuale dibattito contemporaneo”³⁶⁷. Anche qui l'impostazione è dichiarata, l'intento è definire un itinerario delle più significative esperienze di pensiero in Italia, meglio, di costruire “una genealogia che non ha affatto lo scopo di sottolineare la nazionalità dei filosofi italiani oggi più influenti, quanto piuttosto di ricostruire un dibattito al crocevia di filosofia e politica – spesso taciuto, sottinteso o misconosciuto – che ha avuto luogo in Italia e che si è intrecciato con la storia recente di questo Paese”³⁶⁸. Partendo anche qui da una “linea gramsciana” e dal “ritorno a Marx” nell'esperienza di Galvano Della Volpe, si attraversano le vicende del primo operaismo a firma Mario Tronti, per proseguire poi, approdando alla radicalità degli anni Settanta, con un secondo operaismo targato Antonio Negri e “Il pensiero negativo” di Massimo Cacciari; il tragitto attraversa la “costellazione anni Ottanta” tra pensiero debole e postmoderno, tra Giacomo Marramao e Roberto Esposito, per giungere in conclusione all'ambito della biopolitica, con il contributo sostanziale di Giorgio Agamben e, ancora, di Roberto Esposito. Quella stessa biopolitica che Gentili riconosce come “la candidata più autorevole a rappresentare al momento il paradigma filosofico più influente”, ma alla quale non concede la possibilità di riconoscimento per “determinazione «nazionale»”; sono stati i filosofi italiani a renderla un fenomeno internazionale³⁶⁹. Se la questione è, ancora una volta, la possibilità di rintracciare una specificità – “si può parlare legittimamente di una «differenza italiana» rispetto al panorama filosofico internazionale? – il metodo scelto interroga alcune categorie, biopolitica, impero, nuda vita, comune, che vengono identificate come peculiari, “concezioni filosofiche di cui si presume una

³⁶³ C. Claverini, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 105.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 14.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 107.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 171.

³⁶⁷ D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, Milano 2012, p. 7.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 8.

³⁶⁹ *Ibidem*.

comune matrice «italiana»³⁷⁰. La posizione di Gentili è favorevole a questo progetto di inquadramento che vede l'adozione di un concetto, quello della *sinisteritas*, capace, oltre la sua applicazione politica nelle sfere del dualismo e del conflitto, di fungere da “procedimento prettamente filosofico per introdurre – per scarti, discontinuità, deviazioni – concezioni o costellazioni di pensiero. Essa indica un modo di procedere della riflessione: alternativo – se non proprio antagonistico – rispetto alla *linea* di pensiero da cui «devia», «scarta», «piega». Ogni deviazione e deviamiento ha costituito nuove forme di *allineamento*, di *normalizzazione*, che, a loro volta, hanno dato origine a nuove rotture e fratture – a ulteriori biforcazioni. *Continuità nella discontinuità*: questo è il filo conduttore che il concetto di *sinisteritas* consente di tracciare tra gli intricati itinerari della filosofia politica italiana degli ultimi cinquant'anni”³⁷¹.

L'*Italian Theory* non come “teoria in grado di neutralizzare le discordanze e gli antagonismi”, ma come “espressione «provvisoria»” e “campo di tensione dove sono proprio le differenze e i conflitti a mapparne e a delinearne il territorio. Territorio, dunque, anch'esso irriducibile a confini – siano questi quelli di una presunta «italianità» o della «teoria» -, ma che è costantemente segnato da «sconfinamenti» o, direbbe Deleuze, percorso da vettori di «deteritorializzazione»”³⁷². Questo è l'assunto metodologico con il quale viene a svilupparsi negli anni a seguire il dibattito sull'*Italian Theory*, innescato molto spesso in sede di convegni accademici e propagato attraverso pubblicazioni a carattere consuntivo; sfondo e premessa attraverso i quali Dario Gentili ed Elettra Stimilli coordinano e partecipano, nel 2015, a un coro di voci italiane e internazionali impegnate ad attraversare il mare mosso della filosofia contemporanea, ancora una volta mediante il parametro della differenza italiana³⁷³. La riflessione è serrata e si arricchisce di contributi intragenerazionali, i temi sono molteplici ma ricorrenti, i confini dell'*Italian Theory*, la sua disponibilità a un'opera di genealogia, i perimetri di filosofia e politica, la validità dello sguardo dal di fuori, l'area tematica della biopolitica, la sua ampiezza e i suoi limiti. Il filo rosso resta legato a un progetto di identificazione di una specificità, la vitalità del pensiero italiano, segnata da differenze e contrasti. Tra chi rifiuta categoricamente il progetto dell'*Italian Theory* e chi invece da differenti postazioni d'osservazione ne riconosce quantomeno un funzionamento preliminare e chi, ancora, preferisce l'espressione *Italian Thought* per una sua maggiore motilità nel campo delle differenze, a dispetto di un molto meno elastico concetto di “teoria”, va segnalata, a testimonianza della dinamicità di questo dibattito, la fondazione di uno spazio virtuale, l'IT Network³⁷⁴, una “piattaforma teorica” aperta nel 2016 grazie alla collaborazione tra diversi atenei italiani e stranieri con la responsabilità scientifica di Enrica Lisciani-Petrini, al quale si connette per manodopera e obiettivi di derivazione scientifico-accademica lo spazio editoriale di “Materiali IT”, una collana diretta da Dario Gentili ed Elettra Stimilli per i tipi Quodlibet, casa editrice, tra l'altro, legata a filo doppio all'insegnamento di uno dei più importanti attori di questa scena culturale, Giorgio Agamben. In questi spazi proliferano le riflessioni intorno a *Italian Theory* e *Italian Thought*, accanto a un lavoro di rimessa in primo piano di opere e traiettorie già storicizzate, si cerca di stimolare lo sviluppo del dibattito filosofico contemporaneo in Italia con una precisa strategia, testimone di peculiarità, di intreccio dei temi

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ivi*, pp. 14-15.

³⁷² D. Gentili, E. Stimilli, a cura di, *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015, p. 6.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ <http://italianthoughtnetwork.com>

dell'attualità politica con quelli della filosofia. In *"Effetto Italian Thought"*³⁷⁵ (2017), ad esempio, s'imbastiscono delle sezioni in cui si avvicinano spazi dialettici entro i quali trovano posto le testimonianze dirette e compromesse di Toni Negri, Roberto Esposito e Mario Tronti, e spazi di riflessione trasversale che, con il pretesto di indagare, per l'appunto, gli effetti di questa corrente di pensiero, propongono, aggiornano e aggiungono letture e interpretazioni di fatti culturali e, naturalmente, filosofici, ascrivibili in un modo o nell'altro all'area italiana. O ancora, in *"Italia senza nazione"*³⁷⁶ (2019), è chiaro come attraverso una metodologia degli incroci disciplinari si cerchi di restituire l'immagine frammentata e magmatica di uno scenario nazionale all'interno del quale è possibile far reagire temporalità diverse sintonizzando le frequenze almeno di filosofia, storia, politica, antropologia e letteratura. Sempre in questa cornice editoriale è interessante notare come la proposta del già citato Corrado Claverini vada ancora una volta verso un tentativo di perimetrare, attraverso quattro paradigmi interpretativi, la tradizione filosofica italiana, che è titolo del suo libro del 2021³⁷⁷. Di darle un certificato di identità nazionale. A un'introduzione necessariamente dedicata a "questioni preliminari" tipiche di questo dibattito culturale - "il rapporto tra filosofia e storia", "il pericolo del nazionalismo", "Stato, nazione, territorio" - fanno seguito le quattro traiettorie attraverso le quali l'autore, anche qui per via di tagli e selezione, avanza una proposta, segnata ancora una volta da differenze, di identità italiana (ed europea) della filosofia: Bertrando Spaventa, Giovanni Gentile, Eugenio Garin, Roberto Esposito (e *l'Italian Thought*). Nella riflessione di Claverini, inoltre, e nel suo invito a "localizzare il pensiero", assumono una centralità decisiva i concetti di "migrazione delle idee", di circolazione ininterrotta, di "continuo movimento di «deteritorializzazione» e «riteritorializzazione» delle idee" come strumenti necessari per leggere la storia del pensiero italiano quale "storia geofilosofica [...] che consideri la tradizione filosofica italiana non come un patrimonio fisso e immutabile, ma come qualcosa che, circolando incessantemente, si modifica continuamente", in una dimensione globale che, recuperando Jean-Luc Nancy³⁷⁸, si fonda inevitabilmente sulla "mescolanza"³⁷⁹. Ancora un volume polifonico, recentemente, ha infine posto l'attenzione sulla possibilità di riconoscere un "Italian Visual Thought" come ulteriore stazione di ricerca, quella di un "pensiero italiano polimorfo e, al contempo, interconnesso" legato alla traduzione dello stesso in immagine attraverso "forme, metodi, oggetti teorici", una stazione, questa, scaturita proprio dal fenomeno *Italian Theory/Italian Thought* e dalla sua affermazione internazionale³⁸⁰.

³⁷⁵ E. Lisciani-Petrini, G. Strummiello, a cura di, *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata 2017.

³⁷⁶ A. Montefusco, a cura di, *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019.

³⁷⁷ C. Claverini, *Op. cit.*

³⁷⁸ J.-L. Nancy, *Elogio della mescolanza* (1993), in Id., *Essere singolare plurale* (1996), trad. it. di D. Tarizzo, G. Durante, Einaudi, Torino 2020.

³⁷⁹ C. Claverini, *Localizzare il pensiero. Filosofia italiana e migrazione delle idee*, in Daniela Calabrò (a cura di), *La passione del pensiero. Studi in onore di Enrica Lisciani-Petrini*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 384-393.

³⁸⁰ Mengoni A., Zucconi F., a cura di, *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, DCP/IUAV – Mimesis, Milano-Udine 2022.

IV. Differenza e ossessione: la pratica curatoriale come strumento di ricerca e costruzione dell'identità italiana dell'arte contemporanea.

Quale arte? Quale identità? La disputa tra Celant e Bonito Oliva e alcune mostre dei primi anni Ottanta

Anche lo spazio della mostra risulta funzionale a questa esigenza reiterata di inquadramento identitario, di lettura e interpretazione di uno o più specifici caratteri nazionali. La pratica curatoriale, che in quello spazio si innesca e trova il compimento di buona parte delle sue procedure, assume, nella sua sempre più riconoscibile condizione di autonomia e autorialità, un potere modellante capace di costruire e ricostruire narrazioni identitarie attraverso la materia dell'arte, di proporre soluzioni di storiografia artistica a mezzo mostra, di legittimarle e certificarle anche ai circuiti del mercato. In Italia proprio quella autorialità, che si mostra ancora nei suoi caratteri di marcata promiscuità tra sforzo critico e nuove spinte alla curatela, sembra attecchire sul campo espanso della questione identitaria e del carattere nazionale, anzi addirittura sembra trovare qui canali percorribili per una sua più ampia diffusione. La conferma di ciò può trovarsi proprio nella sequela di mostre che animano una parte degli anni Ottanta, esposizioni il cui obiettivo principale è perimetrare le esperienze artistiche dei due decenni precedenti e collegarle, per affinità o fratture, ai nuovi sviluppi. A una presunta, naturalmente sfilettata identità dell'arte si affianca, attraverso una alta tensione alimentata da scritture critiche ed espositive, una, non unica, identità della curatela in Italia che vede ancora in Germano Celant il suo rappresentante più attivo, quello la cui traiettoria operativa risulta maggiormente refrattaria a una ancora sensibile opacità del ruolo curatoriale³⁸¹ per come è stato ufficialmente riconosciuto, anche in Italia, dagli ultimi anni del secondo millennio; ancora impallato da storici e critici dell'arte, da critici accademici e indipendenti, sempre inclini, per tradizione, a un utilizzo strumentale e occasionale della mostra e, di riflesso, di una quota di pratica curatoriale. Sta di fatto che è su questo piano che si disputa un acceso agone culturale il cui atto forse più esplicito trova compimento nel campo neutro del Centre Georges Pompidou di Parigi tra il giugno e il settembre del 1981. Il titolo della mostra, curata da Celant e promossa dall'associazione degli Incontri Internazionali d'Arte fondata nel 1970 e presieduta da Graziella Lonardi Buontempo³⁸², non lascia spazio a ipotesi interpretative riguardo agli obiettivi del suo curatore: "Identità italiana. L'art en Italie depuis 1959". È proprio nel titolo l'ambiziosa aspirazione a quell'inquadramento identitario che, attraverso la sintassi curatoriale (mostra e catalogo), è al tempo stesso miccia e ordigno che deflagra giustappunto per la sua frontalità al tema in questione, e la cui onda d'urto coinvolge e chiama a testimoniare altre mostre e proposte critico-curatoriali, precedenti e successive, rimaste, non tutte, più o meno carsicamente schierate. La scelta di un titolo così programmaticamente pretenzioso è solo il fiocco a un'operazione che ha nella lista degli artisti e delle opere esposte, ma soprattutto nella sua ossatura curatoriale (il saggio di Celant e la struttura del catalogo, in particolare) i suoi aspetti più problematici ed evidentemente più esposti a critiche e interpretazioni. Se alla base della pratica curatoriale giace un atto di selezione³⁸³

³⁸¹ Nathalie Heinich ha ricordato che il termine "curatore" non era ancora in uso nella sua attuale accezione quando nel 1988 si recò in Svizzera per intervistare Harald Szeemann. N. Heinich, *Harald Szeemann. Un caso singolare*, Johan&Levi, Milano 2022, pp. 7-8.

³⁸² Per una ricostruzione dettagliata della storia dell'associazione si veda L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi: Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano 2016.

³⁸³ D. von Hantelmann, *Op. cit.*, p. 228.

che, nel contesto di una mostra, si manifesta nel luogo della scrittura espositiva e nello spazio di quella critica, è soprattutto nel lungo testo di Celant che è possibile trovare le coordinate per una più ampia comprensione del suo progetto parigino; un'armatura critica che completa, nelle intenzioni del curatore, la scelta di artisti e opere. Innanzitutto, e ancora una volta, nel titolo è il seme di quella pretesa solo flebilmente attenuata dall'inserimento di una preposizione che, a differenza del titolo della mostra, lascia trasparire un, sicuramente meno lapidario, carattere di proposta: "Pour une identité italienne".³⁸⁴ All'esordio è affidata la polemica contro lo stato delle cose e una certa omogeneizzazione delle ricerche dell'arte che ripropone l'avanguardia in forma restaurata, banalizzata, capace di spostare l'asse del "discorso intellettuale" non più all'interno "della dialettica tra avanguardia e tradizione, ma tra avanguardia e avanguardia, come dire tra tradizione e tradizione"³⁸⁵. In questa nuova dimensione, che è anche l'esito italiano della condizione postmoderna (Lyotard) in arte, Celant registra il cambio di rotta che stravolge i piani dell'arte nel passaggio al decennio degli Ottanta:

"La permutabilità dei termini – avanguardia e tradizione - comporta una sfida alla progressione delle tendenze e dei movimenti, quanto un interscambio tra progresso e regresso, rivoluzione e reazione, sviluppo e involuzione, qualità e quantità. A questo stadio ogni segno si sottrae a critica e si assicura un rango storico, senza farlo perdere all'altro. Si sbriciolano i temi della discussione che condizionavano la ricerca e si adotta un andamento totalizzante, dove la convenzione abbraccia la sperimentazione. Senza eccezione, simile procedere è diventato ragione di lavorare, così da istituire una certa omogeneità che a me sembra distruttiva, poiché neutralizza qualsiasi significato e splendore politico"³⁸⁶.

È una condizione per cui l'arte "si dirige verso un'imitazione passiva del passato, che riciclato mediante la citazione, si fa 'contemporaneo' [...] il nuovo si istituisce a copia del moderno e soddisfa il doppio ruolo di un oggetto che è 'sperimentale' poiché si basa sulla sicurezza del modello storico. Il soggetto della vendita è quindi sicuro, si muove tra la tradizione dell'avanguardia e l'avanguardia della tradizione. [...] Siamo alla nostalgia e all'imitazione del riconoscibile e del riprodotto"³⁸⁷. Riconoscendo, come fa Bauman, la natura "agonistica" del concetto di identità nazionale, un problema che si pone spesso nei casi di "erosione" di una certa sovranità, "un grido di guerra usato in una guerra *difensiva*"³⁸⁸, la mossa di Celant appare chiaramente come una strategia di risposta alle nuove tendenze, portata avanti attraverso l'assunzione, lungo quel preciso asse cronologico, di un gruppo di diciotto artisti³⁸⁹ a rappresentanti di una possibile identità italiana dell'arte. Un gruppo all'interno del quale, è stato chiaramente evidenziato da Maria Grazia Messina³⁹⁰, la "compagine

³⁸⁴ G. Celant, *Pour une identité italienne*, in Id. (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Musée National d'Art Moderne, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi 1981. Le citazioni che seguono sono tutte tratte dalla traduzione italiana inclusa in G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 9-46.

³⁸⁵ G. Celant, *Arte dall'Italia*, cit. p. 9.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ivi*, pp. 10-11.

³⁸⁸ Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, cit. p. 74.

³⁸⁹ Giovanni Anselmo, Marco Bagnoli, Alighiero Boetti, Enrico Castellani, Gino De Dominicis, Nicola De Maria, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, Gilberto Zorio. G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit. p. 104.

³⁹⁰ M. G. Messina, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, "Palinsesti", vol. 1, no. 4, Roma 2014, pp. 1-20.

dell'Arte Povera" - e una "prospettiva post-poverista" alla quale il curatore allinea, ad esempio, gli *outsider* Bagnoli e de Maria – assume il più centrale dei ruoli, sia per una sua vistosamente eterogenea morfologia interna che per il riscontro che questa assicura rispetto a una dichiarata traiettoria curatoriale:

"[...] la selezione dei diciotto artisti presentati a *Identité italienne* è sempre motivata da un approccio antropologico: in una sintesi estrema dei parametri di lettura di Celant, la sensibilità a un essere in situazione, biologica come sociale, risulta essere il tratto identitario dominante dell'arte italiana coeva, fatto che fa la differenza con l'intento teorico della Process Art e l'esercizio di logica pura della Conceptual Art americane. Nel suo fare storia dell'arte, la 'vision anthropologique, dont la matrice repose toujours sur le sujet nié d'une culture' denuda gli aspetti costitutivi di tale identità, vale a dire il margine critico apportato dal situarsi in una prospettiva improntata da contingenza, fluidità e molteplicità; la deriva lirica verso orizzonti sia dell'immaginario che del primario, dal mito alla immedesimazione nei processi metamorfici della natura; l'inclinazione, infine all'irrealtà, ovvero a 'l'inconnue du personnel', grazie al farsi dell'opera quale tramite di un accesso a desideri o archetipi sensoriali altrimenti rimossi dalla società"³⁹¹.

Se realmente è possibile scorgere nel discorso e nella mostra di Celant un progetto di costruzione e affermazione identitaria, il terreno scelto per impostarlo non può che essere quello della coesistenza delle differenze, tratto comune e ricorrente nelle riflessioni sul tema del carattere italiano da varie postazioni disciplinari. Celant scrive a questo proposito di aver "cercato di non liquidare le opposizioni, ma di accumularle", di mettere "insieme individuale e storico, economico e ideologico, senza separare i fattori soggettivi da quelli oggettivi"³⁹². Un metodo molto somigliante a quello "divisionistico" che Remo Bodei adotterà quasi vent'anni dopo nel suo "Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana", un testo-itinerario che disarticola una presunta, già sfaccettata identità italiana, attraverso la lettura e il confronto tra gli orientamenti ideali e le scelte collettive, le teorie filosofiche e gli accadimenti storici: questo "procedimento di disaggregazione e ricomposizione dei dati tratto per analogia dalla tecnica dei pittori divisionisti[...]permette di confrontare senza confonderli, ma anzi separandoli e ponendoli in tensione, fenomeni differenti ed eterogenei, non immediatamente o necessariamente correlabili (che hanno luogo tuttavia nella medesima epoca e nel medesimo ambito geografico). La visione sinottica e a distanza dei contrasti non solo acuisce la perspicuità dei fenomeni stessi, singolarmente presi, ma aggira anche, simultaneamente, sia la trappola di certo storicismo, che considera le idee esclusivamente in funzione del loro immediato contesto storico-politico, sia il fluttuare nel vuoto di pensieri privi di legami con gli eventi. Esibisce così 'fatti' e 'idee' senza violare le loro differenti logiche e senza appiattare i loro sfasati ritmi. Questo metodo 'divisionistico' consente poi di individuare da vicino le discontinuità che restano negli interstizi tra le 'macchie' di colore. Per far sì che il 'divisionismo' non si trasformi in banale impressionismo, esso rende cioè volutamente visibili le lacune dell'esposizione"³⁹³.

La strategia di Celant, a differenza di Bodei, prevede una compressione temporale maggiore, le distanze sono molto più misurabili, i "fatti" e le "idee" sono, pur nelle loro differenze, più immediatamente correlabili, la sua "lente bifocale" intreccia le luci della mostra e del catalogo; resta

³⁹¹ Ivi, p.4.

³⁹² G. Celant, *Arte dall'Italia*, cit. p. 12.

³⁹³ R. Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1998, pp. IX-X.

tuttavia l'intento del confronto senza confusione e della messa in tensione di "fenomeni differenti ed eterogenei" appartenenti quantomeno a un unico territorio geograficamente riconoscibile. Il tutto incluso nel contenitore concettuale dell'identità, uno stratagemma atto anche a sondare la disponibilità del mercato internazionale, vista la location della mostra.

La "forza della scissione" e "un territorio in cui scorrazzano le contraddizioni", quindi, fanno da cornice a uno scenario segnato dalla convinzione che l'arte e le sue operazioni possano provocare "squarci" e "strappi" dalle "conseguenze critiche"; che i suoi stessi artefici raggiungano la consapevolezza dell'esistenza di una "situazione 'extraestetica' [...] stimolo a una verifica non solo linguistica, ma socio-politica della propria condizione operativa"³⁹⁴, che è condizione umana (Malraux) nei suoi aspetti e prospettivi di rivoluzione (leggi guerriglia), di "splendore politico"³⁹⁵, di partecipazione attiva, di compromissione. È evidentemente la perdita di questi elementi e la svolta del passaggio di decennio verso altre soluzioni che spinge Celant a provare a ristabilire un certo grado di attenzione sullo spazio di mediazione che questa arte e questi artisti sono stati capaci di costituire con la società. Che questo poi possa diventare il tratto identitario nazionale per eccellenza, lo scarto e l'azzardo che il curatore genovese propone, diventa immediatamente argomento di scontro; una strategia e una proposta che per quei punti di contatto strettissimi tra arte, vita, politica e storia suggerisce una somiglianza con un altro progetto identitario, quello della filosofia italiana contemporanea³⁹⁶ (Italian Theory – Italian Thought). Se l'Arte Povera ha nel suo assetto teorico e nella qualità delle opere esposte la forza per sorreggere il peso di un così ambizioso progetto, nonostante la sua spinta sia stata dichiarata esaurita dallo stesso Celant nel 1971 e nonostante la scelta appaia parziale e legata a filo doppio a vicende personali, restano da spiegare le aggiunte. Manzoni, Lo Savio e Castellani, nella loro sostanziale antecedenza, sono i rappresentanti di una generazione che "si accorge che la coincidenza con il sé, in senso personale e linguistico, è l'indice massimo della separatezza e che il rifiuto dell'altrove, economico e politico, se ha il pregio di una coscienza dall'interno, rischia però l'isolamento"³⁹⁷, in particolare i primi due vengono accostati, identificati rispettivamente con Pasolini e Calvino in un gioco di corrispondenze che vede "Accattone" e "Merda d'artista" come "lavori complementari in cui il reinvestimento, estetico e politico, del 'rigetto' ha sì un sapore esoterico e mistico, ma certamente ironico e critico"³⁹⁸ nella battaglia sofferta contro il mercato e l'industrializzazione dilagante; un trucco che inoltre rivela l'interesse e le possibilità di dialogo e interazione tra l'arte e gli altri settori della cultura, carattere peculiare della traiettoria curatoriale di Celant, soprattutto dagli anni immediatamente successivi. L'operazione di inclusione di Bagnoli e de Maria può essere spiegata come strategia per completare le ultime caselle della cronologia in questione, e, come ha sottolineato ancora Messina, per assicurare alla narrazione proposta una chiusura eccentrica che riveli "il primo per la carica di 'énergie existentielle' impressa alle proprie dilatazioni cromatiche, il secondo per un proprio percorso filosofico e scientifico che raggiunge la medesima 'expérience esthétique du magique et de l'inconnu'³⁹⁹. Il timbro curatoriale su questa scelta conformante è così riassunto: "L'operare di

³⁹⁴ G. Celant, *Arte dall'Italia*, cit. p. 12.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 11.

³⁹⁶ *Infra* vedi p. 69

³⁹⁷ G. Celant, *Arte dall'Italia*, cit. p. 12.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 15.

³⁹⁹ Nel saggio l'autrice ricorda inoltre che: "Agli occhi di una commentatrice informata e spregiudicata come Catherine Millet, è proprio questo aspetto di 'magismo' che appare riassumere la mostra: se Celant si scaglia contro le attuali pratiche citazioniste, queste appaiono già introdotte dagli artisti della sua compagine che, da Mario Merz a Jannis

de Maria e di Bagnoli è evidentemente ‘allegorico’, interpreta le speranze e le preoccupazioni di chi considera l’arte non una parvenza ma un linguaggio concreto, che si pone al servizio di una visione del reale, per esempio nei termini di una conoscenza dell’identità artistica italiana, in relazione al ‘tutto’ della storia”⁴⁰⁰.

A completare il profilo di un’impresa tutt’altro che semplice, e a complicarne la ricezione, concorre l’altro aspetto tanto discusso e attraversato dal dibattito critico dell’epoca: il catalogo. Un aspetto che integra l’impostazione curatoriale della mostra e della riflessione portata avanti da Celant sulla natura e i destini di certa arte contemporanea italiana; un aspetto sintomatico di una metodologia che trova terreno fertile di studio e approfondimento, a distanza di anni, nel campo delle pratiche curatoriali, che consente di allargare l’inquadratura su una linea operativa che si pone come caso studio. Da quest’ultima prospettiva è ancora Maria Grazia Messina ad essere stata capace di individuare con dovizia di dettagli l’importanza della relazione strettissima tra le scelte espositive e quelle – “le ragioni” – di un volume mastodontico concepito “senza schede o riferimenti alle opere esposte, ma costituito da una cronologia degli eventi politici, culturali, artistici in Italia, fra 1959 e 1980”, inteso “a costituire, più che la cornice di contesto, l’ossatura portante della mostra stessa”⁴⁰¹. La studiosa sottolinea, anche grazie al conforto di preziosi materiali d’archivio, quanto questo sia inscindibile, pur con le sue lacune e le sue omissioni, dagli obiettivi della mostra e quanto “la professata militanza della cronologia di Celant deriva dal suo costituirsi quale approccio metodologico, pratica progettuale da cui far derivare le stesse scelte espositive, e non il contrario”⁴⁰²; un interesse per la cronologia e per la raccolta dati di stampo archivistico testimoniato già dalla sua “Precronistoria” e dall’esperienza già citata dell’IDA. Ancor di più, una simile impostazione rafforza la linea del “sociologismo”, della “lettura per fatti storici” e dell’esigenza di “tentare un taglio attraverso la storia per arrivare all’arte”⁴⁰³ come metodologia curatoriale; in quest’ottica non va trascurato inoltre che la corposa sezione documentaria in una prima ipotesi di mostra avrebbe dovuto essere parte dell’esposizione⁴⁰⁴. In sintesi, una ulteriore dichiarazione di quanto l’identità dell’arte contemporanea italiana sia da cercare e da trovare nelle opere tanto quanto nelle cornici storiche all’interno delle quali quelle stesse opere hanno di volta in volta preso forma: “‘l’inconscient culturel’, l’insieme delle ragioni socio-politiche, economiche, ideologiche che sono gli agenti della creazione artistica”⁴⁰⁵.

Un evento e un progetto del genere, tanto per le ambizioni dichiarate tanto per la potente cassa di risonanza fornita anche dall’istituzione ospitante, non poteva sottrarsi al fuoco incrociato delle critiche e delle analisi che già in tempo reale hanno da un lato accolto con favore una così plateale dimostrazione di valore dell’arte contemporanea italiana su scala internazionale, dall’altro respinto con scetticismo e veemente dissenso la parzialità della selezione di mostra e catalogo. Uno spazio

Kounellis, guardano a culture arcaiche, recuperano “magie et croyances archaïques du sorcier” M. G. Messina, *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁰⁰ G. Celant, *Arte dall’Italia*, cit. p. 45.

⁴⁰¹ M. G. Messina, *Op. cit.*, p. 1

⁴⁰² *Ivi*, p. 7.

⁴⁰³ I virgolettati appartengono a Celant, citati in M. G. Messina, *Op. cit.*, p. 1.

⁴⁰⁴ Sul catalogo di “Identité italienne” oltre al più volte citato saggio di Maria Grazia Messina si veda anche S. Cammarata, *Identité italienne: une histoire à reconstruire*, in “Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou”, 16/10/2014, <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1699>.

⁴⁰⁵ M. G. Messina, *Op. cit.*, p. 2

particolarmente fecondo per lo sviluppo di un dibattito intorno alla mostra viene aperto sulle pagine di "Domus", all'interno del numero 621 dell'ottobre del 1981. Lo speciale dedicato include le voci e le riflessioni di critici, studiosi e operatori del settore, posizioni diverse tra di loro e, tutte, foriere di spunti per un ulteriore attraversamento dell'impresa parigina di Celant. Se si tiene in considerazione che il punto di vista di Jean-Christophe Ammann è quello di uno storico dell'arte, ma soprattutto di un direttore di museo e "organizzatore di mostre", si può spiegare con più facilità il suo indugiare iniziale sulle criticità della mostra da un punto di vista strettamente allestitivo e museografico; il concorso di colpa tra gli spazi "tremendi" del Centre Pompidou e un allestimento, concepito da Vittorio Gregotti e Pier Luigi Cerri, basato sull'innesto in disposizione diagonale di pareti che funzionano come "interferenze visive", rappresenta una miscela di lati negativi che, a parere di Ammann, tradiscono la mancanza di "una ponderata maturazione"⁴⁰⁶. Di particolare interesse è la sua posizione riguardo all'impatto che una mostra del genere avrebbe potuto avere sul contesto parigino, francese. Infatti l'allora direttore della Kunsthalle di Basilea ammette il ruolo centrale di Celant nello sviluppo dell'arte tra '67 e '77, quando però lo stesso curatore genovese si è rifiutato di prendere parte alla costruzione di una nuova generazione ormai in rampa di lancio. L'intenzione di storicizzare "un immediato passato" di cui era stato corresponsabile è alla radice della mostra, è l'impronta curatoriale, "l'atteggiamento" dimostrato da un Celant che affida a de Maria e Bagnoli uno sguardo neanche tanto approfondito – questa è l'accusa che arriva da più parti – sulle due tendenze in atto negli ultimi anni, una pittorica ("Transavanguardia") e una più concettuale (Salvadori e Spalletti), di cui i due al tempo giovani fanno da sineddoche. Questa "discutibile visione", un "gioco che funziona solo per chi conosce bene la situazione in Italia", porta con sé un vantaggio per la scena transalpina che si era mostrata fino a quel momento sostanzialmente disinteressata alle pratiche concettuali e processuali del periodo di cerniera tra anni Sessanta e Settanta. Il ruolo dell'Italia e dell'arte italiana quindi assume un valore indicativo di una specificità che travalica i confini nazionali e si fa carico di una missione di conquista, con tanto di tricolore messo a sbandierare fuori al Beaubourg in occasione della mostra. Non sfugge dunque la strategia di Celant che mira a presentare, con certificato di identità nazionale, un accuratamente selezionato insieme eterogeneo di esperienze artistiche la cui essenzialità e il cui impatto cercano conferma fuori dai circuiti nazionali e dentro quelli internazionali, ufficiali, anche del mercato. Questa doppia visione, storia dell'arte e mercato dell'arte, è diventata innegabilmente il tratto, qui sì, identitario della contemporanea figura professionale del curatore, di cui Celant è, anche per questo tipo di operazioni, e in questa fase, uno sviluppatore determinante.

Tornando tra i margini di "Domus", va considerata la posizione di Tommaso Trini, uno dei critici più presenti e lucidi della generazione di Celant, il quale attribuisce anzitutto merito agli Incontri Internazionali per aver organizzato una mostra che dalla migliore delle visuali "ha assolto in misura sconosciuta in tutto il dopoguerra" il compito di presentare su un palcoscenico internazionale il "concerto" di tutti quegli artisti italiani che hanno dominato la scena artistica dagli anni Sessanta; e di aver ristabilito una connessione e un dialogo con la Francia. Trini è consapevole della sdruciolevolezza del concetto di identità applicato al contesto dell'arte contemporanea e perciò trae il meglio dalla proposta critico-curatoriale ed espositiva di Celant individuando nessi e rispondenze tra quelli che in questa sede vengono presentati come caratteri specifici di una produzione nazionale. L'identità funziona, scrive Trini, se è aperta a "relazioni reciproche", di

⁴⁰⁶ J.C. Ammann, *Una scelta per Parigi*, in "Domus", n. 621, ottobre 1981, p. 56.

conseguenza i lavori di “Fabro e Kounellis [...] dialogano con la cultura di un’Europa ancora possibile da uno scoglio sovritaliano che non ha privilegiato l’asse con New York o la California”; stessa sensazione per Marisa Merz, Paolini e Zorio. La sciagura da evitare è l’esasperazione dell’etnocentrismo, è quella che conduce all’isolamento⁴⁰⁷. La prospettiva è europea e se il riconoscimento di un’identità si rende necessario, questo va iscritto, come hanno ribadito molto tempo dopo Chamoiseau e Glissant, “nel contatto e nello scambio”⁴⁰⁸. Anche Trini però non manca di sottolineare alcune vistose omissioni (Vettor Pisani), alcune scelte a suo parere poco funzionanti (i monocromi troppo americani di Schifano, il posizionamento poco arioso dell’igloo di Merz, Pistoletto malamente rappresentato). Isabella Puliafito dal canto suo affronta subito la questione dell’identità, minimizzando la parzialità della proposta e accogliendo il mosaico di personalità e tratti caratteristici che riescono a restituire, a parer suo, luminosità, silenzi, musicalità, raffinatezza di una identità italiana “che non è mai eccentrica ma ricercata, che non è mai plateale ma sottile e plastica, che è mutevole ma determinata, e le cui categorie sono l’enigma e l’ironia, l’essenzialità e la poesia”⁴⁰⁹. Pierre Restany si aggiunge al coro di voci che vedono nella proposta espositiva una legittima interpretazione e una sostanzialmente accettabile fotografia della vivacità dell’arte in Italia nel periodo selezionato. Passi l’incorniciatura identitaria dell’arte, ma non quella della storia, e soprattutto della storia legata all’arte e viceversa: “Per condurre in porto felicemente una sintesi attiva dell’arte e della politica in Italia dal 60 all’80 ci voleva un genio della obiettività, non dei modesti cronisti orientati sull’asse culturale Torino – Genova – Roma [...] Perché tentare di fare della storia e dell’arte, anche qui, e non contentarsi di una pagina di storia dell’arte?”⁴¹⁰. La critica di Restany alla costruzione del catalogo e della sua imponente ma comunque lacunosa mole di documenti fa emergere un altro dato peculiare del *modus operandi* del Celant curatore, quella tendenza a servirsi di un team di collaboratori dispiegati sui vari fronti progettuali⁴¹¹.

“I livelli attraverso cui viene presentata questa ottica patetica ed ottimistica”⁴¹² sono, per l’appunto, la mostra e il catalogo, e verso entrambi si scaglia la voce caustica di Achille Bonito Oliva, parte in causa in questa disputa sull’arte italiana. Di questi due livelli il critico campano non esita ad evidenziare, dal suo punto di vista, le “smagliature” legate alla scelta di alcune opere, alle immancabili omissioni, ai soffocanti spazi museali utilizzati, ma soprattutto quel “metodo rozzamente sociologico, da commesso di libreria, quello di una meccanica successione di eventi politici e culturali come in un almanacco di Selezione”⁴¹³ che, si è detto in precedenza, è cifra curatoriale e che trova nel catalogo il suo, più ampio e perciò attaccabile, spazio di adattamento. È ritenuta inammissibile questa “sovrapposizione brutale” di dati, così come non si può abilitare quel “darwinismo linguistico” secondo il quale gli artisti in mostra rappresenterebbero gli esiti ultimi di un unico flusso d’avanguardia a traiettoria lineare, progressiva, che legata ai fatti della storia sottomette ogni speranza di quell’autonomia dell’arte per la quale le stesse avanguardie storiche avevano combattuto. Ed è proprio questo sistema di inquadramento, appesantito da pretese identitarie nazionali, che autorizza l’esclusione della Transavanguardia Italiana, il movimento promosso proprio da Achille Bonito Oliva e che ai tempi della mostra di Parigi, il 1981, si trovava in

⁴⁰⁷ T. Trini, *Ricominciare dall’Europa*, in “Domus”, cit. p. 62.

⁴⁰⁸ P. Chamoiseau, É. Glissant, *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁹ I. Puliafito, *Mutevole ma determinata*, in “Domus”, cit. p. 64.

⁴¹⁰ P. Restany, *O tempora, o mores!*, in “Domus”, cit. p. 58.

⁴¹¹ Su questo aspetto si veda ancora M. G. Messina, *Op. cit.*

⁴¹² A. Bonito Oliva, *Così Celant tutti*, in “Domus”, cit. p. 58.

⁴¹³ *Ibidem*.

un periodo di netta affermazione. Celant sceglie una cronologia precisa per la sua mostra, una cornice entro la quale questa nuova situazione della pittura italiana rientra solo per puntualità con lo scorrere del tempo, e perciò il suo saggio battesimale è incluso nel catalogo, ma, a parte De Maria, non può essere ammessa organicamente allo spazio espositivo e all'impresa di costruzione identitaria per insanabili incongruenze e distanze teoriche ed espressive. La scelta di campo è netta e ha quantomeno il merito di accendere i riflettori sull'attività critico-curatoriale che lo stesso Achille Bonito Oliva aveva condotto e continuava incessantemente a condurre in quegli anni, e che consente di misurare gli sviluppi della pratica curatoriale in Italia sul piano di una questione identitaria che, nel caso di Celant si origina come plateale strategia di reazione a uno stato delle cose che con le sue nuove tendenze arriva a minare la stabilità e il ruolo di riferimento nazionale primario del modello poverista, nel caso di Bonito Oliva appare come sottintesa e si annida in un repertorio variegato di indizi, tracce linguistiche e lessicali che fanno da impalcatura a scelte curatoriali che trovano comunque nella mostra il loro indispensabile spazio di affermazione.

Il tricolore italiano al Beaubourg sventola, come si è detto, dal giugno al settembre del 1981 con precisa funzione vessillare di risposta e affronto a quello stesso tricolore utilizzato come copertina del testo-manifesto "The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia italiana" redatto da Achille Bonito Oliva e pubblicato, ancora una volta, da Giancarlo Politi Editore nel dicembre del 1980⁴¹⁴. Lo scritto, trasformato in libro dopo una prima pubblicazione in forma di articolo concepito l'anno precedente per le pagine di "Flash Art"⁴¹⁵, rappresenta la certificazione, il nero su bianco di quel cambio di rotta che era già in atto alla fine del decennio dei Settanta, una svolta verso le coste di una certa pittura, di un certo repertorio iconografico, di una precisa postura nei confronti del passato e delle avanguardie, con una studiata ossatura teorica di cui Bonito Oliva è ideatore e promotore. Come ha scritto Denis Viva, l'articolo del 1979 è da considerare "il vero abbrivio del movimento [...] seppe incarnare due funzioni: quella del manifesto di tradizione avanguardista e quella dell'articolo di promozione, più idoneo alle tecniche di comunicazione moderna"⁴¹⁶. Le traduzioni in inglese e francese che arricchiscono il testo del 1980 testimoniano un grado di ambizione raggiunto dal movimento misurabile su una scala internazionale, in un processo di consolidamento interno innescato e stabilizzato da una serrata strategia curatoriale ed espositiva che è possibile rintracciare nella curvatura temporale 1978/1982⁴¹⁷, entro la quale le mostre e il loro avallo teorico-critico si susseguono sotto il segno evidente di una intensità e spesso di una ripetitività soprattutto concettuale che appare anche nei suoi tratti di tattica promozionale. Traslare questa impresa sul piano della questione identitaria e su questo valutarne gli effettivi impulsi allo sviluppo della pratica curatoriale - senza mai dimenticare il senso fortissimo di appartenenza di Bonito Oliva a un sempre rinnovabile territorio della critica e di conseguenza la ferma presa di

⁴¹⁴ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980.

⁴¹⁵ A. Bonito Oliva, *La trans-avanguardia italiana*, in "Flash Art", 92-93, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20.

⁴¹⁶ D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 23.

⁴¹⁷ Una ricostruzione dettagliata della vicenda espositiva transavanguardista si trova in L. Cherubini, *Pratiche dell'intensità. Le mostre di Achille Bonito Oliva*, in A. B. O. *THEATRON. L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, 24 giugno 2021 – 30 gennaio 2022), Skira editore, Milano 2021, pp. 130 – 147. Anche Angelo Trimarco ha evidenziato l'importanza di alcune delle mostre nel fenomeno di costruzione del movimento in A. Trimarco, *Italia 1960/2000. Teoria e critica d'arte*, cit. pp. 127 – 141.

distanza, più volte ribadita⁴¹⁸, dall'ambito propriamente curatoriale – implica una selezione di alcuni di quegli episodi che prestano il fianco in misura maggiore a letture in chiave di specifica identità nazionale. Partendo dalla già citata copertina tricolore del volume del 1980, innegabilmente eloquente in termini di identità visiva, va segnalato che, se da un lato non emerge frontalmente il tema dell'identità nazionale dell'arte come preoccupazione da dissipare, da un altro questo stesso tema sembra germinare insieme alle scritture critiche proposte da Bonito Oliva in occasione delle mostre. Innanzitutto l'aggettivo "italiana" che marchia la titolazione ufficiale e che, secondo Denis Viva, è "il primo segnale dell'emergere di una nuova questione identitaria", inizialmente sottovalutata e relegata alla comunque presente sfera degli "antagonismi personali" nei confronti di Celant e della sua "utopia internazionalista dell'arte"⁴¹⁹; un aggettivo che si ripete più di una volta tra le righe del testo, in particolare quando l'autore registra e ribadisce il superamento della tautologia dell'Arte Concettuale, delle implicazioni politiche e della condizione estetica che avevano caratterizzato l'Arte Povera, la cui impostazione teorica resta il bersaglio principale da colpire o ogni buona occasione, a favore del ritorno alla manualità, "all'inattualità della pittura", a "una nuova soggettività", a favore della "creatività nomade" intesa come "attraversamento della nozione sperimentale dell'avanguardia"⁴²⁰: "l'arte, quella in particolare praticata in Italia", "la giovane arte italiana", "i giovani artisti italiani" sono le formule adottate per presentare ed affermare un carattere specifico, la provenienza geografica di questa tendenza emergente⁴²¹. Della strategia tricolore di Bonito Oliva, tuttavia, viene, a distanza di anni, sottolineata la sua funzionalità a un discorso di sfondamento delle frontiere internazionali del mercato attraverso "un'identità geo-culturale vincente ed esportabile", una paradossale "ricetta per il cosmopolitismo e non il suo contrario autarchico"⁴²². Su questa linea di pensiero Viva recupera e oblitera la riflessione di Benjamin H. D. Buchloh, che proprio in quegli anni dalle pagine di "October" stigmatizzava il ricorso a retoriche identitarie nazionali in un clima di ritorno alla pittura, riferendosi specificamente a Italia e Germania, come stratagemma volto a "entrare nel sistema di distribuzione internazionale"⁴²³. La proposta della definizione di "auto-orientalismo" utilizzata per quei "fenomeni auto-rappresentativi in cui si assume come referente privilegiato l'altro occidentale", in questo caso gli Stati Uniti, viene affibbiata alla Transavanguardia italiana in quanto portatrice di una conformata "idea di italianità che possa venire accolta da una cultura dominante o straniera, non tanto con l'obiettivo di una fiera auto-liberazione, quanto per garantirsi un ampliamento della propria rete, del proprio mercato o del proprio prestigio culturale"⁴²⁴. Ancor più diretta e senza mezzi termini è l'analisi di Michele Dantini che parla di "packaging identitari", un'espressione che tradisce volutamente la sua appartenenza a una dimensione commerciale, nonostante però l'autore esamini la questione andando nella profondità del fenomeno e dei suoi protagonisti, e individuando nel gergo del suo impianto teorico "elementi di discorso identitario anni venti-trenta, a tratti chauvinista (spiccano gli aggettivi *sano, equilibrato*; l'appello alla *misura*) e accenni alla civiltà latino-mediterranea[...]La

⁴¹⁸ La misura della distanza dal lavoro curatoriale e dalla figura del curatore è nel tono delle risposte che Bonito Oliva dà a Stefano Chiodi in S. Chiodi, *Memoria del dimenticare (a memoria). Conversazione con Achille Bonito Oliva*, in A. Bonito Oliva, *Il territorio magico*, nuova edizione a cura di Stefano Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 264 – 265.

⁴¹⁹ D. Viva, *Op. cit.*, p. 87.

⁴²⁰ A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia italiana*, cit.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² D. Viva, *Op. cit.*, p. 89.

⁴²³ B. H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", Vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), pp. 39-68.

⁴²⁴ D. Viva, *Op. cit.*, p. 91.

transavanguardia, nelle intenzioni di Bonito Oliva, deve essere avvicinata nei termini *anticoncettuali* di attraversamento ludico delle culture popolari, sorta di neodada (o pop) centro-italiana e mediterranea, dialettale e etnografica”⁴²⁵.

Tra “Opere fatte ad arte”⁴²⁶ del 1979 ad Acireale che, a sentire Angelo Trimarco, è la mostra che segna la svolta, anticipando una parte dei “nuclei teorici”⁴²⁷ e proponendo la formazione titolare del movimento, e “Aperto ‘80”, sezione della Biennale di Venezia dedicata all’arte emergente ideata da Harald Szeemann proprio con Bonito Oliva⁴²⁸, che si pone come momento di misurazione internazionale, va segnalata la mostra curata a Ravenna tra il marzo e l’aprile del 1980, un’esposizione che affida ancora una volta all’eloquenza di un titolo, “Italiana: nuova immagine”, e quindi a una sua precisa geolocalizzazione, l’inquadramento di una situazione di rinnovamento linguistico e operativo, in una cornice teorica che si concentra esclusivamente sui “motivi interni” e in una espositiva che include in un gruppo allargato⁴²⁹, “una collettiva affollata di molti ripetitori e imitatori”⁴³⁰, quattro dei cinque alfieri della compagine (manca De Maria)⁴³¹. Qui il discorso verte sulla condizione dell’arte a cavallo dei due decenni, una situazione in cui viene centralizzato un concetto di immagine alimentato dalla “materia della pittura, con gli strumenti legati al linguaggio del segno e del colore”; e ancora una volta è “l’arte italiana” a farsi carico di questa svolta, “favorita da un contesto culturale estremamente stratificato” ha lavorato a un’immagine che “nel suo procedimento metaforico e metonimico, ha trovato nella storia dell’arte italiana un alveo sollecitante ed incentivante”, un’arte che “tende a non farsi illusioni all’esterno di sé ed a tornare sui propri passi”⁴³².

Il palinsesto curatoriale assume una traiettoria circolare che trova una sua prima chiusura nel ritorno ad Acireale in un evento che saluta un 1980 che aveva visto tra le altre cose l’inaugurazione della prima mostra internazionale di architettura a Venezia, “La presenza del passato”, curata da Paolo Portoghesi⁴³³; la mostra di Acireale, “Genius Loci”, si apre poco prima dell’uscita del volume sulla

⁴²⁵ M. Dantini, *Op. cit.*, p. 35.

⁴²⁶ Con opere di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino.

⁴²⁷ A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d’arte*, cit., p. 135.

⁴²⁸ La gestazione non risultò semplice a causa di divergenze tra i curatori e la struttura organizzativa come raccontato in L. De Domizio Durini, *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*. Silvana Editoriale, Milano 2005. A proposito di approcci curatoriali diversificati Szeemann, proprio negli anni in cui Bonito Oliva spingeva sul ruolo determinante della giovane arte italiana, scrive in catalogo: “Finiamola anche con i giovani italiani, giovani americani, giovani tedeschi e con tutte quelle sciocchezze olimpiche degli anni Sessanta. Noi vogliamo rimescolare tutto: uomo e donna, bambino e adulto, quadro e film, statica e dinamica, durata e consumo [...] Aperto 80 è, speriamo almeno, una Mostra libera da ideologie”, in H. Szeemann, *Aperto 80 / Open 80 / Ouvert 80 / Offen 80*, in *La Biennale di Venezia: Settore Arti Visive: Catalogo generale 1980*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

⁴²⁹ Viviana Benassi, Duccio Berti, Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Marco Del Re, Gianni Dessì, Filippo di Sambuy, Stefano Donati, Enzo Esposito, Pietro P. Fortuna, Giuseppe Gallo, Mimmo Germanà, Felice Levini, Nino Longobardi, Giuseppe Maraniello, Vittorio Messina, Giorgio Pagano, Mimmo Paladino, Giuseppe Salvatori, Ernesto Tatafiore, Marco Tirelli,

⁴³⁰ R. Barilli, *Una generazione postmoderna*, in Id., Fulvio Irace, Francesca Alinovi (a cura di), *Una generazione postmoderna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo – 30 aprile 1983), Mazzotta, Milano 1982.

⁴³¹ A. Bonito Oliva, *Italiana: nuova immagine*, in “La tradizione del nuovo”, N. 11, Anno 4, Marzo 1980.

⁴³² *Ivi*, p. 9.

⁴³³ Angelo Trimarco individua nella Biennale di Portoghesi e nel testo-manifesto di Bonito Oliva due episodi inaugurali che caratterizzano “Gli scenari degli Anniottanta” in Id., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d’arte*, cit., p. 127; Denis Viva rintraccia un’affinità tra i due eventi affermando addirittura che “Bonito Oliva sembrò allinearsi alle posizioni sostenute da Paolo Portoghesi nel campo architettonico. Con la sua Biennale di Architettura o nei testi programmatici

Transavanguardia italiana e rinforza per via di concetti, di artisti e di opere, l'assetto teorico al quale Bonito Oliva stava freneticamente lavorando. Nel testo in catalogo il critico campano adotta la stessa metrica che gli aveva consentito poco prima, con la precedente mostra di Acireale e l'articolo su "Flash Art", di perimetrare e indicare quella della Transavanguardia come l'"area culturale in cui opera l'arte dell'ultima generazione"⁴³⁴, e in questo scenario riunisce una serie di artisti italiani ed internazionali "generazionalmente vicina, che condivide un interesse per materiali e tecniche tradizionali, per la metafora, la trascrizione onirica, l'ibridazione fantastica"⁴³⁵. Il dato particolarmente utile in questa occasione riguarda l'interesse e la convinzione che Bonito Oliva esprime nei confronti di un sistema di inquadramento delle vicende artistiche settato con codici e coordinate geografiche e di provenienza territoriale: l'arte come "espressione di identità particolare, legata al tessuto finanche geografico in cui opera", il carattere "regionale e nazionale" che "si afferma mediante l'uso di una sensibilità che cerca nel proprio territorio le radici antropologiche, che differenziano il lavoro artistico"; una "situazione europea" che trova delle differenziazioni ulteriori a seconda dell'area geografica e culturale", e nello specifico una "situazione italiana" che "è caratterizzata da una mentalità che assume l'opera come luogo della transizione, del passaggio da uno stile ad un altro, senza mai fissarsi su uno schema fisso"; "l'arte e la sua produzione determinata sono connesse alla nazionalità determinata dei popoli": questo è il *genius loci* che secondo Bonito Oliva "abita l'arte degli anni Ottanta, un'ispirazione che nasce dai luoghi culturali, dal territorio antropologico su cui risiede l'artista. Alla base di tale posizione c'è una tensione neoromantica che porta l'artista a ritrovare le proprie radici, ad affermare la propria individualità, a cercare la propria identità, adoperando un linguaggio che però non diventa mai dialetto, ma resta lingua seppure con varie inflessioni"⁴³⁶. Anche qui però la tesi viene messa in discussione, in particolare da Stefano Chiodi che estrae due esempi per dimostrare come "l'invocato carattere regionale o nazionale [...] resta in sostanza solo una superficiale verniciatura"⁴³⁷: i repertori iconografici e alcune caratteristiche tecniche nelle opere di Chia e Cucchi "non corroborano affatto la tesi del ritorno a una supposta radice italica, ma solo la capacità, condivisa del resto dagli altri esponenti del gruppo, di rimontare l'eredità del modernismo, italiano e non, tramite l'esercizio di un eclettismo autoconsapevole, dove la citazione è sempre *tongue in cheek*"⁴³⁸. La posizione di Chiodi, inoltre, ricalca quelle precedentemente esaminate nel riconoscere quella di Bonito Oliva come una strategia "per nulla localista o autarchica e anzi perfettamente esportabile [...] modellata sulle aspettative di un pubblico internazionale, in particolare statunitense, da tempo familiare con gli stereotipi più scontati del «carattere italiano»"⁴³⁹.

Sta di fatto che l'attività critica e curatoriale prosegue spedita e quando il fenomeno di gruppo ha ormai raggiunto uno stadio consolidato Achille Bonito Oliva propone una lettura di storiografia

di quel torno d'anni, Portoghesi aveva imputato all'International Style responsabilità simili a quelle ravvisate da Bonito Oliva per l'Arte Povera: un lungo «processo di omologazione» che aveva imposto «gli stessi standard alle culture più diverse», cancellandone le identità peculiari", in Id., *Op. cit.*, p. 87.

⁴³⁴ A. Bonito Oliva, *Genius Loci*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo di Città, 15 novembre – 31 dicembre 1980) a cura di Id., Centro Di, Firenze 1980.

⁴³⁵ S. Chiodi, *Genius Loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 17.

⁴³⁶ A. Bonito Oliva, *Genius Loci*, cit.

⁴³⁷ S. Chiodi, *Op. cit.*, p. 27.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 29.

⁴³⁹ *Ibidem*.

artistica calibrata sulla misura di un trentennio: “Artisti italiani contemporanei. 1950 – 1983”⁴⁴⁰. Pur non essendo annoverata tra le sue mostre più importanti, va comunque considerata in un’ottica di mitografia curatoriale e nell’analisi della disputa con Germano Celant. Sembra, in effetti, una risposta a tono alla mostra sull’identità italiana al Pompidou, in questo caso sull’identità dell’artista contemporaneo italiano in un lasso temporale di poco più ampio entro il quale prendono posto come esperienze fondamentali di innesco le tre linee, materia, gesto e segno, rappresentate rispettivamente da Burri, Fontana e Capogrossi. La direzione ricercata dall’autore-curatore va verso uno spazio di riflessione sulla condizione dell’artista italiano contemporaneo che nei primi anni Cinquanta vede nell’arte non “un’attività specializzata, ma un’avventura che coinvolge tutti i livelli di esistenza”; una situazione che si ribalta alla fine del decennio con le esperienze di Castellani, Manzoni, Agnetti, Lo Savio e Paolini, i quali “spezzano il cordone ombelicale con l’opera” e rivendicano per l’arte una condizione di autonomia⁴⁴¹. È l’identità dell’artista come individuo operante in un preciso sistema di riferimento che qui anima la riflessione di Bonito Oliva, attraverso un itinerario che esamina le mutazioni a cui questa figura va incontro nello spazio dei tre decenni appena trascorsi, densi di stravolgimenti, mutazioni e cambi di rotta. È in questione il rapporto tra artista e opera, tra artista e realtà circostante che negli anni Sessanta torna a farsi forte attraverso i procedimenti analitico e sintetico, i caratteri “processuali, concettuali e comportamentali”⁴⁴². Così facendo vengono ammessi alla narrazione anche gli artisti dell’Arte Povera senza che questa e gli assunti teorici del suo agitatore vengano mai menzionati. Il discorso di Bonito Oliva attraversa l’arte degli anni Settanta e include anche artisti che non sono presenti in mostra come Calzolari, Matarrese, Chiari, Ontani, mentre, prima della chiusura del percorso affidata interamente ai cinque della Transavanguardia, il critico inserisce le vicende a loro modo determinanti di Vettor Pisani (“indaga in termini nuovi il concetto di creazione mediante la citazione”), di Gino De Dominicis (“lavora sul tema della morte e dell’immortalità”) e di Salvo (il suo lavoro “consiste in una celebrazione della propria figura di artista”). In chiusura, ancora una volta: “All’omologazione linguistica degli anni Sessanta e Settanta, l’arte giovane degli anni Ottanta risponde col recupero del *genius loci*, delle radici antropologiche del territorio culturale abitato dall’artista”⁴⁴³. La logica della coesistenza delle differenze, peculiare nella mostra di Parigi, non tradisce qui nessuna intenzione di conformazione a un’unica, seppur sfrangiata, linea identitaria, l’eventuale carattere nazionale o regionale è diventato territorio antropologico e culturale; tuttavia la generazione degli artisti della Transavanguardia, nella lettura di Nicholas Cullinan, si mostra più incline ad assumere una rischiosa postura “italiana” anche per ragioni anagrafiche: “La generazione della transavanguardia, cresciuta in pieno «miracolo italiano» e non durante la seconda guerra mondiale come i rappresentanti dell’arte povera, era lontana dai traumi dell’Italia fascista; aveva pertanto minori difficoltà ad abbracciare il neoclassicismo nazionalista e provava nostalgia per un altro «richiamo all’ordine»”⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ A. Bonito Oliva (a cura di), *Artisti italiani contemporanei. 1950 – 1983*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Samuele, 15 aprile – 15 luglio 1983), Electa, Milano 1983.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 7.

⁴⁴² *Ivi*, p. 9.

⁴⁴³ *Ivi*, p. 12.

⁴⁴⁴ N. Cullinan, *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*, in G. Guercio e A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960 – 2010*, Electa, Milano 2010, p. 250. L’autore fa riferimento al già citato saggio di Buchloh, *Figures of Authority*: “Sia in Germania sia in Italia Benjamin Buchloh ha individuato alcuni parallelismi tra quest’arte e il movimento avanguardistico e reazionario di «richiamo all’ordine» degli anni venti e

L'attività critico-curatoriale di Bonito Oliva in questi anni, in particolare le mostre dedicate alla Transavanguardia, consentono una lettura del suo *modus operandi* che Angelo Trimarco inquadra così: "Un dato emerge quale tratto proprio del lavoro di Bonito Oliva, in questi anni: anzitutto, l'intenzione di puntare su un nucleo ristretto di artisti, sulla qualità e l'intensità della loro opera, piuttosto che su un lavoro quantitativo e di ricognizione. E insieme, la necessità di mettere alla prova una pratica critica che, senza timidezza, si ponga alla stessa altezza dell'opera. Da questo punto di vista, i testi di accompagnamento delle mostre di Chia, di Cucchi e di Clemente sono testi autonomi, narrazioni e riflessioni sull'arte e sul ruolo della critica, parallele e in competizione con le opere"⁴⁴⁵. Quest'ultimo aspetto, "lo statuto della critica"⁴⁴⁶, persiste nella riflessione di un Bonito Oliva che già nel 1975 rivendicava la possibilità di una fuoriuscita "dal proprio complesso di inferiorità (la creazione mancata)"⁴⁴⁷ verso uno stato accresciuto di autonomia, in un itinerario che approda alle nozioni di "post-critica"⁴⁴⁸ e di critica creativa⁴⁴⁹, e a un protagonismo che con beneficio di involontarietà "pone le condizioni per l'affermarsi di pratiche curatoriali autoritarie"⁴⁵⁰, attraverso "l'inevitabile *parzialità* di una gestione di potere selettivo e discriminante" e di un metodo che "procede per esclusione e tagli"⁴⁵¹.

Dal tratto 1981 – 1983 è possibile estrarre almeno tre esempi di mostre che si differenziano tra di loro per struttura, ambizione, metodologia e approccio curatoriale e contesto di affermazione; tre casi particolari di come, sempre a inizio decennio, l'Italia presentasse una situazione di grande fermento esposta a letture e interpretazioni diversificate. Sulla misura del "lavoro quantitativo e di ricognizione" è impostata "Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980 del 1981, a cura di Nello Ponente con un comitato scientifico che tra gli altri annovera Maurizio Calvesi, Costantino Dardi, Vittorio Fagone, Filiberto Menna, Arturo Carlo Quintavalle e Franco Solmi"⁴⁵², *contributors* di un catalogo che è riferimento essenziale per decifrare l'immagine panoramica di uno scenario tanto composito e tanto identificativo nella storia dell'arte contemporanea in Italia⁴⁵³. Un primo dato peculiare lo fa notare Giulio Carlo Argan nel suo breve intervento in catalogo: si tratta di una mostra, la prima in Italia, "nata dalla ricerca scientifica invece che dal compromesso tra gli esponenti delle

trenta, abbracciato dai regimi di Germania, Italia, Spagna e Unione Sovietica. A suo parere, la transavanguardia flirtava pericolosamente con un passato fascista", n84, p. 260.

⁴⁴⁵ A. Trimarco, *Op. cit.*, p. 135.

⁴⁴⁶ F. Menna, *Lo statuto della critica*, in E. Mucci e P. L. Tazzi, *Op. cit.*, p. 110. Lo stesso Menna pubblica nel 1980 *Critica della critica*, cit.

⁴⁴⁷ A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, edito da Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara 1975, p. 49.

⁴⁴⁸ A. Bonito Oliva, *Post-critica*, in E. Mucci e P. L. Tazzi, *Op. cit.*, p. 252.

⁴⁴⁹ Su "Paese Sera" (5 novembre 1978) Flavio Caroli attacca Bonito Oliva e il suo metodo con uno scritto ripubblicato col titolo di *La «critica creativa» è poco creativa* in Id., *La politica dell'arte. Fra creatività e istituzioni: l'arte e l'artista nella società dei consumi*, Garzanti, Milano 1979, pp. 305 – 306.

⁴⁵⁰ M. Dantini, *Op. cit.*, p. 38.

⁴⁵¹ A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, cit. p. 50.

⁴⁵² Insieme a Nello Ponente, Guido Ballo e Claudia Terenzi.

⁴⁵³ Maria Grazia Messina ha individuato una certa affinità con il catalogo della mostra parigina di Celant: "Destino vuole che non rientri invece nella cronologia di *Identité*, chiusa con il dicembre 1980, la sua diretta omologa: il secondo volume, documentario, del catalogo della mostra *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, aperta al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel gennaio 1981, con la cura di un trio di critici della generazione precedente a Celant – Nello Ponente, Filiberto Menna e Calvesi. Il volume in questione presentava una corposa antologia di scritti di artisti e una dettagliata cronologia, in parte ragionata, degli eventi artistici accaduti in Italia nel ventennio considerato, ordinata per mostre, convegni, pubblicazione di riviste e libri. Oltre che nella prospettiva molteplice e pluridisciplinare, l'impianto di *Identité* rivela molti debiti a suo riguardo, specie nelle schede delle mostre, che, nelle sintesi riassuntive, riprendono a volte frasi testuali dal catalogo precedente", in Id., *Op. cit.*, p. 6.

tendenze". Un intervento senza titolo, rivolto alla memoria di Nello Ponente da poco scomparso, che evidenzia la portata scientifica di matrice universitaria del progetto, in una situazione che, denuncia Argan, presenta gravi ritardi strutturali ed istituzionali. La mostra, perciò, pur non esente da difetti, "segna comunque la prima vittoria dell'esigenza scientifica nel campo delle grandi manifestazioni culturali"⁴⁵⁴. Dal punto di vista metodologico è interessante notare, nelle parole di Ponente, che l'approccio, "l'orientamento della cattedra [...] è il rifiuto dell'oggettività, il non credere cioè che la funzione del critico d'arte, o dello storico dell'arte contemporanea [...] sia quello della mera registrazione di avvenimenti, dell'acquiescenza a tutto ciò che si fa purché si faccia". Per fare questo appaiono come necessari il "confronto dialettico" e una "fattiva collaborazione" con alcune delle figure che hanno accompagnato le vicende artistiche italiane negli anni presi in esame; un sistema per creare massa critica intorno alla miriade di esperienze fornite dalla scena nazionale e per cercare, attraverso la divisione per sezioni, di verificarne la validità nella molteplicità⁴⁵⁵. Il racconto di Calvesi pone l'attenzione, con lente autobiografica, sullo sviluppo delle varie tendenze centralizzando l'esperienza della mostra, di alcune delle mostre che hanno galvanizzato i venti anni in questione in uno scenario limitato, quello italiano, cui viene comunque riconosciuta una "parte da protagonista"⁴⁵⁶. A Vittorio Fagone è affidata la riflessione sull'utilizzo artistico del cinema e del video, mentre Arturo Carlo Quintavalle consolida la sua analisi sulla posizione della fotografia nel mondo dell'arte contemporanea, un campo da lui attraversato con insistenza anche mediante lo strumento della mostra nel decennio dei Settanta; Franco Solmi riflette sulla essenziale componente partecipativa che contrassegna a fasi alterne e multiformi i due decenni precedenti alla mostra, mentre Costantino Dardi fornisce dati indicativi sulla struttura della mostra, l'allestimento, il suo innesto e le modalità di adattamento alla sede espositiva⁴⁵⁷; a Filiberto Menna il compito di riallacciare i fili di un decennio, "Gli Anni Settanta" è il titolo del suo scritto, che attraverso il metro analitico si mostra da subito nei suoi caratteri di "scarto rilevante nei confronti della ricerca artistica immediatamente precedente"⁴⁵⁸: il decennio è contraddistinto da quella varietà espressiva che scandisce le sezioni della mostra e da "investigazioni linguistiche" che, ad esempio, in pittura svoltano verso una più accesa "componente mentale" e continue verifiche del proprio linguaggio e delle sue strutture elementari; la messa in discussione dell'iconismo, "un marcato scollamento tra significanti e significati" attraverso *"Immagini simboliche e nuove forme di allegorismo"*, "la persistenza [...] di una componente iconico-oggettuale e di forme comportamentali" si affiancano a un'arte intesa come storia dell'arte, fondata "sulla citazione e su una operazione alla «seconda mano»"; fino a giungere a *"la situazione ottanta"* volutamente presentata nei suoi tratti di polimorfia per "evitare la contrapposizione frequentemente proposta in questi ultimissimi anni tra gruppi diversi, ciascuno rivendicando la primogenitura nell'apertura verso una nuova situazione

⁴⁵⁴ *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, catalogo della mostra (14 febbraio – 15 aprile 1981, Palazzo delle Esposizioni, Roma), De Luca Editore, Roma 1981, p. 8.

⁴⁵⁵ *Ivi*, pp. 7 – 8.

⁴⁵⁶ M. Calvesi, *Autobiografia Critica '60 – '80*, in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, cit. p. 9.

⁴⁵⁷ Di particolare interesse: "La mostra tenta allora un'altra strada, costruendosi una doppia struttura parallela per ciascuna delle sezioni intorno alle quali è organizzata: da un lato la documentazione (videotapes, diapositive, testi, cataloghi, manifesti etc.) nella quale confluiscono i materiali e le opinioni, i dibattiti e le attese, i giudizi e le contraddizioni che la quotidiana vicenda culturale va accumulando; dall'altro le opere, con il loro tempo sospeso, con la loro immagine senza tempo, con i loro nodi linguistici e le loro proposizioni retoriche magicamente sottesi", *Ivi*, p. 28.

⁴⁵⁸ F. Menna, *Gli Anni Settanta*, in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, cit. p. 18.

dell'arte"⁴⁵⁹, un fenomeno che Menna considera "comunque significativo [...] per la sua estensione territoriale" e per la sua capacità di reazione alla freddezza concettuale, ma che non esita a definire, per il suo "iconismo di superficie, le declinazioni narrative, l'asintattismo apparentemente naïf della composizione, gli abbandoni decorativi", "una situazione di riflusso, in buona parte involutiva"⁴⁶⁰. Al panorama articolato cui fa riferimento Menna corrisponde un "orizzonte teorico"⁴⁶¹ che ancora una volta caratterizza la scena italiana, all'interno della quale la Transavanguardia italiana di Bonito Oliva si trova affiancata da Anacronisti, Pittura Colta e Ipermanierismo, avallati rispettivamente da Calvesi, Mussa e Tomassoni, I Nuovi Nuovi di Barilli e Il Magico Primario di Flavio Caroli; gruppi artistici eterogenei e spesso comunicanti tra di loro per i quali la militanza critica associata prevede sempre, a scopo di verifica e consacrazione, almeno un momento espositivo.

Tanto si è insistito sulle presunte, riscontrate, mire internazionali delle tendenze artistiche contemporanee italiane dominanti lo spazio temporale che possiamo delimitare tra il '68 e gli anni Ottanta. In effetti dall'analisi delle strategie curatoriali è emerso come e perché le operazioni di "packaging identitario" nazionale, più o meno dichiarato, fossero caricate anche a gittata transatlantica. Una traiettoria che è stata confermata nel prosieguo anche da una serie di mostre che nel frattempo prendevano forma fuori dall'Italia⁴⁶². Una di queste, che può essere utile esaminare per ottenere informazioni indicative sul modo di vedere l'arte contemporanea italiana da una postazione internazionale, è senza dubbio "Italian Art Now: An American Perspective" del 1982 inaugurata il 2 aprile del 1982 dal Solomon R. Guggenheim di New York e curata da Diane Waldman, al tempo vice-direttrice del museo. La selezione di sette artisti - Chia, Cucchi, Longobardi, Ontani, Penone, Pisani, Zorio - appare subito come una sintesi, vidimata simbolicamente ancora da un tricolore in copertina, di un repertorio italiano che a quell'altezza si presentava in tutta la sua multidirezionalità. Ed infatti è servendosi del concetto di complessità che esordisce nel suo testo in catalogo la curatrice della mostra, riconoscendo la grande vivacità della scena peninsulare e soprattutto la sua natura policentrica e variegata anche grazie a quella particolare caratteristica che, a rischio stereotipo, è possibile definire persistenza della tradizione, "a continuum of old and new wherein a very ancient heritage permeates the fabric of the most audacious statement of the moment"⁴⁶³. Una sorta di equazione di identificazione territoriale per cui l'ordine e l'eleganza rinascimentali fiorentini si ritrovano nell'arte contemporanea di quella stessa città o l'eredità pagana dell'Antica Grecia e dell'Impero Romano si annida nel lavoro di artisti provenienti dalla costa adriatica, da Roma e dal meridione. La misurazione del fenomeno italiano avviene anche per mezzo di individuazione di una tradizione recente che, nelle forme e nelle figure di quella che viene definita "important but short-lived Metaphysical school", torna a farsi viva nelle ricerche e nei lavori degli artisti italiani contemporanei. Mentre l'Arte Povera viene riconosciuta come fenomeno dominante

⁴⁵⁹ Aggiunge: "L'ordinamento della mostra sembra rispondere meglio alla situazione reale non fosse altro perché la nuova area di ricerca si presenta piuttosto diramata e difficilmente riconducibile sotto il segno di una formula unitaria. È sembrato, inoltre, opportuno, sottolineare gli elementi di continuità presenti nelle nuove esperienze artistiche anche per evitare l'enfasi che è stata posta sul momento della discontinuità, investito di un significato forse eccessivo, quasi si fosse verificata, in questi ultimi anni, una rottura radicale con il passato recente, una sorta di «catastrofe» che avrebbe aperto un modo assolutamente nuovo di fare arte o, quanto meno, tale da mettere tra parentesi tutto ciò che è avvenuto nel decennio e da ricollegarsi direttamente alla fase espansiva degli anni intorno al '68", *Ivi*, p. 19.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶¹ A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, cit., 132.

⁴⁶² Aggiungere nota con riferimenti bibliografici relativi a mostre internazionali di arte povera e transavanguardia.

⁴⁶³ D. Waldman, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Italian Art Now: An American Perspective*, pubblicato da The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1982, p. 8.

degli anni Sessanta e viene messo su un piano di comparazione con i suoi omocroni statunitensi, la svolta pittorica dei tardi anni Settanta viene inquadrata in un più confortevole “return to expressionistic imagistic painting” e valutata come reazione alla “conceptual, reductive, largely non-imagistic art of the 1960s”. La selezione curatoriale, che, viene specificato in apertura di catalogo⁴⁶⁴, non ha pretese esaustive ma si fonda evidentemente anche su criteri qualitativi e di gusto americani, non ha il compito di rappresentare “a single, identifiable movement or school”, al contrario cerca di esprimere “the ongoing vitality” della scena artistica contemporanea in Italia. Chia, Cucchi, Longobardi, Pisani, Penone, Ontani and Zorio, nella lettura e nella proposta di Waldman, sono allora gli esempi più chiari di come la tradizione, le tradizioni, la complessità, ancora la coesistenza delle differenze e la varietà siano un marchio identitario e riconoscibile dell’arte italiana di quel periodo⁴⁶⁵.

Tra il 1982 e il 1983 prende corpo “Una generazione postmoderna”, la mostra curata da Renato Barilli con la collaborazione di Francesca Alinovi (per la sezione “La performance vestita” dedicata al teatro) e Fulvio Irace (per la sezione “La postarchitettura”) prima a Genova (ex Teatro del Falcone e altri spazi) e poi a Roma (Palazzo delle Esposizioni). Chiude idealmente un cerchio, una traiettoria critico-curatoriale lunga quasi dieci anni considerando “La ripetizione differente” del 1974 come l’abbrivio di un’indagine sull’attualità, uno scandaglio e un ritrovamento, quasi a metà decennio, di uno strato di vitalità che da lì a qualche anno sarebbe deflagrato nelle esperienze pittoriche di fine decennio. Anche l’arte deve fare i conti, dice Barilli, con uno spazio curvo per cui alla “difficoltà nella ricerca del nuovo” – “le riserve di novità formale, pittorica, iconica consentite all’arte appaiono già oggi largamente esaurite – alcuni artisti rispondono con “un deciso ritornare indietro, ricominciare il viaggio, compiere un altro giro riattraversando le tappe già conosciute”, un attraversamento dei repertori tecnici e stilistici della storia dell’arte; uno scivolamento “nei panni altrui, senza clamori e deformazioni visibili, lavorando anzi di silenzi, di riprese letterali, di citazioni”, in una dimensione tri-livellare (iconico, concettuale e comportamentista) che è insieme orizzonte teorico e impianto strutturale su cui si basa la mostra⁴⁶⁶. Nel 1977 lo stesso Barilli aveva preso parte, con Menna e Del Guercio, a un’indagine circoscritta all’area specifica compresa tra i termini del 1960 e del 1977, per la cornice espositiva della Galleria Civica D’Arte Moderna di Torino. Il titolo della mostra, “Arte in Italia 1960 – 1977”, appare sulla copertina del catalogo come risultato di una cancellazione, un ripensamento, o meglio un aggiustamento: la formula “in Italia” in luogo di un precedente “italiana” intercetta tra l’altro una delle preoccupazioni, che proprio in quegli anni, stimolava il dibattito sulla storia dell’arte peninsulare⁴⁶⁷. Anche qui la mostra presenta una struttura a tre linee, ma in questo caso una per ogni critico. Il primo dato significativo che emerge dall’impostazione curatoriale riguarda l’intenzione di affiancare “tre diverse ipotesi di lettura e di interpretazione di uno stesso periodo storico, ipotesi tra loro dialetticamente congiunte-disgiunte”⁴⁶⁸. Le tre linee, dall’opera al comportamento (Barilli), immagine e simbolo (Del Guercio), analitica (Menna), si muovono su uno scenario condiviso, l’eredità degli anni Cinquanta, il decennio dei Sessanta e l’incidenza di mass media e tecnologia, gli ultimi esiti dopo il “giro di boa” determinante del ’68. Ma l’aspetto che

⁴⁶⁴ Ivi, p. 6.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 9.

⁴⁶⁶ R. Barilli (a cura di), *La ripetizione differente*, Studio Marconi, Milano 1974.

⁴⁶⁷ Cfr. infra p. 64.

⁴⁶⁸ R. Barilli, A. Del Guercio, F. Menna (a cura di), *Arte in Italia 1960 – 1977*, catalogo della mostra (maggio/settembre 1977, Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino), Torino 1977, p. 5.

caratterizza la mostra è l'autonomia, in termini di spazio fisico e mentale (mostra e catalogo), che si sceglie di dare alle tre proposte interpretative, le quali, si tiene a precisare, non rappresentano delle gabbie chiuse ma dei territori confinanti tra di loro: "[...] nessuno di noi si identifica al cento per cento con la linea qui assunta. In altre parole, abbiamo rinunciato a tracciare il nostro autoritratto critico, per divenire zelanti partigiani di tre tesi dialetticamente distinte. Ciò implica che alcuni artisti ricorrono in due percorsi, o anche in tutti e tre [...] D'altra parte è anche vero che le varie scelte sono state fatte allo scopo di evidenziare le rispettive tesi; il criterio della qualità individuale è passato in second'ordine rispetto a quello della rappresentatività. Non abbiamo ritenuto di compiere un «giudizio di Dio», e quindi molti artisti assolutamente degni e rispettabili risultano assenti solo perché nessuno di noi ha ravvisato in loro un grado netto di rappresentatività rispetto alla propria «linea». Per ragioni analoghe non abbiamo appesantito i nostri percorsi con la presenza di grandi figure delle stagioni precedenti che magari continuano felicemente ad operare, ma senza saldarsi alle motivazioni specifiche della ricerca dopo il '60"⁴⁶⁹. Una dichiarazione di responsabilità curatoriale che chiarisce e abilita l'operazione primaria dell'algoritmo curatoriale, l'atto di selezione, sempre in uno stato di compartecipazione con la pratica critica, e che differenzia questa operazione da altre che sono state finora prese in considerazione. Anche in sede di catalogo si mantiene la struttura tripartita finanche per la sezione dedicata alla cronologia, curata da Francesca Alinovi, figura brillante ed emblematica del panorama critico-curatoriale italiano a cavallo dei decenni Settanta-Ottanta, presente in più occasioni come collaboratrice di Barilli e come autrice autonoma di scritture critiche ed espositive di grande energia⁴⁷⁰.

"Una generazione postmoderna", invece, è la traduzione in mostra di uno scenario nuovo al quale, come si è detto, Barilli ha preso parte attiva affiancando criticamente l'esperienza dei Nuovi Nuovi. Innanzitutto il dato che a Barilli interessa far emergere in prima battuta riguarda "il carattere morbido" del cambiamento che caratterizza il passaggio "da una situazione dominata dalle tendenze concettual-comportamentiste [...] a una situazione assai diversa dove ricompaiono figure e colore, emozioni e valori decorativi"; una gradualità in un processo di mutazione di cui gli artisti selezionati sono ritenuti responsabili: "E in fondo tutti i nuovi-nuovi che hanno dato luogo a tale diverso panorama sono nati a stretto gomito rispetto ai loro predecessori, impegnandosi in partenza nelle stesse tecniche extraartistiche; l'uso delle foto, o delle scritte, o del comportamento è nei curricula iniziali di ciascuno di loro"⁴⁷¹. Il lungo saggio in catalogo è ancora una volta un attraversamento delle vicende artistiche italiane a partire dalla fine degli anni Sessanta, un itinerario che centralizza le esperienze dell'opera e degli artisti nel loro evolversi e della mostra nel suo essere momento decisivo di affermazione. Barilli utilizza la "bandiera efficace" del postmoderno, nella sua acclarata adattabilità a una condizione di pluralismo espressivo, su un piano di conquiste e proposte teoriche capaci di allacciare i due decenni in questione. Questa nuova generazione che caratterizza il panorama artistico italiano nei primi anni Ottanta è il frutto di una "lenta gestazione e sedimentazione" di semi che provocano un cambiamento, una rottura tale da costringere gli studiosi e gli operatori del settore a prendere in considerazione questo caso italiano. In quest'ottica Barilli, che, pur connettendola a esperienze coeve internazionali, sottolinea in più di un passaggio la specificità nazionale di questa nuova situazione, ricorda: "Era comunque evidente che i vari germi

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Opera di compendio della carriera di Francesca Alinovi è M. Bergamini e V. Santi (a cura di), *Francesca Alinovi*, postmedia books, Milano 2010.

⁴⁷¹ R. Barilli, *Una generazione postmoderna*, cit. p. 9.

stavano maturando e che conveniva passare a qualche grossa esposizione di assieme. Il primo ad averne avuto l'idea fu senza dubbio Jean-Cristophe Ammann, convinto assertore dell'importanza di quanto stava avvenendo nel nostro paese. Egli pensava di dedicare al «made in Italy» una mostra nel suo istituto, la Kunsthalle di Basilea, nell'estate del '79, ma poi rinviò l'appuntamento di un anno"⁴⁷². Barilli è spesso autoreferenziale nel racconto di questo spazio dell'arte italiana, ma sembra meno interessato alla competizione e infatti nel suo testo trovano posto sia l'Arte Povera di Celant che la Transavanguardia di Bonito Oliva, così come un cenno è riservato, tra gli altri, anche a Flavio Caroli e alla sua intensa attività "dal *Nuovo contesto* al *Magico Primario*"⁴⁷³. La traiettoria barilliana, l'inquadramento di questa nuova generazione, con l'etichetta postmoderna, è completata dagli interventi di Francesca Alinovi, "La performance vestita", dedicata alle nuove forme di teatro e performance, e di Fulvio Irace - "La postarchitettura" - attivo da curatore nel campo dell'architettura contemporanea almeno dal 1977⁴⁷⁴. La lettura e l'interpretazione dei fatti dell'arte attraverso l'espedito generazionale, geograficamente perimetrato, tornerà a essere distintivo della pratica curatoriale in Italia dalla metà del decennio, da quando cioè comincerà a sentirsi forte l'esigenza di esondare dagli argini consolidatisi proprio in questi anni, in particolare tra le sponde di Arte Povera e Transavanguardia; da qui scaturirà la necessità di uscire da questo schema imposto e di cercare di delineare nuovi possibili profili dell'arte contemporanea in Italia; un'emergenza che, si vedrà più avanti, si fa tendenza negli anni Novanta in uno scenario culturale che torna, proprio in quegli anni, ad interrogare la questione identitaria.

Avvisaglie di un cambiamento: i secondi anni Ottanta

"È nella seconda metà del decennio che i nodi vengono al pettine, proprio con quegli artisti e quella situazione che davvero non si riusciva a circoscrivere, a definire, «privi di etichetta», come li chiama giustamente Giulio Ciavoliello, che anche dall'estero guardarono con curiosità e attesa, ma senza decidersi a comprendere, perché troppo inafferrabili, non riconoscibili a colpo d'occhio, sfuggenti alcuni, troppo fuori *trend* internazionale"⁴⁷⁵.

La posizione di Elio Grazioli, interrogato a distanza di sicurezza sugli sviluppi di un decennio del quale si possono riconoscere nettamente due parti, di pressoché uguale durata ma di diversa conformazione artistica ed espressiva, sembra essere tesa tra la consapevolezza e l'accettazione di una situazione nuova, emergente, dalle potenzialità promettenti, e la disillusione, quasi la delusione, per la sua mancata strutturazione organica e la sua affermazione anche in ambito internazionale. Il 1985 diventa, nella visione anche espositiva, ancora retrospettiva, di Marco Meneguzzo, "lo spartiacque concettuale e sentimentale"⁴⁷⁶ in un preciso contesto territoriale, la città di Milano, che di questi anni è ritenuto da più parti il fulcro dell'arte contemporanea in Italia,

⁴⁷² *Ivi*, p. 22.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 24.

⁴⁷⁴ Barilli riferisce dell'importante mostra "Assenza/presenza – Due ipotesi per l'architettura contemporanea" tenutasi a Bologna presso la Galleria comunale d'arte moderna nell'inverno del 1977.

⁴⁷⁵ E. Grazioli, *Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in G. Guercio e A. Mattiolo (a cura di), *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁷⁶ M. Meneguzzo, *Due o tre cose che so di loro...Anni Ottanta: giovani artisti a Milano*, in *Id.*, (a cura di), *Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra (Pac Milano, 30 gennaio – 30 marzo 1998), Electa, Milano 1998, p.14.

complice anche e soprattutto la vivacità generata dall'apertura di spazi espositivi privati e nuove gallerie decise a sostenere il lavoro di giovani artisti. Un altro indizio della validità di questa scansione temporale così puntuale può essere scorto, ancora una volta, nel titolo di una pubblicazione, "Arte in Italia. 1960/1985"⁴⁷⁷, edita nel 1988 da Giancarlo Politi alla quale contribuiscono critici, critici-curatori e futuri curatori italiani; un'antologia che attraversa quei venticinque anni di arte contemporanea, dalla Scuola Romana agli esiti dei primi anni Ottanta, fino a Nuovi-nuovi e prime esperienze di *Computer Art*, che trovano per l'appunto nel 1985 l'estremità ideale per la chiusura di una variegata, intensa ed epocale vicenda artistica italiana. Al di là comunque delle sempre opinabili griglie cronologiche e della tendenza storiografica retroattiva di fissare esperienze di ogni genere nelle caselle del tempo convenzionale, sta di fatto che alla metà del decennio si comincia ad avvertire un'aria diversa, un'atmosfera di rinnovamento che si assesta in particolare sull'area del capoluogo meneghino.

La fotografia che Elio Grazioli ha scattato e proposto come ipotesi di lettura riguarda da un lato una certa refrattarietà volontaria dimostrata da alcuni artisti nei confronti degli inquadramenti teorici, probabile causa di quello sgretolamento della strategia dei gruppi e dei movimenti e di conseguenti traiettorie individuali più difficilmente ricevibili anche dal sistema internazionale, dall'altro "la corsa a definire: medialismo, neoconcettuali, milanesi, piombinesi"⁴⁷⁸ quella nuova generazione di artisti che nella seconda metà del decennio stava emergendo e partecipando alla scena dell'arte in Italia e fuori. Che questo disinteresse per le teorie, unitamente ad altri fattori sistemici, stia alla base di una presa di coscienza del sorpasso del momento espositivo ai danni di quello interpretativo, teoretizzante, e di conseguenza di una svolta verso il curatoriale, è ipotesi affascinante che troverebbe qualche riscontro in alcune situazioni ritenute decisive proprio in questo momento storico; un embrione di quella "esilità teorica" dei giovani curatori che Stefania Zuliani ha registrato, attraverso le parole di Lea Vergine e Federico Ferrari, nel primo decennio del Terzo Millennio⁴⁷⁹. Il ruolo e l'incidenza di Corrado Levi e di alcune sue iniziative ormai celebri sono stati da più parti riconosciuti come centrali nelle nuove dinamiche dell'arte contemporanea in Italia, in particolar modo nel processo di crescita della città di Milano. Ma è possibile che certi suoi esperimenti possano trovare posto anche in una ricostruzione storica delle pratiche curatoriali. "Il Cangiante", ad esempio, la mostra del 1986 allestita al PAC di Milano, viene indicata come momento pubblico di rottura con la prima parte del decennio, e, insieme, di proposta di uno scenario nuovo. Sul carattere di novità Grazioli resta cauto, pur individuando in questa mostra l'avvio di processi di organizzazione ed esposizione e procedimenti espressivi che si differenziano da quelli precedenti; preferisce infatti sottolineare la rispondenza tra la situazione attuale e il titolo della mostra: "[...] l'arte è il cangiante, non è il fisso né il fissato, né il nuovo, né il cambiamento, ma il non fissabile, ciò che varia ed è vario in se stesso"⁴⁸⁰. È ripartenza, ma è già approdo di una metodologia di insegnamento, quella di Corrado Levi, portata avanti presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano già dalla fine degli anni Settanta; un corso intitolato "Una diversa tradizione" che in un'intervista di Michele D'Aurizio proprio con Levi è stato così sintetizzato: "Hai teorizzato tante *altre* storie accanto alla grande narrazione del Modernismo. Hai individuato una «diversa tradizione», una «tradizione del deragliamento», una tradizione «tangenziale», una tradizione «dell'infrazione» ecc. Come tu stesso

⁴⁷⁷ F. Alfano Miglietti, *Arte in Italia. 1960/1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.

⁴⁷⁸ E. Grazioli, *Op. cit.*, p. 107.

⁴⁷⁹ S. Zuliani, *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁸⁰ E. Grazioli, *Op. cit.*, p. 109.

hai notato, i parametri di questi indirizzi sono sfuggenti, perché per loro natura queste «altre tradizioni» non si consolidano; sono mutevoli perché espressioni di un *fuori* che è esso stesso mutevole⁴⁸¹. Un corso e una dispensa in cui Levi individua una schiera di figure (Escher, Satie, Alighiero e Boetti, Albini, Roussel, Walser, Pessoa, Carrol, Jarry, Dix, Accardi, De Pisis⁴⁸²) che, secondo il suo sguardo, presentavano caratteristiche comuni come “la funzione del caso, a cui nessun’estetica classica aveva dato statuto; e quindi il venir meno del senso; l’esplorazione al negativo dell’intenzione; il venir meno dell’unità, del tempo spettatore, dello spazio spettatore, del linguaggio come «espressione di», «denominazione di»”⁴⁸³, una linea in cui l’opera è “il risultato, e la traccia [...] non la sintesi ideale, controllata, definitiva di un processo inappuntabile e di un voler dire proclamatorio”⁴⁸⁴. Questa è la base metodologica che sorregge la struttura della mostra di Milano, per la quale Corrado Levi escogita degli accorgimenti che caratterizzano quest’esperienza e la inseriscono in un discorso di pratica curatoriale. Innanzitutto i criteri di selezione, la scelta di mescolare artisti sconosciuti e artisti famosi: “Su settantasei artisti ce n’erano venti giovanissimi, alcuni addirittura avevano lì esposta un’opera prima della loro prima mostra personale”⁴⁸⁵. Una mescolanza attuata anche in un allestimento nelle cui maglie si annidava un principio di comparazione, di confronto, di coabitazione e messa in tensione tra giovani e “vecchi artisti”, tra opere note e lavori nuovissimi. Come egli stesso ha ricordato, le caratteristiche specifiche della mostra e del suo approccio curatoriale erano “la considerazione delle opere per rapporto e non come portatrici di valori, l’indifferenza alla periodizzazione e alla successione, il mischiaggio di artisti sconosciuti con artisti conosciuti e dell’alta con la bassa cultura”⁴⁸⁶, un modo per comunicare la sua idea sull’arte “come portatrice di scommessa e non come portatrice di verità”⁴⁸⁷, sul museo “come rivelazione di artisti e non come consacrazione a posteriori o come occasione per artisti già famosi”⁴⁸⁸, e di riflesso su quella quota ampia di pratica curatoriale che a tutto questo aggiungeva un’attenzione cospicua a questioni allestitivie, di disposizione delle opere, di utilizzo capillare degli spazi museali (pavimento e soffitto), di rapporto con lo spettatore; una metodologia espositiva fatta di “metodologie diverse di esposizione” in un procedere, per l’appunto, cangiante, mai preordinato e sempre esposto a modifiche e ripensamenti in cui materiali e generi non rispettavano nessun ordinamento gerarchico, ma solo una logica della mescolanza, e “ogni sezione era simile all’insieme, cioè se si considerava una sezione qualunque di quattro o cinque lavori, questi erano simili per dissonanze ad altri quattro o cinque, la parte simile all’insieme, un po’ come avviene nei frattali, dove il profilo di una costa non sai se lo vedi da un altro pianeta o da cinque millimetri di distanza”⁴⁸⁹. Un altro aspetto peculiare riguarda il catalogo, “modesto fino all’imbarazzante per un’istituzione e una mostra del genere”, all’interno del quale “Corrado Levi non scrive neppure una parola a introduzione o argomentazione della sua impostazione o delle sue scelte”⁴⁹⁰. In realtà, come ha spiegato successivamente lo stesso Levi, che a quella mostra partecipava anche come artista, la

⁴⁸¹ M. D’Aurizio, *Una diversa tradizione, una tradizione della diversità*, in «Flash Art», 3 novembre 2017, <https://flash-art.it/article/una-diversa-tradizione-una-tradizione-della-diversita/>

⁴⁸² E. Grazioli, *Op. cit.*, p. 110.

⁴⁸³ M. D’Aurizio, *Op. cit.*

⁴⁸⁴ E. Grazioli, *Op. cit.*, p. 110.

⁴⁸⁵ C. Levi, *È andata così. Cronaca e critica dell’arte 1970-2008*, Mondadori, Milano 2009, p. 180.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 181.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p.180.

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 182.

⁴⁹⁰ E. Grazioli, *Op. cit.*, p. 109.

scelta di non addurre il classico testo del curatore in catalogo rientrava in quel progetto di “diversa tradizione” ispirato da quel gruppo di artisti anomali in riferimento ai quali, e in particolare a De Pisis, Levi sperimentò una procedura critica che prevedeva l’utilizzo di un’unica parola : “Mi dava fastidio l’articolare il discorso con un prima e un dopo, un perché e una conseguenza. È stato un tentativo di rinunciare alla verbosità delle parole che ho perseguito anche nel catalogo de *// cangiante* e nel libro *Mes amis! Mes amis!* (Corraini, Mantova, 2007). Mi interessano molto questi scritti con sole parole che vorrebbero dire tutto e qualcosa d’oltre; che riassumono a pieno un modo di essere, ma suggeriscono anche un’apertura di prospettiva”⁴⁹¹. Un cambio di rotta drastico rispetto a tutto quello che era stato fatto fino a quel momento. Se la mostra di Milano da un lato contribuisce a spostare i riflettori sull’arte emergente nel contesto specifico del capoluogo lombardo, da un altro propone una traiettoria critico-curatoriale differente, di un personaggio non facilmente collocabile, poliedrico, sicuramente non etichettabile soltanto come curatore⁴⁹²; un operatore culturale attivo su più fronti, un artista che è riuscito a canalizzare buona parte delle giovani energie di quel periodo mettendo a disposizione il proprio studio in via..., a testimonianza, ancora una volta, di quanto l’arte, per la sua affermazione, sia inscindibile dal suo momento espositivo. E in quest’ottica queste sperimentazioni hanno avuto un impatto anche sugli sviluppi della pratica curatoriale in Italia, oltre che sul processo di formazione di una nuova generazione di artisti italiani. Il centro nevralgico è sicuramente Milano, ma il Levi curatore dimostra di essere interessato alla varietà espressiva in atto anche in altre zone d’Italia, come sottolineato da Jole De Sanna dalle colonne di “Artforum” nel febbraio del 1988, in occasione di “Spunti di Giovane Arte Italiana”, una mostra organizzata in anteprima nello studio di Milano e poi trasferita alla Galleria Buades di Madrid: “The show was vast, including the work of around 40 people. Different ambitions, different information, the pluses and minuses of provincial situations, generational freshness—all of these were conveyed through a wide variety of esthetic approaches. An important benefit of Levi’s particular way of taking stock lies in his interest in the trends of the provinces, not just of the well-trodden art centers like Turin, Milan, and Rome”⁴⁹³. Da questo articolo emerge ancora una volta l’interesse di Levi nei confronti delle nuove leve dell’arte italiana, nel suo ruolo di sismografo e cartografo delle nuove generazioni, in un’operazione, durata circa un anno, di messa a disposizione del suo studio come spazio espositivo e luogo di incontro e scambio di energie. La mostra del 1988, per cui Levi, “A collector, a teacher of architecture, and an artist himself, he assumed the additional roles of curator and organizer”⁴⁹⁴, rivendica la sua azione curatoriale nella selezione – “La mostra fa vedere una generazione di giovanissimi artisti ancora fuori o all’inizio della loro presenza nella struttura dell’arte. Il numero vasto degli artisti è dovuto all’intento di mostrare la ricchezza delle ricerche della giovane arte italiana che si estendono in zone estreme e lontane fra loro. [...] Le presenze e le assenze si basano su ragioni contingenti e legate alle esperienze del curatore”⁴⁹⁵ - precede altre due esposizioni che confermano da un lato quell’alto grado di interesse rivolto ai giovani artisti italiani e dall’altro la possibilità di riconoscere una precisa traiettoria

⁴⁹¹ M. D’Aurizio, *Op. cit.*

⁴⁹² Damiano Gulli lo ha definito “architetto, artista, intellettuale, agitatore culturale, critico, curatore, collezionista”, in occasione della mostra a lui dedicata “Corrado Levi. Di Amici, di Uomini, di Pontormo” presso la Ribot Gallery a Milano nel 2021.

⁴⁹³ J. De Sanna, *Spunti di Giovane Arte Italiana. Corrado Levi Studio*, in «Artforum», february 1988: <https://www.artforum.com/print/reviews/198802/spunti-di-giovane-arte-italiana-54584>

⁴⁹⁴ *Ibidem.*

⁴⁹⁵ C. Levi, *Op. cit.*, p. 171.

curatoriale dalle coordinate non solo nazionali. Infatti “Examples. New Italian Art” è la mostra che va in scena nell’aprile del 1989 presso i Riverside Studios di Londra con la collaborazione di curatoriale di Norman Rosenthal; una collettiva di alcuni dei rappresentanti di quella nuova scena italiana (Arienti, Cavenaghi, Chierici, Martegani, Mazzucconi, Pezzi Pusole). Mentre in occasione di “The Seven Artists” a Tokyo nello stesso anno, Corrado Levi è il critico-curatore italiano che sceglie Vittoria Chierici per rappresentare il proprio paese tra altri sette. In riferimento alla prima, Levi ha scritto di aver selezionato “un campione, nell’area nord Italia, come esempi di una generazione di artisti comparsa negli ultimi tre o quattro anni composta di venti trenta artisti che operano su tutto il territorio italiano sia in provincia che in città”⁴⁹⁶; la sua lente di ingrandimento individua delle specificità legate a “luoghi geografici italiani [...] differenziati per tradizioni e per diverso inserimento nella contemporaneità”, ancora una volta sul piano delle differenze si sviluppa questa nuova linea, “una nuova leva di artisti [...] radicata nel mondo non solo d’arte” e soprattutto incline a quella che viene definita “estensione di territori d’esperienza” che include impulsi e influenze provenienti dai campi della musica, del design, della fotografia, della moda, “fino ai mestieri comuni lontani dall’arte”⁴⁹⁷. È interessante notare come Levi ammetta una filiazione di questi artisti con l’arte italiana del Novecento, che proprio nel 1989 si vedeva puntare i riflettori della Royal Academy di Londra, in una mostra curata da Germano Celant di cui si parlerà più avanti; una filiazione nei caratteri di “tradizione sintattica” e di “mobilità intellettuale” che si traduce ora “in uno statuto formale brillante e leggero come una ricerca d’arte a cavallo tra le due esperienze, la sintassi e gli eventi, o meglio che le sagga entrambe”⁴⁹⁸. Sembra plausibile anche qui individuare un progetto di decodifica identitaria dei tratti contemporanei dell’arte in Italia, ancora una volta grazie a una traiettoria curatoriale che attraverso lo strumento della mostra si è proposta come metodologia costruttiva di un ambito specifico nel quale inoltre, ed è stato lo stesso Levi a sottolinearlo, la “Milano liquida”⁴⁹⁹ ha visto la formazione di un iniziale gruppo di giovani critici (Loredana Parmesani, Giacinto Di Pietrantonio, Giulio Ciavoliello, Angela Vettese, Francesca Alfano Miglietti, Giorgio Verzotti) destinati a operare fattivamente, chi più chi meno, anche nel campo della curatela - e dell’identità italiana dell’arte contemporanea⁵⁰⁰ - sia nel suo incontrollato sfogo indipendente degli anni immediatamente successivi, sia in una dimensione museale, istituzionale più strutturata e duratura. Questo gruppo, con le aggiunte altrettanto significative di Francesco Bonami, Helena Kontova, Anthony Iannacci, Roberto Pinto e dello stesso Corrado Levi, verrà scelto nel 1998 da Marco Meneguzzo per testimoniare sulle vicende di questa parte degli anni Ottanta, all’interno del catalogo della mostra, tenutasi per simbolica coincidenza al PAC di Milano nel 1998, “Due o tre cose che so di loro...Dall’euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta”⁵⁰¹. Uno spazio di

⁴⁹⁶ *Ivi*, p.166.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ivi*, pp. 162-165.

⁵⁰⁰ Giacinto Di Pietrantonio, ad esempio, ha curato già nel 1987 insieme a Maria Luisa Frisa “Arte nuova d’Italia” presso Studio Marconi a Milano.

⁵⁰¹ M. Meneguzzo, (a cura di), *Due o tre cose che so di loro...Dall’euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, cit. Su questo decennio Marco Meneguzzo è tornato curando nel 2009 “Anni Ottanta. Il trionfo della pittura. Da Schifano a Basquiat”, una mostra dedicata a fenomeni internazionali di quel periodo analizzati attraverso una “prospettiva italiana”, promossa dalla città di Monza e allestita all’Arengario e al Serrone della Villa Reale. Il catalogo è stato edito da Silvana Editoriale nel 2009.

riflessione, spesso autoreferenziale, dove però emerge, in più punti, l'essenzialità del ruolo di Levi in quella tornata di anni⁵⁰².

Sulla possibilità di rintracciare nelle esperienze artistiche di fine decennio un comune filo conduttore identitario, una specificità italiana, è intervenuto anche Elio Grazioli, protagonista attivo di quella scena, riuscendo a scorgere un "legame che, al di là di tutto, avvicinava inconsapevolmente, o attraversava trasversalmente, davvero come un'aria – o un'esigenza – dei tempi, i «milanesi» e i «lazzaropalazziani», e perfino i «fiorentini», i «torinesi», i «piombinesi», i «genovesi» e i «bolognesi». Quello che si disegna, così, è una scena intrinsecamente – non sovrapposta, non voluta o presunta da noi – varia ma reale, fatta di poetiche individuali immerse in una sensibilità comune"⁵⁰³. Un'atmosfera e una condizione di novità e di cambiamento che mostrerà la sua carica protrusiva al primo rintocco del nuovo decennio, quando da Lia Rumma, a Napoli, si registra che "Something is happening in Italy" e quando, ancora una volta a Milano, "Flash Art" si candida a diventare il polo catalizzatore di quelle energie artistiche e, in particolare, di certi embrioni curatoriali presenti allora in Italia.

"Il Novecento. Il secolo dell'arte italiana?"⁵⁰⁴

Prima di approdare agli anni Novanta è necessaria un'ulteriore sosta e un ulteriore attraversamento di alcuni episodi relativi in parte ancora agli anni Ottanta che riportano al centro della scena la figura di Germano Celant e che rinsaldano l'ipotesi dello sviluppo della pratica curatoriale sul piano di una questione identitaria dell'arte italiana, della sua validità e del suo utilizzo come metodologia storiografica. È ancora l'Arte Povera a polarizzare gli sforzi del curatore genovese, impegnato ora in un'operazione di recupero e adattamento di quell'esperienza alle tempistiche e alle condizioni culturali di metà decennio, sia in un contesto nazionale che in una più ampia cornice internazionale. Il 1984 infatti è l'anno di "Coerenza in coerenza. Dall'arte povera al 1984", una mostra allestita alla Mole Antonelliana di Torino che vede ricomposto in parte il gruppo (Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Zorio) nel tentativo di registrarli come fenomeno organico ancora attivo in grado di fronteggiare "il mistero della reincarnazione pittorica", "il recente ricorso alla bellezza classica e all'ottimistica ortodossia, isolata nelle sue etnie e nazionalismi, della tecnica e dell'artigianato", "esempio di perfetto gesuitismo artistico e critico"⁵⁰⁵. Il fronte con la Transavanguardia, in particolare, e il suo "gesticolante teorico" Bonito Oliva risulta ancora aperto e caldo; la strategia di risposta celantiana, dopo la poco incisiva parentesi inespressionista, si affida ancora a quella carica di mediazione tra arte e vita, tra arte e spazio fisico, che le opere poveriste, nella visione di Celant, dimostrano di avere, a differenza di un'arte che attraverso il mezzo di una certa pittura non riesce e non cerca nemmeno di travalicare i confini di un "recinto" entro il quale si fa "strumento di natura immutabile e perfetta, tale cioè da

⁵⁰² Giancarlo Politi, ad esempio, intervistato da Meneguzzo, parla del "gran polverone che faceva Corrado Levi con le mostre nel suo studio, con questi artisti, con questo fermento che lui creava"; di "spontaneismo innescato da Corrado Levi, che è stato una miccia curiosa, notevole"; e di "grande influenza ideologica di Corrado Levi che ha portato questa sua grande leggerezza, l'ha trasmessa agli artisti, ed è stata la loro forza ma anche la loro debolezza". Angela Vettese individua nelle lezioni di Corrado Levi e Luciano Fabro, rispettivamente presso la Facoltà di Architettura e l'Accademia di Brera, due dei poli maggiormente attrattivi per gli artisti degli anni Ottanta milanesi, *Ivi*, pp. 62, 107-111.

⁵⁰³ E. Grazioli, *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁰⁴ Questo titolo è citazione integrale da un capitolo di A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, cit. p. 175.

⁵⁰⁵ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit. p. 478.

muoversi nelle delimitazioni rassicuranti della sacra icona”⁵⁰⁶. A questo viene contrapposto “un atteggiamento e un procedere iconoclasta – “Un’arte iconoclasta” è il titolo del primo paragrafo del testo in catalogo, scritto per l’occasione – che tiene conto dei problemi dell’esistenza reale e si muove in relazione alla molteplicità dei contesti e dei tempi”, “all’astratta apparenza del velo, scolpito o dipinto, fa subentrare la concreta singolarità del corpo oggettuale”⁵⁰⁷. L’attacco è ancora una volta frontale anche quando Celant parla di “diniego di affidare al trascendente e alla città celeste del dipingere e dello scolpire la soluzione delle contraddizioni dell’esistere”, e di una “partita aperta” nella quale è in gioco “l’induzione a ricercare, non un dialetto ma le condizioni di una nuova lingua”⁵⁰⁸ attraverso un’arte per l’appunto iconoclasta, ma anche “un’arte critica” – il titolo del secondo paragrafo, datato 1979-1981 – in grado di riflettere su se stessa, sui suoi sistemi di riferimento e sulla realtà circostante all’interno di uno schema “socio-storico”. Così, nel suo disegno, le ricerche e gli esiti dell’Arte Povera, insieme con *Conceptual* e *Body Art*, e il biennio ’67-’68 come “spartiacque storico”, vengono restituiti al loro ruolo di centralità assoluta per cui, è la speranza e l’obiettivo di Celant, il repertorio iconografico e procedurale risulterebbe ancora attivo ed efficace a distanza di più di quindici anni dal loro cominciamento.

Il processo di storicizzazione dell’Arte Povera, portato avanti da Celant anche e soprattutto mediante una connotata strategia curatoriale, vede nel 1985 la data di approdo sulle sponde transatlantiche, in quegli Stati Uniti con cui il curatore genovese ha intessuto un dialogo e uno scambio continui; un contesto dal quale è sempre stato fortemente affascinato e che in seguito lo vedrà protagonista attivo della scena museale contemporanea⁵⁰⁹. “The Knot. Arte Povera at P.S.1” è la mostra che scuote la città di New York negli ultimi mesi del 1985, ed è la prima vera occasione di presentazione di gruppo al pubblico statunitense. Come hanno ricordato Sharon Hecker e Marin R. Sullivan, alcuni degli artisti in mostra erano già stati ospitati in piccole esposizioni, personali o collettive, soprattutto nel contesto di gallerie private, mentre al MoMA P.S.1 la proposta curatoriale celantiana promuove “le ragioni del gruppo” e le adopera come tattica promozionale dell’arte contemporanea italiana⁵¹⁰. Le due studiose, curatrici di un volume a più voci del 2018 il cui obiettivo dichiarato nel sottotitolo era proprio di “sciogliere il nodo” dell’arte italiana dal secondo dopoguerra, sottolineano quanto questa mostra riveli ancora oggi alcuni dei suoi aspetti più problematici, quanto il suo sotteso progetto di identificazione nazionale dell’arte sia sostanzialmente anacronistico rispetto all’esplosione e alla maturazione del fenomeno dell’Arte Povera, un ritardo che fa emergere con chiarezza le forme di una operazione lampante di *reshaping* attuata da Celant per l’occasione. Una delle rischiose possibilità accordate alla pratica curatoriale, alla quale lo stesso Celant ha dimostrato in più occasioni di non voler rinunciare. L’“arte nodale”, il nodo, l’“Arte in forma di arcipelago”⁵¹¹ sono gli stratagemmi lessicali, linguistici e metaforici con cui il curatore della mostra inquadra la situazione dell’arte italiana, di un’arte che alla metà del decennio chiede anche al pubblico americano di riconoscere nella condizione storica e culturale degli anni Sessanta il sostrato necessario alla germinazione e agli sviluppi degli esiti artistici presentati:

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ivi*, pp. 478 – 479.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 479.

⁵⁰⁹ È stato nominato *senior curator* al Guggenheim di New York nel 1988.

⁵¹⁰ S. Hecker and M. R. Sullivan (ed.), *Postwar Italian Art History Today. Untying ‘the Knot’*, Bloomsbury Publications, New York/London 2018, p. 1.

⁵¹¹ G. Celant, *Arte nodale*, in Id., *Arte Povera*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1988, p. 9. Ripubblicato in G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 485.

“[...]questi artisti, i quali agli inizi degli anni sessanta, hanno sentito la necessità di irradiazione in spazi linguistici multipli e antitetici, così da accogliere nella propria ricerca le contraddizioni e le opposizioni dei pensieri [...] Le opere quanto i percorsi dei singoli creano allora un *discontinuum* che sottende prospettive istantanee, aperte contemporaneamente alla storia, alla natura, alla politica, all’archeologia, alla poesia, alla scienza e all’antropologia, tendono ad una visione ‘multispettrale’ che permetta ‘la conquista dell’ubiquità’ (Valery)”⁵¹². È così che si giustifica la spiccata varietà interna, di forme e figure, “a loose group of heterogeneous, fiercely independently-minded artists”⁵¹³, grazie alla quale le opere dell’Arte Povera spaziano “dalla combinazione e dall’incastro di entità contrastanti, quali l’abbraccio tra ricamo ed elettronica, la fusione di calchi e fuochi, la vertigine di igloo e frutta, la messa a fuoco di frammenti scultorei speculari, il volo di macigni sull’orizzonte blu, il fondersi del ghiaccio e del colore impazzito, la determinazione fisica dell’arcobaleno, l’arrampicarsi di chiocciole di metallo sulle pareti e sul vuoto, la mimesi di un mare scultura, l’incrocio di giganti, la trasfigurazione di acidi in colori e le figure di un bosco fatte di impronte e di epidermidi di bronzo”⁵¹⁴. Il discorso di Celant cerca poi una sponda per la sua contestualizzazione, individuando nella *Minimal Art* e nella *Land Art* due “poli dialettici” essenziali per la ricerca artistica italiana che stava germinando alla metà degli anni Sessanta e che poco dopo è stata concentrata nel contenitore celantiano dell’Arte Povera. Questo tentativo di riconoscere una filiazione, o quantomeno un dialogo tra Italia (Europa) e Stati Uniti è senz’altro una strategia di facilitazione alla ricezione della mostra, ma storicamente non poggia su basi infondate⁵¹⁵. Resta il fatto che Hecker e Sullivan, nonostante condividano l’idea della presenza di uno “spirito di dialogo e sperimentazione” di questi artisti, “inside and outside of Italy”, non possono fare a meno di notare quanto una così tardiva presentazione abbia portato con sé il rischio di uno snaturamento proprio di quelle condizioni storiche, sociali, culturali ed ambientali che avevano foraggiato questa produzione artistica, quell’originale spirito di contestazione politica che nelle sale del MoMA P.S.1 risulta completamente “neutralizzato”: “The productive tensions and instabilities were stabilized, international influences and exchanges diminished, and the artistic output was repackaged in the form of a unified, nationally and culturally-identified art movement whose conceptual framework by now appeared to be firmly consolidated”⁵¹⁶. Un’idea, questa, che era già stata espressa nel 2008, con toni assai più taglienti, da Nicholas Cullinan tra le righe di “October”, in uno spazio di riflessione dedicato all’Arte Povera e alle, eventualmente ancora attive, potenzialità estetico-politiche della sua eredità, uno spazio dal quale però non si può sottrarre la registrazione di quel plateale cambio di postura messo in atto da Germano Celant proprio in occasione della mostra newyorkese. Cullinan parla di un tentativo di “resuscitare, riscrivere e storicizzare” l’Arte Povera dopo il “sonno” forzato degli *anni di piombo*. Mentre nel 1967, fa notare lo storico dell’arte e curatore anglo-americano, Celant partecipava alla “guerriglia” a fianco degli artisti, diciotto anni dopo invoca uno “storicismo depoliticizzato” e si serve della metafora del nodo gordiano come immagine di un presente storico intrecciato al passato, che denuncia, secondo l’autore del saggio, una certa “confused nostalgia”. Ma, più di ogni altro aspetto, Cullinan sembra quasi infastidito dal tono che Celant assume nel saggio

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ S. Hecker and M. R. Sullivan (ed.), *Op. cit.* p.1.

⁵¹⁴ G. Celant, *Arte nodale*, cit.

⁵¹⁵ Sul rapporto tra Celant, le sue imprese curatoriali ed editoriali relative all’Arte Povera e il contesto statunitense cfr. R. Bedarida, *Transatlantic Arte Povera*, in S. Hecker and M. R. Sullivan (ed.), *Op. cit.* pp. 277-294.

⁵¹⁶ S. Hecker and M. R. Sullivan (ed.), *Op. cit.* p.1.

in catalogo e dalla distanza che si avverte rispetto alle vicende di fine anni Sessanta di cui era stato protagonista attivo: “The gulf between Celant’s choices of metaphors — from an enthusiastic member of a guerrilla war in 1967, through the renunciation of an unravelling political spiral in 1971, to the remembrance of an obfuscating and confused ‘knot’ in 1985 — parallels the shift in authorial voice, from first person to third, present tense to past, active to passive, prediction to recollection”⁵¹⁷.

Il lavoro di Celant sull’arte contemporanea italiana, il suo programma di inquadramento nazionale teso tra i poli della storiografia artistica e della campagna promozionale, si arricchisce di un ulteriore contributo a 3 anni dalla mostra di New York, in uno spazio limitato da margini editoriali all’interno dei quali sembra ugualmente attivabile e funzionale quella quota di pratica curatoriale che prevede dapprima l’azionante atto di selezione e, a completamento, un’opera esplicativa e interpretativa affidata al mezzo della scrittura. “Arte dall’Italia” (1988)⁵¹⁸ pone innanzitutto sul piatto della bilancia una non tanto vecchia questione nomenclativa attraversata con particolare tensione dagli storici dell’arte italiana negli anni Settanta, i quali hanno riflettuto sulla validità di una denominazione disciplinare, storiografica, contesa tra il campo della storia dell’arte italiana e quello della storia dell’arte in Italia, con una netta predilezione per la prima soluzione⁵¹⁹. Il curatore genovese opta invece per una preposizione articolata che nel suo disegno, e nel testo in premessa, presenta una potenzialità polisemica secondo la quale è nel contempo “origine” e “provenienza”, “causa” e “diversità”: “Evidenzia le radici e i nessi su cui si regge, ma vi passa attraverso per distaccarsene. Non si compiace di un territorio ospitale, ma si spinge ai suoi bordi per cercare confronti diretti con altre culture”⁵²⁰. Non manca qualche scoria di una disputa ancora lampeggiante: “Vive sulla concezione dell’arte quale uscita dal provincialismo e dal nazionalismo del ‘*genius loci*’, per condividere una conoscenza internazionale”⁵²¹. La scelta della preposizione serve inoltre a “distanziare, a spezzare il rapporto di eroicizzazione che questi artisti soffrono sulla scena italiana, per assumerli invece quali protagonisti oggettivi di una vicenda storica irreversibile”⁵²². In apertura Celant si affretta pure a motivare le scelte che caratterizzano il volume, contingentando innanzitutto lo spettro cronologico attraversato che, ancora una volta, centralizza un’esperienza trentennale che vede il suo innesco negli anni Sessanta. Si tratta del periodo a cui risalgono gli scritti contenuti nel libro, e il periodo che inevitabilmente ha visto il suo autore protagonista diretto, assieme agli artisti, delle vicende artistiche e non solo, in Italia; si tratta di “una serie di scelte che mi appartengono”, specifica Celant, una selezione giocata “tra l’indagine e la partecipazione, tra me e gli artisti”, la cui validità scientifica, oltre che “il riflesso passionale”, è auspicio e convinzione di un autore che, precisa, ha dovuto operare una selezione tra “una montagna di scritti sull’arte italiana” e dove le esclusioni sono state indotte dalla mancanza di forza “probante” e “iniziante”⁵²³. Dopo una mostra sull’identità italiana, il cui testo in catalogo viene riciclato nella sua versione tradotta dal francese e proposto in questa sede come scelta numero uno – l’importanza della prima impressione -, Celant si gioca la carta del libro - a lui comunque cara da sempre nelle sue varie declinazioni e perciò da intendere come parte integrante e, qui sì, nodale di una metodologia storico-critica - per ribadire

⁵¹⁷ N. Cullinan, *From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, in “October”, 124, Spring 2008, p. 30.

⁵¹⁸ G. Celant, *Arte dall’Italia*, cit.

⁵¹⁹ Cfr. infra p. 64.

⁵²⁰ G. Celant, *Arte dall’Italia*, cit. p. 8

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ivi*, p. 7.

con decisione il suo programma di inquadramento identitario nazionale, nonostante ponga più volte l'accento sullo slancio internazionale delle sue scelte, anzi, è proprio l'identità italiana dichiarata in premessa che abilita il potenziale di affermazione sovranazionale di questi artisti e delle loro opere. E, ancora una volta, è l'operazione più vicina alla pratica curatoriale, l'atto di selezione, a caratterizzare questa impresa editoriale. Già detto della prima scelta e della sua carica sintomatica, la struttura del libro è scandita da testi (provenienti da cataloghi e riviste, più un inedito su Anselmo e due saggi-interviste con Calzolari e Zorio) dedicati a quegli stessi artisti che Celant ha scelto come rappresentativi dell'arte italiana contemporanea e, insieme, della sua traiettoria di storico, critico dell'arte e curatore, nel rispetto di un ordine cronologico crescente per cui Fontana, Burri, Vedova, Manzoni e Lo Savio rappresentano un primo blocco di antesignani interrotto dai tre testi del catalogo della mostra "Coerenza in coerenza", la trilogia "Un'arte povera" (1968), "Un'arte critica" (1983), "Un'arte iconoclasta" (1984) che funge da preparativo alla propagazione dell'esperienza poverista nella sua formazione allargata, e nel suo ribadito ruolo predominante, un itinerario che si conclude con gli scritti sul cane sciolto De Dominicis, su Cucchi e Nicola De Maria (armistizio o scelta di campo largo per evitare ulteriori critiche dopo la mostra di Parigi?), e, infine, su Remo Salvadori ed Ettore Spalletti. Allo scadere del decennio Celant è già avviato al nomadismo culturale, con posizioni di rilievo sulla scena dell'arte globale, e questa internazionalizzazione della carriera, oggi tanto essenziale nella costruzione di un profilo curatoriale solido e spendibile, ha influenzato, a sentire il diretto interessato, le scelte di "Arte dall'Italia"; questa doppia vista, "l'attraversamento e la complicità teorica" dall'interno e i riferimenti, i metri di paragone dall'esterno, con relativa *mission* di sbarco internazionale, sembrano porre queste ultime operazioni celantiane su quello stesso piano di *auto-orientalismo* proposto, come si è detto in precedenza, da Denis Viva in riferimento alla Transavanguardia. Si tratta in sostanza di un fenomeno auto-rappresentativo "in cui si assume come referente privilegiato l'altro occidentale, ossia colui che eserciterebbe una forma di predominio culturale [...] la conformazione ad un'idea di italianità che possa venire accolta da una cultura dominante o straniera, non tanto con l'obiettivo di una fiera auto-liberazione, quanto per garantirsi un ampliamento della propria rete, del proprio mercato o del proprio prestigio culturale"⁵²⁴. Degli artisti e del loro teorico-critico-curatore. Oggi non può destare scalpore un progetto con tali obiettivi, tenendo in considerazione la posizione raggiunta dalla figura professionale del curatore e la sua inscindibilità da un meccanismo che ha indubbiamente dei motori culturali, intellettuali, ma che ne ha altrettanti a propulsione economica.

"Un'impresa impossibile, affascinante, inquietante"⁵²⁵. Così Celant presenta "Italian Art in 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988", la mostra curata insieme a Norman Rosenthal presso la Royal Academy of Arts di Londra (14 gennaio – 4 aprile 1989). Un'impresa, certo, e un'altra occasione internazionale per affermare la centralità dell'arte italiana nel secolo che si avvia alla chiusura. Anche se, più che l'arte italiana annunciata nel titolo, Celant ripropone a distanza di pochi mesi l'espressione "arte dall'Italia" e tutte le direzioni già spiegate in precedenza. In quel caso il titolo della pubblicazione implicava l'accettazione di una condizione generale di parzialità delle scelte, di "carica selettiva" inevitabilmente compromessa con il dato autobiografico, premesse, queste, che in qualche modo disegnano, per ammissione dello stesso curatore italiano – "visione

⁵²⁴ D. Viva, *Op. cit.*, pp. 90-91.

⁵²⁵ G. Celant, *Arte dall'Italia*, in Id. e N. Rosenthal (a cura di), *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo mostra (Londra, 1989), Leonardo Editore, Milano 1989, p.17. Ripubblicato in G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 492.

‘vissuta’ e individuale dei curatori”⁵²⁶ -, anche il perimetro della mostra londinese. A questo presupposto viene aggiunto quello del “perno della Storia”, base ulteriore su cui poggia la mostra e fonte ancora una volta di “essenzialità e specificità”⁵²⁷, una storia, tante storie che concorrono a delineare un profilo identitario nazionale *multifaceted* nel quale coesistono “i transiti forti da Boccioni a de Chirico, da Morandi a Burri, da Manzoni a Kounellis”⁵²⁸. Anche in questo frangente Celant lega la sua azione curatoriale a un progetto di inquadramento identitario nazionale: “L’ipotesi è di presentare lavori e ricerche la cui qualità di rinnovamento e la cui profondità di scavo nel proprio humus culturale possano essere assunte quali identità italiana”⁵²⁹. Su questo aspetto in particolare, e, più in generale, sull’operazione di centralizzazione dell’arte italiana del Novecento attuata da Celant, ha insistito Angelo Trimarco, che ha sottolineato innanzitutto come la questione dell’identità nazionale dell’arte fosse al centro del programma espositivo inaugurato dalla Royal Academy of Arts nel 1985 con una mostra dedicata all’arte tedesca all’espressionismo come carattere nazionale specifico, e proseguito nel 1987 con “British Art in the 20th Century: The Modern Movement”⁵³⁰. La terza tappa quindi si innesta così su un percorso segnato, per attitudini curatoriali e per impostazione scelta dall’istituzione, da un “intreccio”, una “intersezione di tradizione e innovazione, di passato e futuro”, di “amicizia” e “dialogo tra tradizione e innovazione” che nel caso italiano si nutre di quel sentimento di “autocoscienza del passato” e proiezione sul presente per cui “futurismo e metafisica, novecento e astrazione, realismo e informale, arte povera e transavanguardia non sono momenti ed esperienze colti tanto nella loro differenza quanto piuttosto nella loro capacità di placare tensioni collettive e di conciliare diversità, accelerazioni e lacerazioni nel gioco, sapiente e rassicurante, della tradizione attiva fin dentro i più sconvolgenti e remoti labirinti dell’innovazione”⁵³¹. È su un piano sincronico che si svolge la teoria di un’arte italiana che non ammette contraddizioni, lacerazioni - “un’identità senza ferite e violenze”⁵³² -, e Trimarco esprime perplessità su un’impostazione generale imperniata sull’opposizione “memoria del passato-innovazione” intesa come “costante” identificativa ed esplicativa di un secolo di arte nazionale. Dubbi alimentati, ad esempio, dalla scelta di ricondurre l’esperienza di Boccioni all’archetipo della Madre, e del futurismo ai suoi rapporti col passato e la sua memoria, così come per la postura celebrativa che secondo Celant e Rosenthal assumono i metafisici nei confronti, ancora, di un passato che nel secondo dopoguerra intride le speculazioni sul presente di Burri, Vedova, Accardi, Turcato e Manzoni (di questo scorcio ritiene “sorprendente” l’assenza di Capogrossi) e, più avanti, degli artisti dello spazio dell’arte tra anni Sessanta e Ottanta⁵³³. Se della mostra londinese viene evidenziata anche la giusta operazione di restituzione a un contesto di provenienza italiana dell’opera di Modigliani, l’accademico salernitano non si sottrae dal rimarcare la poco convincente, “prevedibile”, strategia di presentazione di una vicenda nazionale dell’arte basata, lo ripete, sull’opposizione tradizione-innovazione, di cui in ultima analisi individua la sua componente protrusiva e meglio ricevibile, “accessibile” al pubblico internazionale; una scelta che nell’elogio delle “vette” sacrifica il valore della complessità⁵³⁴. Questa traccia della riflessione di Trimarco

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 19.

⁵³⁰ A. Trimarco, *Italia 1960/2000. Teoria e critica d’arte*, cit. p. 177.

⁵³¹ *Ivi*, pp.177-178.

⁵³² *Ivi*, p. 178.

⁵³³ *Ivi*, p. 179.

⁵³⁴ *Ibidem*.

trova un canale favorevole al suo proseguimento nella mostra “Arte italiana. Presenze 1900-1945”, la continuazione del progetto identitario nazionale che la traiettoria curatoriale di Celant intraprende nel 1989, questa volta, e poche settimane dopo la chiusura della mostra di Londra, a Venezia nella elegante cornice di Palazzo Grassi, oggi presidio consolidato del collezionismo straniero (Pinault) e della mappa italiana ed internazionale del sistema espositivo globale. Una delle finalità dichiarate di questa mostra, realizzata con la collaborazione di Pontus Hultén, è un tentativo di rilettura del Novecento, dopo le aspre critiche ricevute, ricorda Trimarco, in occasione della precedente esposizione. Una rilettura che passa innanzitutto per una compressione dello spazio cronologico attraversato e che si pone come obiettivo una diversa illuminazione dell’arte italiana in particolare nel periodo compreso tra il 1920 e il 1945, tra le sciagure del ventennio e della guerra, e la “trappola della retorica sociale e politica”⁵³⁵, di destra e di sinistra. Lo rimarca Celant, quando ricorda, nel saggio in catalogo, che “dagli anni sessanta, superando lo sciovinismo nazionale ed internazionale di un ‘vissuto’ da dopoguerra, il contemporaneo italiano è riuscito ad innestarsi nello spessore concreto degli apporti innovativi, riuscendo a dar peso e fiducia alla sua storia moderna. In questo modo, insieme allo sforzo dei critici e degli storici [...] la cultura visiva italiana comincia a modificare una direzione interpretativa che voleva neutralizzare la sua avanguardia”⁵³⁶. Il progetto veneziano, nota ancora Trimarco, si presenta in una forma molto più articolata, sia nel concepimento di un catalogo al quale apportano il proprio contributo studiosi come Renato Barilli e Jean Clair che accendono i riflettori sulla pittura degli anni Venti e Trenta, sia nell’impostazione curatoriale che allarga il raggio d’azione all’architettura, al design, alla letteratura, alla fotografia e alla grafica, oltre alla pittura e alla scultura, e che propone una lettura del periodo storico selezionato attraverso un campionamento tarato sui decenni: “I curatori, Celant e Hultén, scegliendo una scansione per decenni, si propongono di intrecciare e far reagire momenti e orientamenti diversi e, al tempo stesso, di rompere la monoliticità delle singole esperienze artistiche seguendone, appunto nel corso dei decenni lo svolgimento. Il decennio diviene, in questo disegno critico, spazio dinamico d’interferenze e di opposizioni, di una pluralità di punti di vista e di presenze su cui si costruisce quel «mosaico d’identità» che, per Celant è il tratto proprio dell’«arte dall’Italia»”⁵³⁷. È infatti l’espedito metaforico del mosaico, che dà il titolo al saggio di Celant per il catalogo della mostra, a simboleggiare l’idea portata avanti dal curatore genovese secondo cui l’identità artistica del nostro paese può e deve essere annoverata tra le maggiori contribuenti alla storia dell’arte contemporanea mondiale, e la sua ricerca, che “si accompagna ai grandi racconti e alla proposta di una storia collettiva e nazionale, che non significa nazionalista, dove l’immaginario degli artisti si offre quale punto di presa e di distinzione rispetto al generale contributo culturale”⁵³⁸, deve tenere conto e impreziosire la sua natura “multidirezionale”, la sua “unità del molteplice” e le sue “originalità contraddittorie”⁵³⁹. Anche qui come a Londra, è l’analisi finale di Trimarco, ci si trova

⁵³⁵ G. Celant, *Un mosaico d’identità*, in P. Hultén, G. Celant (a cura di), *Arte italiana. Presenza 1900-1945*, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia 1989), Bompiani, Milano 1989, p. 18. Ripubblicato in G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 493.

⁵³⁶ *Ivi*, p. 18.

⁵³⁷ A. Trimarco, *Italia 1960/2000. Teoria e critica d’arte*, cit. p. 181.

⁵³⁸ G. Celant, *Un mosaico d’identità*, cit. p. 19.

⁵³⁹ “[...] si pensi a personalità come Giacomo Balla, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e Lucio Fontana – che sono rifuggite dai concetti chiusi ed hanno assunto direzioni contrastanti, producendo all’interno della loro ricerca un’associazione complessa di linguaggi. Per cogliere il senso del loro sviluppo, come per rivelare il manifestarsi di tutte le filosofie visive, che li portano ad attraversare, in un arco temporale brevissimo, singolarmente, Futurismo e Realismo, oppure Metafisica e Novecento, oppure formalismo figurale ed astrattismo, sarà opportuno ammettere che il loro metodo sta

di fronte a un percorso senza inciampi, una narrazione tutto sommato lineare, progressiva, in cui le “vette” certamente spiccano, “mentre resta in ombra [...] proprio la messa in rilievo dell’«incidenza delle interruzioni», per riprendere le parole di Foucault”; anche dove si avverte maggiormente la natura mosaicata dell’identità dell’arte “dall’Italia”, e cioè nella sezione-decennio 1939-1945, avverte lo studioso, si ha a che fare con “una vasta unità” che non ha fatto i conti con “fratture” e, ancora una volta, “interruzioni”⁵⁴⁰.

Al di là delle interpretazioni e delle letture dei singoli eventi espositivi, o come nel caso di Celant di una definita traiettoria critico-curatoriale, uno degli aspetti che lascia aperto un ampio margine di manovra è quello legato agli sviluppi della pratica curatoriale sul campo della ricerca di uno o più caratteri specifici, di una identità nazionale dell’arte e nell’arte contemporanea. Uno spazio che, proprio grazie a questo tipo di operazioni, resta attivo e percorribile da diverse angolazioni e con diversi risultati. Le tendenze che si andranno ad esaminare in seguito condividono questo stesso spazio, lo reinterpretano, lo riformulano e lo propongono al dibattito critico sia in un’ottica più generale di storia dell’arte, che non può non tener conto dei risvolti storici di fine millennio legati a una dimensione ormai sempre più globale⁵⁴¹, anche della disciplina, sia in una prospettiva più stretta sullo studio della pratica curatoriale in Italia e dei suoi sviluppi.

1990: Area Flash Art

Il discorso e la riflessione sulle nuove generazioni, sull’avvicendamento tra generazioni di artisti alla metà degli anni Ottanta, dopo il trionfo della pittura, in particolare di area transavanguardista, si protraggono e sembrano porsi come necessità da accogliere e soddisfare all’interno della scena italiana dell’arte contemporanea. Il termometro di questa tendenza può ancora una volta essere individuato, negli anni di cerniera tra i due millenni, nell’attività espositiva che, da un lato pone l’attenzione su una condizione generale, nuova o in cerca di autonomia, relativa agli artisti, le opere, la varietà della loro proposta e le possibili ragioni di una tale, irregolare, conformazione, dall’altro impone di dover considerare con eguale applicazione i sommovimenti di un processo di modificazione che investe quello che probabilmente si può ancora definire il territorio della critica; un territorio nel quale un gruppo eterogeneo di figure sposta gradualmente l’impatto del proprio raggio d’azione dall’ambito della critica *tout court* a quello della curatela.

Alto valore simbolico assume, per la puntualità con le convenzioni gregoriane che aprono l’ultimo decennio del Novecento e per la direzione data ai suoi contenuti, il numero 158 di “Flash Art”, quello che viene pubblicato per il bimestre ottobre-novembre 1990, e che per bocca del suo direttore Giancarlo Politi pone sul tavolo la questione dell’arte giovane in Italia, intercettando le preoccupazioni già espresse negli anni precedenti riguardo a una strutturazione nuova di un panorama artistico contemporaneo che stava trovando nella città di Milano un centro particolarmente propulsivo. La convocazione indetta dalla rivista, introdotta da un editoriale in cui

nella metamorfosi e nella molteplicità ed è su questa spirale eterogenea di linguaggi, in cui le logiche si rincorrono e dialogano all’interno, sempre però legate ad un’unità, che si può evidenziare il carattere nomadico dell’arte italiana”, *Ibidem*.

⁵⁴⁰ A. Trimarco, *Italia 1960/2000. Teoria e critica d’arte*, cit. pp. 181-182.

⁵⁴¹ Cfr. H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, in Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World*, Ostfildern 2009; C. Bydler, *The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, in E. Filipovic, *The Biennial Reader*, Hatje Cantz, Berlin 2010, pp. 378-404.

Politi sottolinea l'importanza dell'attualità e il ruolo svolto negli anni dal suo magazine nel registrarla e nel favorirla, è rivolta ad alcuni dei suoi *contributors* con lo scopo di realizzare una mappa della giovane arte italiana e dello scenario nuovo che si è venuto a conformare “dopo la Transavanguardia”⁵⁴², che viene confermata quindi come il *terminus post quem* è necessario intraprendere l'opera di profilazione. La penisola viene interrogata ed attraversata nei suoi centri nevralgici, ma anche in alcune delle sue aree periferiche con l'obiettivo di fotografare quanto più da vicino e nitidamente una situazione variegata, un'Italia senza centro, un paese che da qualche anno stava cominciando a misurare la sua disponibilità al contemporaneo anche grazie ai primi musei interamente dedicati (vedi Rivoli e Prato, ad esempio). La peculiarità del progetto sta anche nella sua estroflessione reale, la mostra “Italia '90. Ipotesi Arte Giovane”, allestita presso la Fabbrica del Vapore di Milano per cui il numero della rivista funge da pubblicazione di riferimento; anche qui un lavoro quantitativo che, come ha ricordato Luca Beatrice, è stato condotto “senza una selezione troppo rigorosa ma con lo scopo di mostrare l'assoluta vitalità e originalità della giovane arte italiana, includendo tutti gli stili, i linguaggi, le poetiche. Da Roma a Milano, da Torino a Napoli, passando per Venezia, Bologna, Firenze, Bari, Palermo...Oltre un centinaio le presenze censite, affastellate in un allestimento caotico e divertente”⁵⁴³. Di questa molteplicità è stata testimone anche Angela Vettese, che in questa occasione rappresentava con Carolyn Christov-Bakargiev il versante teorico, di una teoria che però è la stessa Vettese a definire sfuggente a qualche anno di distanza: “D'altro canto anche noi giovani critici abbiamo sempre avuto grandi difficoltà a penetrare il tessuto teorico che pure, evidentemente, teneva insieme i differenti gruppi e ne motivava le scelte e gli atteggiamenti. Personalmente, ricordo di avere cercato abbastanza ostinatamente di ‘capire’ in almeno tre circostanze: nell'ambito dell'organizzazione, con Giacinto Di Pietrantonio e Carolyn Christov-Bakargiev, della mostra ‘Davvero-Ragioni pratiche nell'arte’ (1988); della mostra ‘Punti di Vista’ (1989) presso lo Studio Marconi e della stesura di un articolo sullo Spazio di via Lazzaro Palazzi per il numero succitato di ‘Flash Art’”⁵⁴⁴. Ed è stata proprio Christov-Bakargiev a sostenere in occasione del numero di Flash Art e della mostra di Milano la possibilità di poter individuare “una generazione di artisti italiani” che “non si delimita anagraficamente, né tantomeno con ‘manifesti’ estetici come era il caso, invece, delle vecchie Avanguardie. Prende piuttosto forma magmaticamente e dialetticamente attraverso una rete di relazioni casuali e personali che si vengono a creare in modo spontaneo”⁵⁴⁵. Una rete nella quale, sottolinea l'autrice, le differenze e le opposizioni anziché allontanare, avvicinano “le diverse aree di questo magma”; e una rete nella quale viene confermata l'importanza della figura di Corrado Levi, di alcune delle situazioni espositive già trattate appartenenti agli ultimi anni del decennio precedente e la conformazione, attraverso frequentazioni e collaborazioni, di una altrettanto variegata classe di critici-curatori, molti dei quali orbitanti attorno all'area Flash Art.

Molti di quelli che prendono parte al numero 158 della rivista milanese abbinano il lavoro critico e di *scouting*, per il quale “Flash Art” risulta essere campo base essenziale, a un iniziale, per alcuni già ampiamente sperimentato, interesse per la pratica curatoriale che, per molti di loro, nati negli anni

⁵⁴² G. Politi, *È Questa L'Arte Giovane?*, in “Flash Art”, 158, ottobre-novembre 1990, p. 95.

⁵⁴³ L. Beatrice, *Da che arte stai? Una storia revisionista dell'arte italiana*, Rizzoli, Milano 2010, p. 71.

⁵⁴⁴ A. Vettese, *Testi e pretesti teorici nell'arte di area milanese dai secondi anni Ottanta*, in M. Meneguzzo (a cura di), *Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, cit. p. 61.

⁵⁴⁵ C. Christov-Bakargiev, *Chi li ha visti: Contrappunti nell'arte italiana*, in “Flash Art”, 158, ottobre-novembre 1990, p. 126.

'50, diventerà nel giro di poco tempo traiettoria prioritaria (Carolyn Christov-Bakargiev, ad esempio). Uno stato di parzialità e compromissione tra giudizio critico e scelte curatoriali, un peccato originale, che lo stesso Politi individua, "alcuni hanno indugiato troppo verso scelte dettate dalle proprie emozioni e dalle proprie frequentazioni"⁵⁴⁶, e in qualche modo denuncia come causa principale dell'incompletezza del panorama proposto. Al di là di questo aspetto conflittuale che continua, oggi, a caratterizzare il sistema dell'arte contemporanea e i suoi meccanismi di informazione, l'urgenza è ancora quella di dare un profilo riconoscibile alle nuove linee dell'arte giovane italiana, un'esigenza che verrà ribadita da altre, numerose, mostre che si terranno nel giro di pochi anni. Insieme a questo, però, non si può non tenere conto di un interesse crescente verso la pratica curatoriale per la quale comincia a strutturarsi un discorso di formazione professionale inaugurato in Europa nel 1987 all'École du Magasin di Grenoble, una svolta che attecchisce nei primi anni Novanta anche in Italia con la scuola per curatori del Centro Pecci di Prato. Dalle parole di Grazia Quaroni, tra i protagonisti del numero e del progetto di "Flash Art" sopra citati, è possibile delineare quello che poteva essere uno dei percorsi di chi, in quegli anni, mirava alla formazione di un proprio profilo professionale nel campo della curatela: "Alla fine degli anni Ottanta, dopo una laurea in storia dell'arte contemporanea a Pavia, collaboravo con riviste di arte e di moda. Nel frattempo assistevo Salvatore Ala nella gestione della sua galleria a Milano. Ma avevo due sole idee in testa: imparare e poi andare via [...] Pasquale Leccese, nella cui galleria Le Case d'Arte passavo un pomeriggio di noia di inizio estate, mi parlò per caso dell'École du Magasin a Grenoble: formazione, ambiente cosmopolita, lavoro sul campo. Era quello che faceva per me. Meno di un anno dopo, fui selezionata, feci due valigie e partii per la Francia. Fu un'esperienza faticosa ma elettrizzante, ricchissima e unica, che mi ha permesso soprattutto di definire l'idea – un po' confusa – che avevo dell'essere curatore, del suo ruolo a fianco dell'artista e presso il pubblico [...] Fui mandata a fare uno stage nell'allora giovanissima *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, alle porte di Parigi. Solo quindici giorni. Il curatore di allora, Jean de Loisy, mi propose in seguito di restare con il titolo incerto di *chargée des expositions*"⁵⁴⁷.

Quello della molteplicità e delle differenze interne è il piano sul quale si sviluppa la riflessione sull'arte giovane italiana, il carattere peculiare, identitario, di un movimento la cui novità fomenta e giustifica il susseguirsi di operazioni di inquadramento condotte a mezzo mostra.

"Una scena emergente" (Centro Pecci, Prato 1991), curata da Elio Grazioli con la collaborazione del direttore Amnon Barzel, è la prima mostra museale che tenta la ricognizione e il raggruppamento di questo "magmatico" movimento. Già nel titolo è possibile individuare due dei nuclei tematici sui quali è costruita l'esposizione, due concetti che vengono impiegati anche per la loro malleabilità: "Questa scena emergente – spiega Grazioli – di emergente ha la scommessa, la promessa di non tradire ciò che di essa è già emerso, ma soprattutto è una scena, sia come insieme, panorama coerente di una situazione sotto gli occhi di tutti, sia come parte di una rappresentazione più ampia da cui è tratta: scena sia come messa in scena del senso che come volontà di sottrarsi"⁵⁴⁸; ed

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ M. Smarrelli, *Grazia guarda altrove*, in "exibart", febbraio 2006, <https://www.exibart.com/personaggi/grazia-guarda-altrove/>

⁵⁴⁸ E. Grazioli, *Una scena emergente*, in *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei* (Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 1991) catalogo della mostra a cura di A. Barzel, E. Grazioli, Giunti Editore, Milano, p. 16.

ancora: “‘Scena’ è anche il termine che più avvicina allo svolgersi delle cose, al loro accadere, e in questo senso l’accostamento ad ‘emergente’ ricorda che siamo più vicini all’inizio, quando le cose si fanno, prima che ci si pongano problemi di omogeneità e di strategia [...] la scena è infine una gamma di risposte a un insieme di problematiche che sono le risposte stesse ad indicare come comuni; gamma che mette in gioco una coerenza da esperire dentro le contraddizioni e senza chiuderla nella rigidità delle posizioni opposte. È una costellazione, non certo un sistema, ciò che ne dovrebbe risultare, nel senso proprio in cui la costellazione è di fatto composta da stelle facenti parte di sistemi diversi e addirittura a distanze incredibilmente lontane”⁵⁴⁹. Uno sfondo condiviso da Barzel che punta l’attenzione sullo status di questi artisti, condizione che permette di poter imbastire un discorso (e una, tante mostre) su una nuova generazione e che fa “emergere” per l’appunto un gruppo eterogeneo di figure accomunate almeno da un “disaccordo nei confronti di ogni definizione”, dal rifiuto per “la storia dell’arte, con le sue classificazioni, i suoi stili. Sono contrari ad ogni concezione darwinianamente evoluzionista della storia dell’arte. Si oppongono al concetto di avanguardia, rifiutano ogni missionario dovere dell’artista e non riconoscono nessun legame evidente tra arte e condizioni sociali e politiche [...] Non fanno dichiarazioni di gruppo perché non formano nessun gruppo, e oltre tutto non si sentono indebitati verso nessuno stile o tendenza”⁵⁵⁰. In un solo colpo Barzel spazza via ogni velleità di discendenza o filiazione col passato recente dell’arte contemporanea italiana, confermando quell’urgenza, emergenza, di tagliare il cordone ombelicale in particolare con Arte Povera e Transavanguardia, bersagli sottintesi ma visibili di questa introduzione, e con il problema del passato e del suo “culto” che soprattutto “in Italia [...] è come sabbia mobile che inghiotte il presente”⁵⁵¹. Il tema dell’identità nazionale di questa nuova arte e di questi nuovi artisti viene lambito all’interno del testo in catalogo di Grazioli, che inscena un botta e risposta tra “LO STRANIERO” E “L’ITALIANO”, due figure che potrebbero essere i due curatori o due illustri sconosciuti. L’argomento dell’italianità si pone subito come protagonista del dialogo, lo straniero intravede in questa “scena italiana” tutti i crismi che secondo il suo modo di vedere consentono di riconoscere una precisa nazionalità: “C’è storia ovunque e perfino classicità [...] e insieme melodramma e passioni ampie”⁵⁵². La risposta dell’italiano va nella direzione della definizione di un tipo, “il tipo dell’italiano”, che non è né drammatico né felice, non è alla ricerca di sintesi ed equilibrio, ma trova nella capacità di convivere con le contraddizioni il suo tratto caratterizzante; e quando la questione si sposta sulla storia, il rapporto con la tradizione e l’inevitabile riferimento ad Arte Povera e Transavanguardia, ritenute “due facce di una stessa questione”, “una delle storie”, non libere tra l’altro da incongruenze interne, l’italiano propone di accreditare questa “paradossalità, nel senso della trasgressione e dell’elasticità, sottrazione alla regola [...] volontà di creare appunto un caso impossibile da schematizzare [...]” come tratto peculiare dell’italianità”⁵⁵³. Più che su un carattere nazionale, specifico, di questa giovane arte, il discorso di Grazioli fa perno su un concetto di identità inteso come status individuale, come problema da dirimere attraverso quell’annuncio di identità”⁵⁵⁴ che è l’opera d’arte, come processo di ricerca della stessa: “Più che un qualsiasi problema ‘teorico’, più che mai qui si tratta di un

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 18.

⁵⁵⁰ A. Barzel, *Introduzione: Radical-Contemporaneo*, in *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, cit. p. 8.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 9.

⁵⁵² E. Grazioli, *Una scena emergente*, in *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, cit. p. 16.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 17.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 22. Grazioli, con “annuncio di identità”, fa esplicito riferimento alla serie di stampe fotografiche su alluminio di Marco Mazzucconi, artista in lista.

problema di identità [...] Identità, a sua volta, non va intesa né modernisticamente come identità e presenza al sé del Medesimo, autoreferenzialità, né postmodernisticamente come autolegittimazione della parte, molteplicità, o compimento nell'indifferenza; bensì proprio come ricerca di ciò che si è già e scoperta dei giusti modi di manifestarsi"⁵⁵⁵. Ma anche qui il concetto di identità è soggetto a declinazioni, adattamenti che conducono a esiti differenti, come ad esempio per Martegani ed Arienti, per i quali l'identità è "soprattutto scelta primaria della vita, del mondo, sull'arte e profumo di vita nell'arte, profumo di privata autobiografia"; o una "meno affermativa, meno data, anzi più fragile, più manierata, tutta da trovare" in Catelani e De Lorenzo; un'altra "assoluta e assolutamente affermativa [...] e la tecnica è la precisione di questa identità" per Dellavedova; o, addirittura, "è il rifiuto dell'identità personale così come di quella formale" in Cingolani; mentre per Sossella e Formento "è massima chiusura sulla forma, 'sulla disciplina', sull'autoriflessione, e insieme massima apertura al farsi, al passaggio, all'intervento 'esterno'"⁵⁵⁶. Grazioli, figura di punta della redazione di "Flash Art" per tutto il decennio degli Ottanta, è tornato, tuttavia, a distanza di quasi vent'anni, sulla mostra di Prato svelando particolari significativi, forse anche frutto delle critiche ricevute⁵⁵⁷ – Luca Beatrice e Cristiana Perrella hanno scritto nel 1998: "Quella che avrebbe dovuto essere una rampa di lancio per la più recente arte italiana rivela invece dei sintomatici scricchiolii, le prime polemiche, disaccordi vari [...] L'impressione è più quella di una mostra che chiuda un ciclo, invece che aprirne uno nuovo"⁵⁵⁸ – e, visto il lasso di tempo trascorso, di uno sguardo meno coinvolto attraverso il quale gli diventa chiaro come l'espedito della "scena emergente" – "titolo non voluto da noi"⁵⁵⁹ – non sia stato funzionale a interpretare una situazione in cui "ciascun artista imboccava una strada più personale e solitaria, la 'scena' non era più individuabile"⁵⁶⁰. L'ondata di rinnovamento e di attenzione alle giovani generazioni dell'arte contemporanea nei primi anni Novanta è stata registrata anche al di là dei confini nazionali, ad esempio da Jan Hoet, curatore di "documenta" nel 1992 e dall'"effetto YBA"⁵⁶¹.

Il 1993 è l'anno della Biennale di Venezia curata da Achille Bonito Oliva. La sezione "Aperto" viene affidata a Helena Kontova, moglie di Giancarlo Politi e co-direttrice di "Flash Art". Questa, che sarà l'ultima apparizione ufficiale veneziana prima del *repulisti* operato da Jean Clair nel 1995⁵⁶², diventa lo spazio in cui si condensano gli interessi del tempo nei confronti delle nuove leve dell'arte e, insieme, dell'espandersi sempre più capillare della pratica della curatela come professione autonoma ed esercizio di autorialità. Un interesse che evidentemente era condiviso anche dallo stesso Bonito Oliva: "ritengo che oggi una mostra d'arte non sia una pura esposizione di opere ma sia in qualche modo luogo di conoscenza in cui la ricerca artistica avanza e spesso il gusto del

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ivi*, pp. 22-25.

⁵⁵⁷ Accusato di "leghismo" per l'assenza di artisti romani che a sentire il curatore lombardo erano stati invitati (insieme ad un critico), ma avevano rifiutato perché non si sentivano "parte della situazione". Lo ha ricordato in E. Grazioli, *Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, cit. p. 123n.

⁵⁵⁸ L. Beatrice, C. Perrella, *Nuova arte Italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*, Castelveccchi, Roma 1998, pp. 167-168.

⁵⁵⁹ E. Grazioli, *Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, cit. p. 113.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ D. Mantoan, «All We Are Saying Is Give Pizza Chance». *L'effetto YBA e l'irruzione di una nuova generazione alle Biennali degli anni Novanta del Novecento*, in S. Portinari, N. Stringa (cur.), *Storie dell'arte contemporanea 4 | 1 Storie della Biennale di Venezia*, Università Ca' Foscari, Venezia 2019, p. 255.

⁵⁶² Questa sezione verrà riproposta in varie sedi europee; in Italia alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna (a cura di Roberto Daolio) oltre che al Trevi Flash Art Museum.

pubblico si trasforma e quindi il curatore è diventato oggi una figura nuova e particolare, è qualcuno che scrive nello spazio attraverso le opere e quindi elabora una proposta che è globale e appartiene a lui ed è una sorta di regista dove i segmenti sono le opere disposte e organizzate nello spazio, la scelta delle opere, il taglio critico etc...”⁵⁶³

L’apporto di quella che può essere individuata come un’”area Flash Art”, “una palestra”⁵⁶⁴, quello spazio d’azione critica e curatoriale interno alla redazione della rivista e operante attivamente nei meccanismi espositivi, al processo di propagazione della pratica della curatela in ambito italiano trova in questa occasione uno slancio e una vetrina internazionale, e si afferma come indicativo per i suoi caratteri di originalità e innovazione. Kontova nel 2017, ai sempre accesi microfoni di Hans Ulrich Obrist, ha ricordato l’impianto di quell’esposizione provando a ragionare su quanto potesse risultare alternativo ai tempi: “ L’idea di “Aperto ’93”, una vera e propria mostra nella mostra, nasceva invece dal presupposto che la costruzione di un’esposizione che voleva essere rappresentativa del mondo contemporaneo globalizzato e della sua moltitudine di voci, non può avvenire attraverso l’espressione di un curatore unico, che imprime la propria visione sugli altri, ma deve trattarsi di qualcosa di più simile al numero di una rivista. Il numero di una rivista è una piattaforma polifonica. Allo stesso modo ‘Aperto ’93’ offriva una prospettiva plurale e un angolo di mondo nella sua autenticità. Non era più un solo curatore o un team curatoriale a confrontarsi sul concetto della mostra e su chi invitare a parteciparvi, ma si lasciava a tanti curatori la libertà di rappresentare ciascuno la propria idea. Nella sua dinamica curatoriale, la mostra incarnava il concetto deleuziano di rizoma, come opposizione alla ‘teologia’ del centro e dell’uno occidentale. Inoltre, essendo una rappresentazione del mondo globalizzato, ‘Aperto ’93’ esprimeva non solo la necessità di introdurre una polifonia di voci, ma anche quella di dare spazio alle minoranze, spesso dissonanti, portando a Venezia le novità dell’arte che stava nascendo da New York a Shanghai, da Londra a San Paolo, da Tokyo a Los Angeles, da Milano a Sofia, fino a Bangkok, Teshie (Ghana) e Freeport (Bahamas)”⁵⁶⁵. Tredici sezioni affidate ad altrettante figure provenienti sì dall’ambito dell’arte, ma da diverse postazioni (critici, storici, galleristi, artisti)⁵⁶⁶, in uno scenario che propone un’indovinata selezione delle tendenze artistiche internazionali dell’epoca, con nomi che avrebbero da lì a poco dominato la scena dell’arte contemporanea globale. Alla luce di ciò, e nonostante la dura *querelle* tra l’ente Biennale e la rivista che aveva distribuito un numero speciale fungente da catalogo non riconosciuto e bloccato dalla Biennale stessa, la mostra viene accolta in presa diretta con grande entusiasmo: “the better Biennale”⁵⁶⁷. La rinuncia all’univocità e all’unidirezionalità dello sguardo curatoriale, l’impianto polifonico libero, uniti a una precisa strategia spaziale di apertura ed

⁵⁶³ Verballi VI Riunione del Consiglio Direttivo, 7 giugno 1993, p. 34 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 123. Dalla tesi di Dottorato di Clarissa Ricci, *La Biennale di Venezia 1993 – 2003. L’esposizione come piattaforma*, Università Ca’ Foscari, Venezia, a.a. 2012-2013, p. 46.

⁵⁶⁴ La definisce così Massimiliano Gioni in una conversazione con Roberto Pinto, durante un incontro online organizzato il 25 marzo 2021 dal Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna:

<https://www.youtube.com/watch?v=VWthx-KGprc&t=2369s>

⁵⁶⁵ H. U. Obrist, *In primo piano: The better biennale*, “Flash Art”, 23 ottobre 2017: <https://flash---art.it/article/the-better-biennale/>

⁵⁶⁶ Secondo l’ordine del catalogo: Mike Hubert, Helena Kontova, Francesco Bonami, Matthew Slotover, Jeffrey Deitch, Thomas Locher, Antonio d’Avossa, Kong Changan (Lauk’ung Chan), Nicolas Bourriaud, Berta Sichel, Rosma Scuteri, John Miller, Benjamin Weil.

⁵⁶⁷ G. Verzotti, *Aperto 93: the better Biennale*, “Artforum International”, 2, 1993, pp. 104-6.

utilizzo capillare delle Corderie dell'Arsenale⁵⁶⁸, consegnano "Aperto '93" al dibattito sulla curatela, che proprio in quegli anni stava per esplodere, e posizionano i riflettori sulla dimensione collettiva della pratica curatoriale, o meglio su quella strategia di allargamento e compartecipazione di un potere selettivo e autoriale che proprio nella cornice veneziana ha trovato ulteriore declinazione esattamente dieci anni dopo, quando a dirigere la rassegna lagunare è stato chiamato, e non è un caso, Francesco Bonami, collaboratore e redattore da New York di "Flash Art" negli anni Novanta e curatore tra i curatori di "Aperto '93". L'inclinazione a un certo attivismo extra-editoriale, a una certa sporgenza, trova nell'apertura del "Trevi Flash Art Museum" a Palazzo Lucarini, nel giugno dello stesso anno, uno spazio istituzionale, a gestione mista, per la sperimentazione di pratiche critiche, espositive e curatoriali, con un programma interamente dedicato all'arte contemporanea in tutte le sue manifestazioni, compresa la prosecuzione delle indagini sull'arte italiana e le sue nuove generazioni, nel quale si inserisce dal 1995 la sezione "Aperto" rimossa da Jean Clair a Venezia. È interessante notare come, al di là del palinsesto espositivo, che viene inaugurato da Gabriele Perretta con "Medialismo", l'esperienza di questo museo rappresenti uno spazio in cui confluiscono le diverse traiettorie critiche e proto-curatoriali italiane, un'area che, sotto l'insegna di "Flash Art", si presta all'incontro, al confronto e all'espressione di una pratica rivolta sì allo "scandaglio sulla giovane arte italiana"⁵⁶⁹ come missione ed obiettivo primari, ma che nel frattempo misura la sensibilità di una parte dell'ambito italiano, quella inevitabilmente legata alla rivista, all'emergere della curatela come pratica autonoma e riconoscibile e della figura sempre più centrale del curatore. Ed è ancora più flagrante come questa pratica, proposta qui nelle sue diverse possibili traiettorie, trovi il suo sviluppo nella reiterazione di quel programma di inquadramento dell'arte italiana emergente; come il campo, ancora una volta, dell'identità della giovane arte italiana, del suo conformarsi ed evolversi alla metà dell'ultimo decennio del Novecento, rappresenti la questione primaria da affrontare. Ancora una volta è nel processo di strutturazione di uno o dei tanti caratteri specifici, identitari, dell'arte italiana che si innesca un ulteriore processo di formazione di alcuni dei caratteri specifici della curatela in Italia. Alla costruzione di un binario centrale, quello dell'arte e dell'arte giovane italiana, si affianca uno all'apparenza meno prioritario ma parallelo, quello della curatela, ed entrambi concorrono a formare i percorsi di questa esperienza museale ed espositiva che, tirando le somme, si configura come rampa di lancio più per giovani curatori che per giovani artisti. Francesco Bonami, Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto di Pietrantonio, Cristiana Perrella, Sergio Risaliti sono probabilmente quelli che, formati nell'alveo della rivista romano-milanese, hanno poi intrapreso delle carriere nettamente improntate alla curatela che, in alcuni casi, è sfociata nella direzione museale. E in questo processo di formazione professionale l'esperienza del Trevi Flash Art Museum ha rappresentato, in quegli anni, lo spazio e il luogo, non unico, per la sperimentazione di una pratica curatoriale calibrata sulle frequenze dell'arte contemporanea

⁵⁶⁸ "Per la prima volta si occupò l'intero spazio delle Corderie dell'Arsenale. Non avevamo creato eccessive divisioni tra la presentazione di un artista e l'altra, come invece era d'abitudine fino a quel momento. In 'Aperto '93' lo spazio era gestito come una sorta di *open space* dove le opere d'arte potevano comunicare fra loro. Avevamo dato vita a uno spazio liquido, più adatto alle opere in mostra, spesso interattive e in costante dialogo fra loro e/o con l'osservatore. Anche i video erano incorporati nella mostra e non più rilegati all'interno di stanze buie dove si potevano vedere solo in orari prestabiliti. Oggi sembra una cosa banale, ma nel 1993 era piuttosto rivoluzionaria. Il progetto di Benjamin Weil, ad esempio, si svolgeva in città, sui vaporetti, con interventi di Henry Bond, Sylvie Fleury, Dominique Gonzalez-Foerster, Gotscho e Lothar Hempel. In altri casi, alcuni artisti sono intervenuti nei giardini della Biennale", H. U. Obrist, *In primo piano: The better biennale*, cit.

⁵⁶⁹ G. Politi, *Arte Nuova Critica Nuova?*, in *Aperto Italia '97. Giovane arte e giovane critica*, catalogo della mostra (Trevi Flash Art Museum, Trevi 1997), Giancarlo Politi Editore, Milano 1997, p. 7.

italiana. Su questa linea è possibile riconoscere come prima operazione la mostra “Prima Linea. La Nuova Arte Italiana” curata da Francesco Bonami e Giacinto di Pietrantonio a Trevi nel 1994. Presentata come la prima di “una serie di mostre perlustrative sull’arte contemporanea, italiana ed internazionale”, è il risultato di una doppia indagine e una doppia selezione, undici artisti per curatore, che, come predetto dal sottotitolo, cercano di collocare tra le sale del museo le novità del panorama artistico italiano. La scena italiana viene attraversata da un doppio sguardo, uno interno (di Pietrantonio) e quello esterno di Bonami che vive a New York e che cerca nella lontananza la giusta distanza per interpretare “la ragnatela che rende l’arte contemporanea italiana una situazione unica al mondo”⁵⁷⁰. Quest’ultimo imposta il suo discorso sulla difficoltà sistemica, tutta italiana, di permettere agli artisti di fare gli artisti, di affermarsi come artisti, un po’ per sospetti atavici nei confronti di una figura che sembra uscire dal perimetro tipicamente italiano della “cultura assistenzialista, del posto fisso ed eterno”, un po’ per il solito peso della tradizione che ingolfa le spinte verso un contemporaneo che in Italia, secondo Bonami, deve conservare il suo *status* di “roccaforte di un pensiero politico genuino perché ancora costruito intorno ad una dose di speranza”. Nel fare ciò il curatore toscano opta per un gruppo di artisti⁵⁷¹ contraddistinti da “diverse identità”, lasciando “spazio alle contraddizioni comuni” e non cedendo alla tentazione di operare “un censimento di vizi e costumi culturali”⁵⁷². L’idea di una posizione di prima linea degli artisti, viene condivisa anche da di Pietrantonio che nel suo inventario dei “segni ridondanti della società” include anche l’“identità” tra i “termini di fine secolo impiegati da artisti, critici, giornalisti, psicologi, filosofi, scienziati, economisti, giudici e società [...] per comprendere la contemporaneità”⁵⁷³; una società della fine in cui l’arte italiana è venuta a trovarsi senza un nemico reale, senza quella “opposizione vitale tra generazioni” venuta a mancare dopo il vuoto lasciato dalla Transavanguardia. La novità dell’arte italiana sta, perciò, nel suo spingersi all’esterno, “nella realtà o per la realtà”, nel “tentare ancora un passaggio dalla riserva dell’arte alla società”⁵⁷⁴.

La vocazione alla pluralità e alla coesistenza delle differenze, artistiche e curatoriali, sembra essere uno dei caratteri maggiormente distintivi delle iniziative espositive del Trevi Flash Art Museum, in particolare delle due edizioni di “Aperto” organizzate nel 1995 e nel 1997. Nel primo caso la curatela è affidata a un gruppo formato da Bonami, Emanuela De Cecco, Helena Kontova, Gabriele Perretta, Sergio Risaliti e Marco Senaldi, mentre il secondo è una ricognizione, coordinata da Emanuela De Cecco, sulla giovane arte e la giovane critica in Italia, per cui il catalogo riporta una prima sezione introdotta dalle premesse di Politi e De Cecco e formata dagli interventi curatoriali di Simona Barucco, Luca Beatrice, Luca Cerizza, Chiara Chelotti, Guido Curto, Gianluca Marziani, Guido Molinari, Paolo Nardon, Loredana Parmesani, Cristiana Perrella, Alessandra Pioselli, Josephine Sassu, Sabrina Zannier; una seconda, “Appendice di testi critici”, che ospita i saggi di Giorgio Verzotti, Roberto Daolio, Gianni Romano, Luca Beatrice e Cristiana Perrella, Angela Vettese, Giacinto di

⁵⁷⁰ F. Bonami, *Visti da lontano*, in F. Bonami, G. di Pietrantonio (a cura di), *Prima Linea. La Nuova Arte Italiana*, catalogo della mostra (Trevi Flash Art Museum, Trevi 1994), Giancarlo Politi Editore, Milano 1994, p. 10.

⁵⁷¹ La sezione curata da Bonami è composta da Aschieri, Carocci, Di Matteo, Giotti, Mahlknecht, Pessoli, Silvestro, Sgherri, Toderi, Uberti, Vedova Mazzei; di Pietrantonio propone Airò, Arienti, Beecroft, Cattelan, Cingolani, Kozaris, Manetas, Marisaldi, Martegani, Pirri, Quartana.

⁵⁷² F. Bonami, *Visti da lontano*, in F. Bonami, G. di Pietrantonio (a cura di), *Prima Linea. La Nuova Arte Italiana*, cit. pp. 10-12.

⁵⁷³ G. di Pietrantonio, *Fino alla fine della fine*, in F. Bonami, G. di Pietrantonio (a cura di), *Prima Linea. La Nuova Arte Italiana*, cit. p. 17.

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 18.

Pietrantonio, Loredana Parmesani, Francesco Bonami, Carolyn Christov-Bakargiev, Emanuela De Cecco, testi riciclati da altre mostre e cataloghi, o riviste (Flash Art e Artforum), recuperati e riuniti come testimonianze essenziali degli sviluppi dell'arte italiana di fine millennio. De Cecco, nel suo ruolo coordinativo e dalle righe del suo testo introduttivo, fa perno sulla vitalità di una nuova generazione di artisti italiani di cui la mostra e i saggi selezionati provano a fare da cornice, rimarcando come a quell'altezza sia ancora ridotto lo spazio museale istituzionale riservato a questa nuova situazione italiana⁵⁷⁵. Politi, nel suo *introibo*, pone l'accento sulla forza dell'esperienza plurale, multifonica, tracciando una linea di continuità metodologica che parte dalla mostra di Milano del 1990, "Italia '90. Ipotesi Arte Giovane", e inevitabilmente attraversa l'esperienza internazionale di "Aperto '93", "che come ci ricordava Jeffrey Deitch (cioè non proprio 'ultimo curatore o critico della ribalta internazionale) ha cambiato il corso delle concezioni curatoriali"⁵⁷⁶, consolidando un metodo e un modello che, come si è già detto, verrà adottato con una certa frequenza negli anni a venire: "Abbiamo chiesto ad alcuni nostri giovani e collaudati collaboratori [...] di indicarci (sulla base dell'area geografica in alcuni casi e delle loro opzioni critiche in altri) i giovani artisti più significativi [...] Anche questa totale rotazione sta a significare il nostro tentativo di utilizzare gli strumenti e i sismografi più pertinenti e attuali per un panorama reali di oggi, così come panorama indicativo fu la rassegna milanese di sette anni or sono e da cui sono usciti tutti i nuovi artisti italiani oggi sulla scena"⁵⁷⁷. Tutti, o quasi, i nuovi artisti italiani e molti dei nuovi curatori.

"Il Novecento. Il secolo dell'arte italiana?". Una ripresa (1994 – 2018)

Nella cartografia espositiva dedicata da Celant all'arte italiana del Ventesimo secolo, alla sua riscoperta, al suo riposizionamento e alla sua valorizzazione, è possibile, oltre ai già citati, ed ampiamente studiati, episodi di Londra e Venezia del 1989, individuare almeno altre due mostre, molto meno attraversate dal dibattito e dalla critica, ma comunque indicative e integranti di un preciso progetto curatoriale, distintive di una traiettoria che a quell'altezza aveva ormai consolidato la sua miscela metodologica di curatela, storia e critica d'arte. "Il modo italiano" curata con Valeria Camerino e Giovanna Zamboni a Los Angeles (varie sedi) nel 1984, e "Memorie dal futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra", realizzata con la collaborazione di Ida Gianelli presso il Centro de Arte Reina Sofia di Madrid nel 1990-91. Nella prima la selezione di artisti proposti rivela ancora, sulla scia di "Identité Italienne", una spinta a trazione poverista (Boetti, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini e Penone)⁵⁷⁸, mentre la seconda interroga i protagonisti e le opere di una storia artistica italiana cronologicamente precedente, "dalle prime avanguardie al dopoguerra" recita per l'appunto il sottotitolo, secondo un taglio e un impianto già sperimentato nei mesi immediatamente antecedenti, quelli delle grandi rassegne londinese e veneziana. Nel testo in catalogo - pubblicazione arricchita dai saggi, tra gli altri, di Boatto, Calvesi, Crispolti, Fagiolo dell'Arco, Fossati -, Celant insiste su quella dimensione di convivenza, di "compresenza dei contrari"⁵⁷⁹ secondo la quale tradizione e innovazione, passato e avvenire,

⁵⁷⁵ Tra le mostre citate troviamo "Una scena emergente" (Prato, 1991), "Anninovanta" (Bologna, Rimini, Cattolica, 1991), "Nuova Officina Bolognese" (Bologna, 1991-1992), "Ottovolante" (Bergamo, 1992), "Prima Linea" (Trevi, 1994), "Soggetto Soggetto" (Rivoli, 1994).

⁵⁷⁶ G. Politi, *Arte Nuova Critica Nuova?*, in *Aperto Italia '97. Giovane arte e giovane critica*, cit. p. 7.

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 8.

⁵⁷⁸ Completano la lista Alik Cavaliere, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Antonio Paradiso.

⁵⁷⁹ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 494.

reazione e progresso rappresentano i termini tanto antitetici quanto nutrienti della “cultura del moderno in Italia”⁵⁸⁰: “Memoria del futuro [...] vuole anche porsi come panorama di un pensare italiano che si è nutrito di quest’osmosi tra gli opposti, che hanno creato un’ambivalenza e un fluire che non essendo mai neutri – perché basati su un sistema di attribuzione di valori, correnti e dominanti – hanno spesso fatto percepire la storia dell’arte moderna in Italia, come un procedere confuso ed ambiguo, indeciso e caotico, dove i percorsi si intrecciano e si perdono”⁵⁸¹. Una buona occasione, ancora una volta, per farne un discorso di specificità, di identità, che risiede “nella pluralità delle direzioni e nell’indistinzione tra classicità e anticipazione”, che “vive e sopravvive non su un discorso lineare, ma labirintico”, all’interno del quale “si intrecciano e convivono continuità e rottura”⁵⁸². Il titolo, “Memoria del futuro”, che rievoca l’*Eingedenken*, l’“immemorare” di Benjamin e Bloch⁵⁸³, è la formula mediante la quale questa convivenza trova una sua espressione espositiva e una sua possibilità di dimensionamento secondo una scansione per tratti temporali in cui, ad esempio, Futurismo, Metafisica, Realismo Magico e Valori Plastici coabitano, con le loro indipendenze e le loro affinità, lo spazio compreso tra il 1908 e il 1918. Così, dunque, per Celant “la memoria è il luogo anticipatorio e lo spazio energetico in cui l’arte attinge per congiungere la sua presenza al futuro”⁵⁸⁴, che tradotto in termini di taglio critico vuol dire opportunità di messa in relazione di fenomeni comunque differenti tra di loro: “In questo senso l’opposizione futuro/passato è essenziale nella comprensione del divario esistente, quanto della complementarità tra Futurismo e Metafisica, la cui ricerca si basa su modelli contrastanti, per direzione e prospettiva. Il primo cerca di innestare il futuro nel passato, mentre il secondo spinge il passato ad innestarsi nel futuro”⁵⁸⁵. Nell’architettura storiografica celantiana la centralità del Futurismo si ripropone continuamente, soprattutto quando il curatore genovese ha la possibilità di lavorare sul format espositivo collettivo ad ampio raggio cronologico. L’operazione di valorizzazione e di slegatura del movimento dalla dipendenza ideologico-fascista, che ha condizionato per anni le letture del fenomeno, era stata già brillantemente portata avanti da Maurizio Calvesi⁵⁸⁶, studioso al quale Celant fa molto spesso riferimento. L’impostazione di *Futurismo & Futurismi*⁵⁸⁷, curata nel 1986 da Pontus Hulten con Celant, Serge Faucherau e Stanislas Zadora a Palazzo Grassi, è segnata da un allargamento dell’orizzonte a esperienze non solo italiane, ma il dato che qui ci interessa riguarda l’attenzione che Celant rivolge alle differenti declinazioni espressive che caratterizzano il gruppo e la sua storia; redige, infatti, una serie di voci per il “Dizionario del Futurismo” in catalogo attraverso le quali mette in evidenza l’impatto prismatico che hanno avuto le opere di alcuni artisti: “Sono i futuristi italiani a proporre, agli inizi del secolo, un salto scalare che incrina le strutture monolitiche o ridotte del quadro e della scultura per includere il contesto ambientale

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² *Ibidem*.

⁵⁸³ E. Bloch, W. Benjamin, *Ricordare il futuro. Scritti sull’Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni, Mimesis, Milano-Udine 2017.

⁵⁸⁴ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 495.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Milano 1966.

⁵⁸⁷ P. Hulten, G. Celant, S. Faucherau, S. Zadora (a cura di), *Futurismo & Futurismi*, catalogo della mostra (Venezia 1986), Bompiani, Milano 1986.

dell'arredamento all'architettura interna"⁵⁸⁸. Insieme all'interesse per la moda⁵⁸⁹. L'atteggiamento di apertura dei futuristi nei confronti dell'arte applicata, "verso un'arte intesa – ha scritto Menna – come attività interessata a tutti gli aspetti della vita individuale e collettiva, tale cioè da risolvere in senso estetico i molti problemi posti da una moderna riedificazione dell'ambiente umano, dall'arredamento alla città"⁵⁹⁰, è un precedente storico che corrobora la convinzione di Celant che la cultura italiana, alla metà degli anni Novanta, necessiti di una chiave interpretativa che tenga conto del compiersi di quella "mutazione" secondo cui l'arte ha perso la sua carica di "idealità", il "suo ruolo etico e critico", nella società del consumo di massa e dei feticci. Un processo di livellamento che pone l'arte sullo stesso asse orizzontale sul quale vengono a disporsi altri fenomeni che assumono carica culturale, e marchio di identità nazionale, anche e soprattutto per la loro prorompente sul fronte internazionale: "L'arte non si propone al di sopra di tutto, ma si dichiara complice di una totalità culturale e sociale, basata sulla mescolanza e l'accostamento, il dialogo e la trasformazione. Tale metamorfosi senza dubbio spalanca un 'altro' spazio, articolato sul concetto di esteticità diffusa sulla sintesi e sull'osmosi dei linguaggi"⁵⁹¹. Questa metamorfosi è "The Italian Metamorphosis 1943 – 1968", titolo della mostra che Celant cura presso il Museo Guggenheim di New York dall'ottobre del 1994 al gennaio 1995. Ancora una volta, per instradare le sue traiettorie critico-curatoriali, il *senior curator* della spirale wrightiana sceglie due limiti cronologici, "due soglie" assai significative: il 1943 per i balenii di liberazione dal regime fascista e l'affermazione di opere "dissidenti" come "Ossessione" di Visconti, la "Crocefissione" di Guttuso, "Cristo si è fermato a Eboli" di Levi; e il 1968 del cui sussulto rivoluzionario e protestatario Celant è protagonista e interprete, nel campo dell'arte e della critica, e che segna la fine di una metamorfosi "auspice di una critica e di una denuncia dei confini su cui si esercita il controllo del piacere e del sentire"⁵⁹². Perché, per l'appunto, la mostra "tenta di proporre l'ampio respiro di una dimensione estetica italiana, connessa con il piacere ed il sentire globali"⁵⁹³, una dimensione coabitata da arte, architettura, grafica, moda⁵⁹⁴, design, fotografia, cinema e letteratura, "una mostra, articolata e complessa dell'identità dell'arte in Italia" tagliata, ha notato ancora una volta attentamente Trimarco "puntando soprattutto a mettere a fuoco la vitalità e gli esiti artistici più significativi e lasciando in ombra il dibattito che ne ha animato il percorso e le figure"⁵⁹⁵. "Una sintesi delle arti" e, per dirla proprio con Celant, una mostra delle "vette": dall'Informale all'Arte Povera, da Giò Ponti a Superstudio e Archizoom, da Cappucci alle sorelle Fontana, Missoni e Valentino; il tripudio di un sapientemente selezionato *made in Italy*. Anche qui il concetto di identità, "culturale" in questo caso, viene adoperato come contenitore concettuale di cui la mostra e i suoi contenuti ricercano un'affermazione. Un'identità culturale che "si esalta per tutte le manifestazioni dell'estetico,

⁵⁸⁸ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 489.

⁵⁸⁹ La voce "Vestito" racconta, tra le altre cose, di come Balla e Depero abbiano intessuto rapporti di collaborazione coi balletti russi e della loro reinterpretazione del vestiario. In particolare di Balla è citato anche l'intervento al "Manifesto futurista del vestito da uomo" del 1914. *Ivi*, p. 491.

⁵⁹⁰ F. Menna, *La regola e il caso. Architettura e società*, ennesse editrice, Roma 1970.

⁵⁹¹ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 502.

⁵⁹² *Ivi*, p. 504.

⁵⁹³ *Ivi*, p. 503.

⁵⁹⁴ Sul rapporto tra arte contemporanea e moda in un contesto di "italianità" vanno almeno citate le mostre più recenti "Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968" (Maxxi, Roma 2014/2015) a cura di Maria Luisa Frisa, Anna Mattiolo, Stefano Tonchi e "Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001" (Palazzo Reale, Milano 2018) a cura di Maria Luisa Frisa e Stefano Tonchi. Germano Celant è stato il curatore nel 1996 della prima Biennale di Firenze dal titolo "Il Tempo e la Moda" (varie sedi).

⁵⁹⁵ A. Trimarco, *Italia 1960/2000. Teoria e critica d'arte*, cit. pp. 182-183.

dall'arte al design, dall'architettura alla fotografia, dall'opera al teatro, dalla musica al cartoon, dalla moda al cinema, dalla grafica alla letteratura. Senza esclusione di linguaggi, verso una Jam Session delle Arti"⁵⁹⁶. Questa esposizione chiude, forse solo provvisoriamente, un cerchio ideale a doppia circonferenza lungo tredici anni che, come ha sottolineato Silvia Cammarata, ha contraddistinto la linea curatoriale celantiana nel segno del recupero e della riattualizzazione dell'Arte Povera, e, insieme, del discorso identitario sull'arte italiana del Novecento, due binari incrociati dal deviatoio azionato dal *Grand Tour* dell'Arte Povera nei musei italiani in occasione del centocinquantenario dell'unità nazionale, nel 2011⁵⁹⁷.

Nel 1997 la quarantasettesima edizione della Biennale di Venezia reca la firma di Germano Celant. Per coincidenza o per calcolo, nello stesso anno, da giugno a settembre, si riaccende la contesa tra il curatore genovese e Achille Bonito Oliva, quando viene allestita a Palazzo Querini Dubois "Minimalia. Una linea italiana del XX secolo"⁵⁹⁸. La mostra, a leggere la rassegna stampa dell'epoca⁵⁹⁹, vince il confronto e riporta sotto i riflettori la questione tanto cara a Celant dell'arte italiana del Novecento. Bonito Oliva lavora a una selezione di opere ed artisti che dalle Avanguardie storiche alla Neoavanguardia, dal Futurismo all'Arte Povera, dalla Metafisica alla Transavanguardia hanno fatto emergere "una linea mediterranea e cosmopolita dell'arte italiana capace di rappresentare la modernità ma senza appiattirsi sui modelli nordeuropei ed americani". Il primo dato che ABO preme a sottolineare riguarda il carattere di novità e anticipazione di alcune vicende dell'arte italiana dal dopoguerra all'oggi e una sostanziale differenza tra il Minimalismo nordamericano e un "Minimalia italiano" non ridotto per forza a "pura geometria". In questo itinerario viene designato Giacomo Balla quale "antesignano" della linea proposta, in una linea dell'arte italiana capace di fornire soluzioni nuove e originali alla questione dell'astrazione e che si distingue per quel "valore della progettualità" che secondo il curatore sta alla radice dell'arte italiana addirittura dalla fine del Quattrocento alla fine del Ventesimo secolo. Nell'esperienza del modulo, ad esempio, viene individuato un focolaio di specificità: "In qualche modo una progettualità tutta italiana regge la mentalità della nostra arte nel XX° secolo, una interpretazione della modularità intrisa da *un esprit de geometrie*, un vapore mentale diffuso che tocca i versanti della produzione iconica e di quella aniconica".

La soglia del 1968 posta come termine conclusivo della metamorfosi italiana al Guggenheim segna per Celant anche la data di un'ulteriore mutazione che resta, tuttavia, "tutta da studiare"⁶⁰⁰. Una specie di invito che viene raccolto da Francesco Bonami quando nel 2008 viene inaugurata "italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008" presso Palazzo Grassi a Venezia. L'impianto

⁵⁹⁶ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 504.

⁵⁹⁷ S. M. S. Cammarata, *Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra*, in "L'uomo nero", nuova serie, XVII, n. 17-18, febbraio 2021, p. 292.

⁵⁹⁸ Con opere di: Giacomo Balla, Carla Accardi, Vincenzo Agnetti, Giovanni Anselmo, Marco Bagnoli, Domenico Bianchi, Alighiero Boetti, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Francesco Clemente, Gianni Colombo, Dadamaino, Luciano Fabro, Tano Festa, Lucio Fontana, Giuseppe Gallo, Emilio Isgrò, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Francesco Lo Savio, Giovanni Manfredini, Piero Manzoni, Amedeo Martegani, Fabio Mauri, Fausto Melotti, Maurizio Mochetti, Bruno Munari, Mario Nigro, Mimmo Paladino, Luca Pancrazzi, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Alfredo Pirri, Emilio Prini, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Remo Salvadori, Salvo, Salvatore Scarpitta, Mario Schifano, Ettore Spalletti, Giuseppe Uncini. Catalogo con testi di Achille Bonito Oliva, Lorand Hegyl, Angelo Trimarco, Tommaso Trini; Roma, Bocca Editori.

⁵⁹⁹ Un esempio in P. Vagheggi, *'Minimalia' e Veltroni i campioni del 1997*, in "la Repubblica", 29 dicembre 1997:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/12/29/minimalia-veltroni-campioni-del-1997.html>

⁶⁰⁰ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 504.

dicotomico, quell'oscillazione continua tra le radici e la spinta al nuovo, "tradizione e rivoluzione", resta quello più funzionale a un discorso e un progetto di selezione e inquadramento tarato sugli indici di specificità italiana, contemporaneità e valore storico-artistico. Mutuando da Aldo Moro la definizione di "convergenze parallele" Bonami prepara il terreno su cui svolgere la propria teoria su di un'arte contemporanea italiana la cui rete "è sempre stato un intricato sistema di direzioni diverse che partivano tutte dalla linea principale che attraversava la tradizione dei grandi maestri del passato"⁶⁰¹. L'obiettivo dichiarato di Bonami è innanzitutto provare ad abbattere i muri del "solito labirinto della critica ufficiale"⁶⁰² in cui Arte Povera e Transavanguardia rappresentano i capitoli, a suo dire, unici del libro dell'arte contemporanea italiana; le due uniche traiettorie in grado di trovare canali internazionali di affermazione. L'angoscia del riconoscimento extra-nazionale è evidentemente unità di misura, sentimento e aspirazione condivisi anche dal curatore fiorentino, che, d'altronde, ha costruito la sua carriera negli Stati Uniti dai primi anni Novanta, arrivando poi nel 2003 a dirigere la Biennale di Venezia, la più internazionale delle vetrine italiane; e che quindi nel 2008 gode di una posizione tale da rendergli fattibile l'impresa ardita di intervenire su cronologie ampie e un racconto dell'arte oramai consolidato. Il tentativo di spostare l'asse di questo racconto prende forma attraverso una selezione di artisti che Bonami cerca di ricollocare, nel caso di nomi noti, e di inserire *ex novo*: "Italics è stata un tentativo di riscrivere la storia dell'arte italiana degli ultimi quarant'anni assumendo una posizione diversa dal solito. Senza divisioni in gruppi, famiglie e stili, ma guardando quell'arco temporale come un paesaggio dove si devono ammirare sia le cose belle sia quelle brutte. Italics tirava in ballo figure marginali o marginalizzate, sottolineando come l'arte in Italia si sia sempre dibattuta nel dilemma che la vedeva divisa fra tradizione e rivoluzione"⁶⁰³. Quando Bonami parla di famiglie si riferisce, come aveva già fatto nel testo in catalogo, a un sistema tipicamente italiano, non solo artistico, che alla stregua di una società disciplinare foucaultiana non permette ai suoi componenti di muoversi e di operare con libertà. Nell'ambito specifico, i membri di una famiglia, quella dell'Arte Povera, sono stati "appiccicati insieme da Celant nel 1967" e dalle sue "forzature ideologiche"⁶⁰⁴. La mostra diventa quindi lo spazio accesissimo⁶⁰⁵ di una messa in questione metodologica che si prefigura come "rilettura revisionista"⁶⁰⁶, come allargamento di un orizzonte che arriva fino all'attualità seguendo quella linea tracciata dai tre "giganti" che "contraddicono questa tesi familiare", Morandi, Fontana e Burri, "i Re Magi" i cui tre doni, "il gesto, la materia e l'oggetto", hanno marcato la catena cromosomica dell'artista contemporaneo italiano. Se per un verso Beatrice registra il "passo" che Bonami ha

⁶⁰¹ F. Bonami, *Un'antica civiltà contemporanea*, in Id., a cura di, *italics. Arte Italiana tra Tradizione e Rivoluzione 1968-2008*, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia 2008), Electa, Milano 2008, p. 25.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ F. Bonami, *Curator. Autobiografia di un mestiere misterioso*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 116-117.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Aspre polemiche seguirono il corso della mostra con Celant stesso che intervenne duramente: "Nel creare la sua raccolta il curatore-collezionista Bonami ha evitato di analizzare il percorso genealogico dell'arte contemporanea con i suoi strappi, i suoi sconvolgimenti e i suoi procedimenti trasversali proiettati verso la sperimentazione e verso la restaurazione, verso la progressione e verso la regressione. Si è dedicato esclusivamente a un montaggio appiattente e scansafatiche del materiale visivo degli oggetti, scelti senza alcuna attenzione allo specifico temporale, ma solo al contenuto banale e ottuso [...] Il 'metodo Bonami' distrugge ogni dispositivo problematico e politico, formale e analitico rispetto al reale e all'arte. Svuota le energie vitali e storiche degli artisti, per sottoporle a un'idealizzazione e a un piatto ridimensionamento ornamentale delle loro funzioni radicali oppure conservatrici" in "L'Espresso", 3 ottobre 2008, citato da C. Caliandro in *Aspettando i barbari*, "Exibart.onpaper" n. 53, 2008 (e online: <https://www.exibart.com/politica-e-opinioni/aspettando-i-barbari/>).

⁶⁰⁶ L. Beatrice, *Da che arte stai?*, cit. 185

compiuto con questa mostra “verso una lettura revisionista”, per un altro gli imputa di non averne osato un altro nel recupero di ciò che definisce “la bellezza, l’armonia, il trionfo della forma”, la vera eredità, a suo dire, dell’Italia dell’arte, segnalando, inoltre, esclusioni discutibili come ad esempio Bagnoli e Salvadori, o mezze inclusioni come i tre su cinque (Chia, Cucchi e Clemente) di una Transavanguardia italiana che in catalogo però viene aspramente attaccata. Questo gioco critico di dentro e fuori, di pieni e vuoti, porta Bonami, nell’analisi di Beatrice, a sorvolare gli anni Ottanta e ad affidare al solo Cattelan le chiavi del successo italiano dell’arte dagli anni Novanta in poi⁶⁰⁷. Di “Italics” comunque lo stesso Bonami parla come una delle sue migliori mostre⁶⁰⁸, in assoluto per aver sfidato un presunto monopolio critico-curatoriale, in particolare quello di Celant e della sua storia dell’arte italiana contemporanea, e perché dal punto di vista curatoriale ha ampliato il suo raggio d’azione inglobando artisti che non conosceva prima, di cui rivendica fieramente la loro, presunta, appartenenza a territori marginali e il presunto annullamento di questa condizione. Anche in questa occasione non manca uno stazionamento nell’ambito del concetto di identità che, tra i margini del catalogo, viene operato da Paola Nicolin: ad essere indagati sono lo statuto e la condizione dell’identità dell’artista italiano contemporaneo, da Boetti a Cuoghi, in una linea di continuità ravvisata nella tendenza reiterata a “interrogarsi sulle ragioni del proprio dannato lavoro, sul perché e sul percome di questa forma di amore-ossessione per l’oggetto e di questa tensione per lo spazio, come luogo dove far vivere o morire il proprio io”⁶⁰⁹.

Le soglie adottate da Celant - il Dopoguerra e il Sessantotto - trovano un’ulteriore applicazione come termini cronologici atti a perimetrare una, ennesima, riflessione condotta attraverso il mezzo della mostra sulla specificità e l’identità dell’arte italiana contemporanea, in una declinazione espositiva molto più recente (2018) a cura di Luca Massimo Barbero. “Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana, Schifano”, allestita presso Palazzo Strozzi a Firenze, dichiara già dal titolo il suo programma di appartenenza a uno spazio nazionale nel quale va attuata un’operazione di lettura di uno scenario che, ancora una volta, viene raccontato nei suoi caratteri di complessità e polifonia. Il canovaccio sembra essere quello noto e ampiamente sperimentato, i concetti di specificità italiana e identità culturale servono ad abilitare scelte curatoriali che cercano di individuare in “opere e figure emblematiche” il “serbatoio creativo” di una “via italiana”⁶¹⁰, un tentativo di decodifica e rielaborazione retrospettiva di alcuni tratti peculiari delle tendenze artistiche contemporanee. In questo progetto, che vede in Guttuso, Fontana e Schifano le “cime”⁶¹¹, le tappe artistiche più importanti in un processo di definizione di “una nuova identità culturale del nostro Paese”, Barbero prova a posizionare esperienze note sotto una luce di novità secondo la quale gli artisti e le opere esposte rappresentano l’alternativa a quello che è definito il sistema artistico “ufficiale” italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, un sistema nel quale vengono riconosciuti come vettori principali “la figurazione illustrativa, il naturalismo intimista, le declinazioni nostrane di un’arte informale superficialmente assunta come stilema, oppure un realismo declinato tra impegno ideologico e citazionismo letterario”⁶¹²; in questo schema “il neorealismo forte, propagandistico, retorico di

⁶⁰⁷ *Ivi*, pp. 189-192.

⁶⁰⁸ F. Bonami, *Curator. Autobiografia di un mestiere misterioso*, cit., p. 119.

⁶⁰⁹ P. Nicolin, *Sragionare in lungo e in largo. Note sull’arte italiana oggi, tra ricerca dell’identità e ipotesi di spazio*, in F. Bonami, a cura di, *Italics. Arte Italiana tra Tradizione e Rivoluzione 1968-2008*, cit., p. 69.

⁶¹⁰ L. M. Barbero, *Nascita di una Nazione. Dal Dopoguerra al Sessantotto*, in Idem (a cura di), *Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana, Schifano*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze 2018), Marsilio, Venezia 2018, p. 17.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 18.

⁶¹² *Ibidem*.

Renato Guttuso”, al quale viene affidato l’abbrivio della narrazione espositiva, viene messo a reagire con le “sperimentazioni radicali” di Burri, Fontana e Vedova. Su questa falsariga, i sentieri battuti del dualismo e dell’antinomia, è costruita la continuazione della mostra, attraverso il confronto tra “l’astrazione assoluta delle poetiche della monocromia e dell’oggettualità” (Manzoni e Castellani, per esempio) e “la creatività immaginifica degli artisti degli anni Sessanta (Schifano, Angeli, Kounellis, Pistoletto, Paolini, Boetti, Fabro)⁶¹³. Il punto su cui batte Barbero è che il segmento temporale scelto e la campionatura di artisti e opere risultano funzionali alla restituzione di quello che definisce “momento laboratoriale dell’arte italiana, in cui autori che sono espressione di diverse generazioni, poetiche, linguaggi stanno lavorando, contemporaneamente tra loro, a una ridefinizione non unica né univoca dell’identità artistica del nostro Paese”⁶¹⁴, in una struttura espositiva concepita per sezioni che si riflettono poi nell’architettura del catalogo al quale contribuiscono il radar storico di Guido Crainz, la traversata delle espressioni italiane del Realismo in arte di Sileno Salvagnini, e poi, in una sostanziale corrispondenza con le sezioni della mostra, le riflessioni di Barbero sul “Dopoguerra come nuovo Risorgimento”, sul “monocromo come spazio di libertà” (Barbero – Pola), sui rapporti tra “simbolo e memoria, figura e gesto” e tra arte, realtà e politica (Barbero – Pola), sulla relazione tra arte, artisti e televisione (Chiara Mari) e, infine, il resoconto di Francesca Pola su quell’ampia parte di anni Sessanta che si mostra come intreccio irrisolvibile di arte, artisti, opere, mostre e critica, spazio di “nuove identità dell’arte italiana” e di nuove “geografie possibili”. Al di là della selezione e delle soluzioni allestitive adottate, di un impianto generale che nel 2018 non può non essere condizionato da esperienze del passato da cui – afferma Barbero⁶¹⁵ – si tenta un distanziamento metodologico, l’aspetto che emerge con grande chiarezza e insistenza riguarda ancora una volta l’utilizzo ripetuto del concetto di identità italiana per un programma di inquadramento delle vicende artistiche nazionali, anche nella non nuova accettazione della sua natura plurivoca, come se quella dell’identità fosse l’unità di misura più affidabile a disposizione dei curatori italiani per problematizzare trasformazioni ed evoluzioni – metamorfosi, per Celant - che, nel caso specifico, si verificano in un arco temporale ristretto, tra le fratture del “boom economico” e della contestazione.

Nuovo millennio, vecchie abitudini: le mostre sull’arte italiana contemporanea dal 2000

Il ricorso continuo al concetto di generazione, e di nuove generazioni, nei tentativi vari di delineare la situazione dell’arte contemporanea in Italia attraverso le mostre apre un fronte di riflessione che interroga anzitutto la validità e il corretto utilizzo del concetto stesso e, *in secundis*, la necessità di allestire un’area di raggruppamento che riesca a tenere insieme figure ed esperienze, artisti ed opere, anche molto diverse tra di loro. Un *escamotage* alla complessità. Dal 1985 in poi il lavoro sulle nuove generazioni, sull’attualità dell’arte, si è imposto come passaggio ineludibile per provare a ridare, dopo Arte Povera e Transavanguardia, una conformazione unitaria – non unica – alla miriade di risultanze che caratterizzavano lo scenario italiano. Lo si è fatto, abbiamo visto, con insistenza a cavallo dei due decenni finali del Novecento, in un momento di grande riassetto delle

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ *Ivi*, p. 19.

⁶¹⁵ Nel testo introduttivo al catalogo il curatore della mostra fa esplicito riferimento, in nota, a *The Italian Metamorphosis e Identità italiane*, attraverso cui Celant avrebbe riletto questo preciso contesto, rispettivamente, “in chiave interdisciplinare” e “secondo una precisa linea storico-critica”. *Ivi*, pp. 17-19.

dinamiche culturali globali, e si è continuato a farlo anche nel nuovo millennio quando, in aggiunta, la posizione del curatore e l'impatto della sua pratica hanno raggiunto una centralità senza precedenti. In Italia, quindi, oltre alle operazioni altisonanti e ambiziose di rilettura della storia dell'arte del Ventesimo secolo, la curatela, nella sua duplice traiettoria, indipendente e istituzionale, ha trovato un canale assai ampio per il suo sviluppo e le sue sperimentazioni nel lavoro sul presente e, per l'appunto, sulle nuove generazioni. Il primo problema a presentarsi riguarda il corretto utilizzo del concetto di generazione, quello che Karl Mannheim ha definito "il problema sociologico delle generazioni"⁶¹⁶, un concetto che per attivarsi ha bisogno di un dato naturale, biologico, "la affinità degli 'anni di nascita'"⁶¹⁷, che da solo però non basta. Mannheim precisa che, affinché si verifichi una "collocazione affine nello sviluppo storico del processo sociale", il dato naturale, il ritmo biologico della vita e l'appartenenza a uno stesso anno di nascita, deve essere combinato con la possibilità che da questo dato naturale scaturisce di "partecipare agli stessi avvenimenti, contenuti vita ecc. e ancora di più di fare ciò partendo dalla medesima forma di 'coscienza stratificata'; quindi – prosegue il sociologo – "Solo uno spazio storico sociale comune permette che la collocazione in termini di tempo cronologico diventi sociologicamente rilevante"⁶¹⁸. Rimanendo sulla superficie della questione, quindi, è necessario che si verifichi una condizione di convivenza e condivisione di un contesto, "uno spazio storico-sociale", per cui, dice ancora Mannheim, non è pensabile che i giovani tedeschi e i giovani cinesi del 1800 possano avere una collocazione affine, che, tuttavia, può essere facilitata dall'appartenenza a uno spazio geografico nazionale comune, nonostante il dato puramente geografico non venga mai citato testualmente dal sociologo ungherese come dirimente. La facilità con cui i curatori si servono del concetto di generazione pone questo stesso in una situazione problematica che necessiterebbe di continue verifiche, ma vista l'eterogeneità delle scelte e delle provenienze l'analisi che può essere fatta va nella direzione del riscontro di un bisogno reiterato di profilazione di uno scenario in continua evoluzione alla cui base possono essere individuati quelli che proprio Mannheim identifica come "fatti fondamentali relativi al fenomeno delle generazioni", ovvero "l'inserimento costante di nuovi partecipanti al processo culturale", "il continuo uscire di scena di individui che prima partecipavano al processo culturale", "la partecipazione limitata da parte dei membri di ogni singola generazione al processo storico", "la continua trasmissione dei beni culturali accumulati" e "l'avvicinarsi continuo delle generazioni"⁶¹⁹.

Nel considerare il problema delle nuove generazioni e del loro riconoscimento come impulso iniziale delle imprese curatoriali ed espositive prese in esame finora – e di quelle che seguiranno –, si spiega con scorrevole facilità il ricorso frequente a Pier Vittorio Tondelli e alla sua produzione letteraria nei testi in catalogo a firma di curatori e anche, in alcuni casi, di artisti. L'autore correggese è il simbolo di una rivoluzione letteraria e culturale nella quale i temi dell'identità e della giovinezza si accendono fino a diventare alternativa radicale e successivamente motivo di culto. Tondelli diventa l'esemplificazione della tensione costante tra l'universo dell'individuo e quello della collettività, la sua letteratura è fotografia di una giovinezza che, come ha scritto Olga Campofreda in uno studio dal titolo eloquente "Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier

⁶¹⁶ K. Mannheim, *Le generazioni*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 40. Il volume riprende il quinto capitolo, "Il problema delle generazioni", di *Sociologia della conoscenza*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 241-296. *Le generazioni* è un testo del 1928, mentre i *Saggi sulla sociologia della conoscenza* sono stati pubblicati nel 1952, cinque anni dopo la scomparsa dell'autore.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 53.

⁶¹⁸ *Ivi*, pp. 62-63.

⁶¹⁹ *Ivi*, pp. 53-54.

Vittorio Tondelli”, è spazio e possibilità di ribellione nei confronti di schemi borghesi imposti, “di opposizione costante ai concetti di integrazione e omologazione”⁶²⁰. Il momento storico è nodale, gli anni Ottanta e la voglia di scrollarsi di dosso la violenza e il fallimento del decennio precedente sono rampa di lancio per un cambio di rotta che in Tondelli assume toni euforici ma anche drammatici, sia nei suoi romanzi che nel suo lavoro editoriale sugli “under 25”, una riflessione ampia sulle nuove generazioni della letteratura, un proposito di apertura che in “Un weekend postmoderno” raggiunge una condizione di definizione la cui eco travalica i confini della letteratura e, si spiega facilmente, invade anche il campo dell’arte, un campo, tra l’altro, che lo stesso Tondelli ha attraversato a più riprese con la sua scrittura: “Un discorso sincero sui giovani dovrebbe partire proprio dagli scartamenti individuali rispetto alla norma, dalle piccole o grandi trasgressioni, dalle deviazioni rispetto ai percorsi stabiliti [...] Non è possibile tracciare un identikit del giovane d’oggi, se non dimenticando tutte le mode e tutti i discorsi già fatti”⁶²¹. Delle mostre che tra Ottanta e Novanta hanno fatto i conti con un agglomerato di individualità nuove, o presunte tali, da sistemare in contenitori generazionali di volta in volta riadattati, ci si chiede spesso cosa siano riuscite a lasciare in termini di inserimento e accertamento sistematico. La mancanza di gruppi riconosciuti è stata solo parzialmente rivista, nell’esperienza, per citarne una, degli artisti di Via Lazzaro Palazzi che comunque a differenza dei due precedenti illustri fatica a rendersi riconoscibile oltre i confini nazionali. Al di là dei risultati più o meno ottenuti da quelle mostre e da quei curatori, resta la tendenza a misurarsi con la scena più giovane in termini di identità e specificità italiana; resta, cioè, la possibilità di scegliere questo tipo di soluzione che, se dal lato dell’arte contribuisce quantomeno ad aggiungere elementi nuovi o poco noti a un circuito almeno inizialmente nazionale, dal lato della curatela si conferma come tracciato preferenziale per lo sviluppo della pratica.

Improntata al lavoro sull’attualità e sulle nuove generazioni è “Futurama. Frequenze e segnali dalle ultime generazioni”, mostra che assume carattere inaugurale per la sua collocazione cronologica, il 2000, e geografica, il Centro Pecci di Prato, in una linea di simbolica rispondenza con “Una scena emergente”, la mostra che sempre nello stesso contesto aveva tentato di aprire all’alba di un nuovo decennio un fronte di riflessione sui giovani artisti italiani. L’esposizione del 2000 propone più di cinquanta artisti, una selezione curata da Bruno Corà, al tempo direttore del museo toscano, con la collaborazione dei *guest curators* Raffaele Gavarro e Marco Meneguzzo. L’attualità dei problemi delle generazioni e dell’identità⁶²² si era già avvertita, sempre a Prato e sempre su iniziativa di Corà, due anni prima, quando il convegno “Au rendez-vous des amis. Identità e opera” riunì un gruppo eterogeneo di artisti, una trentina, caratterizzati dall’appartenenza a diverse, cinque, generazioni (da Forma 1 ad Azimuth, dall’Arte Povera agli anni Settanta, ai più giovani degli anni Ottanta, dice Corà⁶²³), e a un contesto geo-culturale italiano, per discutere, confrontarsi e muovere “a un ampio

⁶²⁰ O. Campofreda, *Dalla generazione all’individuo. Giovinezza, identità, impegno nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 25. Su questo si veda anche U. Perolino, *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri*, in “Cahiers d’études italiennes”, marzo 2012.

⁶²¹ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli Anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990, pp. 323-324.

⁶²² Come ricordato da Roberto Pinto in *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione* (postmedia books 2012), a Prato si è tenuta tra l’ottobre 1991 e il gennaio 1992 la mostra “Altrove. Fra immagine e identità fra identità e tradizione”, curata da Octavio Zaja con dodici artisti internazionali “che poneva la questione dell’identità individuale dell’artista che si scontra sia con i problemi della globalizzazione della cultura, sia con il peso della tradizione”.

⁶²³ B. Corà, *previsioni del futuro anteriore*, in B. Corà, R. Gavarro, M. Meneguzzo, a cura di, *Futurama. Frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, catalogo della mostra (Centro Pecci, Prato 2000), Gli Ori Editore, Prato 2000, p. 11.

esame della condizione e della natura dei rapporti tra la loro azione e quella dei loro più vari interlocutori [...] individuando, di fatto, differenze, scarti linguistici e ideologici, continuità e discontinuità di scelte, comportamenti, strategie, prassi operative, modalità, in una parola tensioni e operazioni che li univano o li dividevano nella comune appartenenza però all'arte venutasi a determinare in Italia dal dopoguerra sino a oggi"⁶²⁴. È questo il canovaccio sul quale viene costruita la narrazione di "Futurama", con l'asse spostato tutto sui giovani – anche se sono presenti artisti nati negli anni Cinquanta e quindi già quarantenni nel 2000 –, ma con la priorità dell'urgenza dell'indagine sull'identità dell'artista e delle opere nel contesto dell'arte in Italia, un contesto che secondo Corà però va comunque collegato a una più ampia situazione europea e internazionale. Infatti la posizione espressa dall'allora direttore del museo non va verso la direzione di un inquadramento segnato da specificità nazionale: "Personalmente, piuttosto che concepire delle stimmate propriamente italiane dell'arte in corso o di quella già definitasi da qualche lustro, preferisco pensare alla varietà di individualità che si sono potute sviluppare in Italia, accogliendo in tal modo nel disegno geografico anche concezioni e sollecitazioni che – come in passato – provenienti da altri territori, possono aver contribuito a definire – anche per differenza – quanto da noi si è via via annunciato. Dunque, più che al carattere di italianità, preferisco pensare al nostro **come a un tessuto** come a un tessuto sensibile che va a definire ciò che può prendere forma 'in Italia' [...] 'Futurama' infatti è parte integrale del dispiegamento della complessità internazionale del linguaggio estetico a cui gli artisti apparsi negli ultimi anni in Italia recano la loro personale cifra"⁶²⁵. L'aspetto più interessante di questa mostra, in un'ottica di metodologia curatoriale e di riflessione sull'utilizzo dei concetti di identità e specificità nazionale, riguarda la compresenza di tre punti di vista appartenenti a tre generazioni diverse che rivelano, pur in una comune intenzione iniziale, altrettanti, differenti, approcci al tema e posizioni. Il testo di Gavarro in catalogo affronta inizialmente la questione della giovane arte italiana cercando di inserirla in una cornice di sistema, una contestualizzazione che segna il 1985 come data iniziale di quel cambio di rotta che diventa esigenza di emancipazione dal duopolio di Arte Povera e Transavanguardia; il suo è un attraversamento dei luoghi e degli eventi espositivi nei quali si è manifestata questa urgenza: dalla centralità di Milano ai contributi degli altri, numerosi, "campanili"⁶²⁶. Riflettere su una possibile, comunque difficile da individuare, "peculiarità italiana" significa per Gavarro tenere in ampia considerazione due aspetti che ai suoi occhi si mostrano come "novità", ovvero "l'utilizzo delle nuove tecnologie" e "una ripresa [...] dell'attualità espressiva della pittura" che insieme a una certa libertà espressiva comune un po' a tutte le ricerche nel campo delle arti visive formano il terreno su cui potrebbe concretizzarsi una "specificità italiana". Il *guest curator* non nasconde la difficoltà di individuare questo elemento tanto ricercato e dibattuto, una difficoltà con la quale prova comunque a misurarsi riconoscendo nella "Forma" (scritto sempre con iniziale maiuscola) uno dei nodi tematici da sciogliere per comprendere meglio quelli che secondo lui possono mostrarsi come "caratteri fondanti" dell'arte italiana contemporanea. Tuttavia "parlare di Forma italiana, come specificità" significa attardarsi su una questione che da sola non può fornire la risposta più esaustiva al quesito iniziale, e infatti Gavarro sostiene che è "il rapporto con il mondo, piuttosto che la sua successiva formalizzazione" a intessere una relazione con l'eventualità della specificità nazionale. Una

⁶²⁴ Ivi, pp. 11-12.

⁶²⁵ Ivi, p. 14.

⁶²⁶ R. Gavarro, *Futurama. L'arte al presente continuo*, in B. Corà, R. Gavarro, M. Meneguzzo, a cura di, *Futurama. Frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, cit. p. 23.

specificità che in questo disegno viene assegnata a “parzialità” e “conseguente mancanza di emblematicità della rappresentazione”, a “un carattere apparentemente antieroico, fondato inizialmente sulla misura del proprio soggetto e che, nel pressante bisogno di far corrispondere l’arte alla vita e alla realtà non ha evitato di fare i conti con la dimensione socioculturale italiana, vedendo però ampiamente confermata la necessità di agire attraverso la parzialità”⁶²⁷. A questo *milieu* espressivo Gavarro aggiunge, concludendo il suo tentativo di esaurimento del concetto di specificità italiana nell’arte, “l’esperienza del sentimento” attraverso la quale viene restituita la realtà sotto forma di frammenti, in una condizione percettiva “alterata” da quella che definisce “spiccata vocazione metafisica” e che delinea “un archetipo del nostro modo di essere nella modernità”⁶²⁸. Alla tesi, di carattere generale e mai riferita direttamente ad artisti e opere in mostra⁶²⁹, segue il “vocabolario italiano” di Marco Meneguzzo, ugualmente impostato su un piano di discorso generale: “[...] parleremo più di categorie, di modi, di specificità, che di nomi, cercando di individuare – se esiste – un ‘modello italiano’ anche per l’arte di oggi”⁶³⁰. Anche in questo caso non tarda ad arrivare la premessa secondo cui l’individuazione di una specificità italiana può essere impresa fallimentare, ma intanto anche qui, come in altre situazioni, viene speso lo spazio del testo in catalogo per lavorare e ragionare su elementi quali “peculiarità” e “singolarità italiana”. Meneguzzo rintraccia uno spazio di tensione tra i poli della verità e della bellezza, dove al primo corrispondono gli esiti, ad esempio, del modello anglosassone e la sua dimestichezza con temi come il corpo, il racconto di sé, la marginalità, il comportamento sociale, il *politically correct*, in una matrice che viene definita espressionista in senso largo, “una scelta vitalistica, espressionistica, romantica e comunque tesa alla definizione di verità” dove l’etica viene prima dell’estetica⁶³¹. Intorno all’altro polo, quello della bellezza, a cui fa capo l’arte italiana ma non solo, “l’eticità dell’arte deriva dalla sua bellezza [...] e tutto si svolge come in un circuito chiuso, all’interno del proprio linguaggio”, per un “panorama operativo” che non rinuncia alla “forza della tradizione”⁶³². Prosegue Meneguzzo, distanziandosi dal collega Gavarro: “L’arte italiana ha la sua originalità nella capacità di ‘formalizzare’ le idee, di ‘dare forma’ al mondo: solitamente, per quanto ‘aperta’, liberata, persino lacerata, l’idea di ‘opera’ è ancora ben radicata nella cultura artistica italiana [...] In questo senso, tutti gli artisti italiani, anche quelli dagli esiti formali diversissimi, si assomigliano: la ‘costruzione’ dell’opera è ancora un elemento importante, per non dire fondamentale, dell’azione dell’artista”⁶³³. È in questo contesto che il carattere di leggerezza di alcune opere - altro elemento ricorrente e distintivo dell’arte contemporanea italiana almeno dalla metà degli anni Ottanta, anche grazie alle influenze di Calvino⁶³⁴ e Kundera⁶³⁵ – fa sì che si compia quel sorpasso sulla verità ad opera della

⁶²⁷ *Ivi*, p. 35.

⁶²⁸ *Ivi*, p. 36.

⁶²⁹ Raffaele Gavarro è tornato a confrontarsi con il tema della specificità italiana in occasione della pubblicazione del volume *Singolarità mobili che abitano uno spazio nomade. Identità italiane in video* a cura di Collettivo Curatoriale Gruntumolano, Master per Curatore Museale e di Eventi Performativi. Editoria & Spettacolo (2012), Spoleto (PG), per la mostra *Singolarità mobili che abitano uno spazio nomade. Identità italiane in video*, Casa dei Teatri, Roma, 2011-2012. L’articolo è consultabile anche qui: <https://www.roots-routes.org/2011-riflettendo-sullitalianita-dentro-soprattutto-della-videoarte-nazionale-raffaele-gavarro/>

⁶³⁰ M. Meneguzzo, *vocabolario italiano*, in B. Corà, R. Gavarro, M. Meneguzzo, a cura di, *Futura. Frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, cit. pp. 43-44.

⁶³¹ *Ivi*, p. 46.

⁶³² *Ivi*, p. 47.

⁶³³ *Ivi*, p. 48.

⁶³⁴ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

⁶³⁵ M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, Adelphi, Milano 1985.

bellezza in un processo che mantiene comunque alta la tensione tra questi due poli. All'interno del catalogo di "Futurama" trovano spazio anche altri contributi critici, e uno di questi è firmato da Gianfranco Maraniello, protagonista delle vicende curatoriali e museali del nostro paese. È interessante notare, siamo nel 2000, come l'autore certifichi, in un testo intitolato "La complicità della critica", la trasformazione "da critico in curatore, come se si trattasse di un destino ineluttabile che però ti fa sentire in parte più gratificato e responsabile rispetto al ruolo di giornalista e, inevitabilmente, di legittimatore delle proposte delle gallerie"⁶³⁶; una trasformazione che sancisce l'ennesima crisi della critica e informa dell'attecchimento del fenomeno curatoriale che a quell'altezza cronologica ha evidentemente raggiunto, con tutte le sue problematiche novità, anche le sponde italiane.

Aperto a Prato il varco del nuovo millennio, la questione della ricerca della specificità e dell'identità dell'arte contemporanea italiana si arricchisce di nuovi episodi e nuove proposte grazie alle quali è possibile segnare un tracciato della curatela in Italia, individuarne una traiettoria. La malleabilità del tema e il suo carattere spinto di strumentalità ne abilitano il potenziale di adattabilità a contesti storici anche molto diversi tra di loro. Questa condizione permanente si riflette anche sulle sue possibilità di utilizzo come contenitore tematico nell'ambito dell'arte e delle mostre di arte contemporanea, che in Italia, in particolare nei primi vent'anni del nuovo millennio, dimostrano come una tale strumentazione concettuale, tematica – ideologica? – possa essere una soluzione sempre accessibile. Infatti la selezione di mostre che segue dimostra da un lato la pluralità di approcci che la questione identitaria riesce ad ammettere, da un altro testimonia del carattere morbido di un tema che, affrontato in momenti diversi dagli stessi curatori e con esiti differenti, resta sempre soggetto, nei perimetri delle mostre e dei cataloghi, a continui aggiornamenti, riletture e ripensamenti.

"Camera Italia" è la mostra che nel 2001 inaugura le attività della galleria pescarese Vistamare, a cura di Giacinto Di Pietrantonio, uno dei curatori presi qui in esame la cui traiettoria operativa si è misurata con la questione identitaria, ed è sfociata poi, come quella di tanti altri, nello spazio del museo. L'idea di base è che l'arte italiana presenti un tratto cromosomico legato ai concetti e ai contesti di stanza e camera. Questa peculiarità italiana contraddistingue il cammino dell'arte almeno dall'epoca etrusca e arriva a interrogare le più spinte sperimentazioni del Novecento fino alla Transavanguardia. A questa tradizione Di Pietrantonio intende allacciare una selezione di opere *site-specific* di artisti contemporanei (Carla Accardi, Mario Airò, Vanessa Beecroft, Enzo Cucchi, Gino De Dominicis, Alberto Garutti, Alessandro Mendini, Michelangelo Pistoletto, Daniele Puppi ed Ettore Spalletti) ai quali il curatore chiede anche di esprimersi, tra le righe del catalogo, su un artista del passato che ha lavorato su ambienti, camere, stanze⁶³⁷. La specificità italiana che Di Pietrantonio cattura in questa ricerca sta nel fatto che, a differenza di esperienze come quella del Merzbau di Schwitters o degli ambienti di Dan Flavin, "iniziative del moderno e del dopo-moderno", la nostra è una consuetudine radicata nel tempo, è un'"attitudine" che "da sempre appartiene a questa cultura, alla sua storia e alla sua tradizione"⁶³⁸. La mostra diventa quindi un tentativo di far emergere una

⁶³⁶ G. Maraniello, *la complicità della critica*, in B. Corà, R. Gavarro, M. Meneguzzo, a cura di, *Futurama. Frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, cit. pp. 295-296.

⁶³⁷ Ad esempio Carla Accardi parla della *Scuola di Atene* di Raffaello; Enzo Cucchi degli affreschi di Giotto ad Assisi; Vanessa Beecroft dell'*Ufficio del Presidente della Ferrania* di Gio Ponti.

⁶³⁸ G. Di Pietrantonio, *Camera Italia*, in Id., *Camera Italia*, catalogo della mostra (Vistamare, Pescara 2001), Lubrina Editore, Bergamo 2001, pp. 15-16.

precisa linea genetica e prolungarla nello spazio del contemporaneo adottando un criterio di riconoscimento a carattere di specificità nazionale, identitario nell'accettazione di una singolarità, una peculiarità riconosciuta come tutta italiana. Esattamente dieci anni dopo, nel settembre 2011⁶³⁹, lo stesso Di Pietrantonio cura con Maria Cristina Rodeschini "Il Belpaese dell'Arte. Etiche ed Estetiche della Nazione", presso la GAMeC di Bergamo. L'impresa ha tutt'altro tenore e si concretizza in un momento ad altissima frequenza patriottica, le celebrazioni per il centocinquantenario dell'Unità d'Italia, per cui l'intero stivale dell'arte viene impiegato in eventi ed esposizioni dedicate. Più di cento artisti coinvolti, in un'operazione di sovrapposizione di piani temporali, provenienze geografiche (sono presenti artisti stranieri che hanno dedicato opere all'Italia) e fasce espressive, un disegno curatoriale attuato attraverso isole tematiche, di temi noti e ricorrenti, identitari, nazionali-popolari: "Si inizia con FRATELLI D'ITALIA, perché l'incipit del nostro inno nazionale, passando poi alla geografia e al paesaggio con MAPPAMONDO ITALIA e CARTOLINE D'ITALIA, e quindi allo sport con BAR SPORT ITALIA, alla POLITICA ITALIA seguito dalla religione con PER GRAZIA RICEVUTA ITALIA, proseguendo con A FUTURA MEMORIA D'ITALIA e terminando con FATTO IN ITALIA / ALL'ITALIANA, tra *made in Italy* e *made all'Italy* [...] non limitandoci, e non poteva essere altrimenti, a esporre opere d'arte, bensì mettendole in relazione con studi scientifici, caricature, cimeli sportivi, ex voto, merce copiata e falsificata e tanto altro. L'idea che sottostà a questa mostra, oltre alla Bellezza, è quella di considerare l'artisticità un dato fondante e diffuso"⁶⁴⁰. Italia scritto in maiuscolo è la costante delle sezioni della mostra e del testo in catalogo del curatore, insieme a un espediente linguistico, la formula "un po' di", che mira a rimarcare la specificità italiana della complessità, dell'unicità che sta nella molteplicità e non nell'univocità, dell'oscillazione che è spesso contraddizione, di un carattere identitario variegato secondo cui la mostra non può avere altro abbrivio se non nella presentazione, all'interno della sezione "FRATELLI D'ITALIA", delle "due anime della cultura della vita italiana": la pittura di Giorgio De Chirico e la "molteplicità disciplinare" di suo fratello Alberto Savinio: "Questa caratteristica dell'estetica e dell'arte, di attestarsi tra arte e vita, tra originarietà e originalità, è centrale nella cultura italiana da secoli"⁶⁴¹. Sull'adozione del parametro identitario Rodeschini è ancor più diretta: "La mostra [...] vuole offrire dei punti di vista che meritino di ricevere l'attenzione di una persona giovane, e vuole invitarla a riflettere sull'identità italiana, a riannodare percorsi comuni, a nutrire l'immaginario del condivisibile. Per uscire dal vicolo cieco dei luoghi comuni e di un atavico pessimismo, per chiedersi il perché un popolo antichissimo viva in uno stato tanto giovane, per verificare se in tempi di globalizzazione economica e di integrazione culturale sia ancora percepito un carattere italiano, esista un senso di appartenenza"⁶⁴². L'utilizzo di questo lessico, e la dedica finale ai giovani, carica la mostra di un valore pedagogico impostato sulla scoperta o riscoperta di un programma identitario nazionale che può trovare un certo compimento attraverso i mezzi dell'arte e della mostra.

⁶³⁹ Tra la fine del 2010 e l'inizio del 2011 prende forma un ampio focus sull'arte e la curatela italiane proposto da "Le Magasin" (Grenoble), Centro Nazionale d'arte contemporanea: una mostra, "Si Sindrome Italiana", quaranta artisti, nati tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta; la conferenza "The Practitioners: Curating & Publishing" dedicata al rapporto tra pratica curatoriale e pratica editoriale.

⁶⁴⁰ G. Di Pietrantonio, *Un po' di Belpaese e un po' no, di sotto e di sopra del Po*, in Id. e M. C. Rodeschini, a cura di, *Il Belpaese dell'Arte. Etiche ed Estetiche della Nazione*, catalogo della mostra (GAMeC, Bergamo 2011), Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2011, p. 24.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 25.

⁶⁴² M. C. Rodeschini, *54.786 giorni di Unità d'Italia*, in G. Di Pietrantonio e M. C. Rodeschini, a cura di, *Il Belpaese dell'Arte. Etiche ed Estetiche della Nazione*, cit. p. 47.

Sempre sull'onda delle celebrazioni dell'unità nazionale, nello stesso anno quindi della mostra di Bergamo, viene inaugurata "Un'Espressione Geografica. Unità e Identità dell'Italia attraverso l'Arte Contemporanea", alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino. Il curatore è Francesco Bonami, che tre anni prima si era misurato con l'ambiziosa impresa di proporre una lettura differente della storia dell'arte italiana del Novecento, nell'arco temporale scelto tra il 1968 e il 2008, agendo sulla tensione persistente tra "tradizione e innovazione" che a suo dire caratterizza l'arte del nostro paese. Questa dicotomia, questo perenne dondolio che assilla gli artisti italiani, diventa la base da cui far partire una riflessione sull'identità italiana indagata attraverso lo sguardo, questa volta, di venti artisti stranieri ai quali viene assegnato un accompagnatore autoctono (artista, critico, curatore) e una regione da visitare. Il concetto di "espressione geografica" recupera sì una citazione storica di Klemens von Metternich, ma intende rimettere in questione la geografia come parametro caratterizzante di una nazione, in un tempo e un contesto globale di "illimitatezza spaziale" che, come ha scritto Serge Latouche nel 2012, impone di ripensare alla necessità dei limiti (anche geografici) e di un processo di "ri-territorializzazione della vita"⁶⁴³. Lo sguardo dell'altro secondo Bonami consente di non inciampare nell'autocelebrazione e in più favorisce la restituzione dell'immagine di una nazione che ha nella complessità, ancora una volta, nella "diversità e unicità culturale", "la moltitudine culturale italiana", le radici della sua unità e della sua identità⁶⁴⁴. La mostra, nelle intenzioni di Bonami, deve celebrare l'Italia "non in modo ufficiale e istituzionale, ma attraverso i suoi dettagli e i suoi angoli più remoti, che sono, di fatto, le pietre angolari su cui questo paese è costruito e rimane in piedi, con tutto il suo orgoglio di nazione multipla ed eccezionale"⁶⁴⁵; dettagli che ogni artista ha selezionato in ogni regione e reinterpretato al fine di contribuire a costruire una diversa mappa dello stivale attraverso opere che segnano un percorso che è paesaggio culturale oltre che geografico. La validità del tema geografico, anche qui, in catalogo, come a Bergamo, è affidata al timbro di Franco Farinelli. Le "nuove geografie della creatività italiana" erano state l'obiettivo di un'altra mostra curata da Bonami nel 2002, ad apertura delle attività espositive della stessa Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e della sua sede nel centro di Torino. "exIT" è il lavoro di ricognizione sull'arte italiana e i suoi più giovani protagonisti, più di sessanta, un'indagine su una scena eterogenea e stratificata, multidisciplinare, che dieci anni prima di "Un'Espressione Geografica", non ha ancora l'ansia dell'illimitatezza turbocapitalista e che quindi può proiettarsi, uscire (exit, per l'appunto) dai confini nazionali e sincronizzarsi con il resto del mondo dell'arte: "Un'Italia che esce per entrare in un'altra Italia, contemporanea, conflittuale, innovativa. Un'Italia migliore? Un'Italia nuova e già per questo importante. Si cambia pelle o si cambia identità [...] EXIT è sia una mostra sia un'inchiesta, un tentativo di comprendere se in Italia la nuova creatività comporti anche una trasformazione all'interno di una cultura spesso bloccata da un passato troppo presente"⁶⁴⁶. Torna qui l'assunzione poco disciplinata del concetto di generazione, inteso come unità abbastanza larga da includere al suo interno artisti lontani tra di loro anche anagraficamente (nati tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta), "una generazione con una sola

⁶⁴³ S. Latouche, *Limite*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 18-26.

⁶⁴⁴ F. Bonami, *La geografia come espressione*, in Id., a cura di, *Un'Espressione Geografica. Unità e Identità dell'Italia attraverso l'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2011), Mousse Publishing, Milano 2011, p. 8.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 9.

⁶⁴⁶ F. Bonami, *EXIT. Ideologia, strategia, tecnologia e nostalgia*, in Id., a cura di, *EXIT. Nuove geografie della creatività italiana*, catalogo della mostra (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2002), Mondadori, Milano 2002, p. 9.

identità ma con mille stili diversi”⁶⁴⁷, una teoria degli intrecci, di un “meticcio” non ancora completamente compiuto di cui la mostra vuole restituire le sue più pure, e contraddittorie, componenti. La questione dell’arte italiana viene affrontata da Bonami con la consapevolezza della proverbiale complessità del panorama e della difficoltà di sganciare l’arte italiana da certe dicotomie: bello-brutto, passato-presente, storia-contemporaneità, proponendo una mostra come inchiesta, come evento che “reagisca al vizio antico di isolare ogni processo creativo nello spazio della classicità”. Dal punto di vista dell’appartenenza nazionale e di una possibile specificità Bonami afferma: “L’Italia rimane una ‘fatalità geografica’, come diceva De Chirico, non è ancora un melting pot mediterraneo. Essere ‘italiani’ non è come essere ‘americani’: un concetto, ma anche una questione di pelle, di odori, di sapori e di accenti. Chi ci invade non impone mai le proprie tradizioni, ma assorbe le nostre. Siamo ancora una società intransitiva: lo scambio, come il metodo, non ci appartengono. Uscita, EXIT, da una tradizione che non è mai stata spezzata. L’artista italiano è sempre rimasto fedele a un modello di umanesimo che ha privilegiato l’individuo rispetto al gruppo, al branco, alla folla etnica. L’artista italiano è un eterno Galileo brechtiano obbligato ad abiurare la propria appartenenza a un universo complesso e ampio per salvare la sua libertà interiore”⁶⁴⁸. Allora la strategia di uscita serve ad eludere l’“eterno tribunale della storia e del passato” e a dirigersi verso “una geografia svincolata dai confini della tradizione locale” in un entusiastico disegno di proiezione extra-nazionale di cui lo stesso Bonami è interprete e protagonista, avendo dagli anni Novanta costruito la sua carriera di redattore di Flash Art corrispondente da New York prima, e di curatore di diverse istituzioni museali statunitensi poi. Quella geografia che nel 2011 andrà necessariamente recuperata, qui si presenta ancora come un *background* da stipare e un limite da valicare. Perciò in questa occasione la specificità italiana, segnata da una vivacità che affianca gli universi di arte, musica, cinema, teatro e design, diventa “fluttuante, tutta da definire, piena di contraddizioni in bilico tra le proteste no-global, il fiorire delle catene multinazionali e i precari equilibri politici e governativi. Una Italia che, sommersa dagli euroconvertitori, sta cambiando identità diventando multietnica e globale”⁶⁴⁹. Nel libro-catalogo della mostra gli interventi, tra gli altri, di Ilaria Bonacossa e Massimiliano Gioni aggiungono elementi utili a capire l’impostazione dell’esposizione e l’idea di italianità che giace alle sue basi. Nel primo caso viene affrontata la questione dell’identità dell’arte italiana e della sua problematicità, una definizione “assurda e fondante”, lo spazio del conflitto tra l’autorappresentazione come italiani e il desiderio di un’espressione internazionale che esuli dall’idea di confine, “exit” quindi, in cui sono “prigionieri” tutti gli artisti della mostra. Una difficoltà che ha spinto verso una definizione di artista italiano “rimasta più fluida possibile, includendo stranieri che lavorano in Italia, così come molti italiani che hanno deciso di portare avanti la loro carriera in altri paesi”⁶⁵⁰. Ma la curatrice, all’epoca assistente di Bonami (direttore artistico della fondazione torinese), sottolinea anche la funzione delle mostre, che come questa, “mettono a fuoco un contesto nazionale: a suo dire l’Italia, collocata in una posizione marginale nella mappa del contemporaneo, è periferia che per rendersi visibile ha bisogno di “autoetichettarsi ‘italiana’”: “Le mostre nazionali diventano una tecnica di promozione necessaria, condizionata dalle forze del mercato dell’arte internazionale. EXIT intende fare il punto su una situazione difforme e articolata per creare una mappa che, attraverso le diverse esperienze artistiche, rifletta la complessa realtà

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

⁶⁴⁸ *Ivi*, pp. 11-12.

⁶⁴⁹ Dal testo di presentazione della mostra sul sito della Fondazione: <https://fsrr.org/mostre/exit-nuove-geografie-della-creativita-italiana/>

⁶⁵⁰ I. Bonacossa, *La rete dell’arte italiana*, in F. Bonami, *EXIT. Nuove geografie della creatività italiana*, cit. p. 14.

italiana”⁶⁵¹. Una complessità che Massimiliano Gioni individua come probabile “nostra unica ricchezza”, “un intreccio di storie”, “un paesaggio sonoro [...] una babele di linguaggi, che forse al momento è il ritratto più vero della cultura italiana. Un paesaggio caotico, rumoroso e meticcio, che, nel bene e nel male, preserva le differenze e acuisce le contraddizioni del nostro presente”⁶⁵². Anche qui viene ribadita la natura polimorfica dell’arte italiana, si accetta sostanzialmente l’idea di una identità italiana dell’arte, pur se giocata sulle differenze, e questa identità, un po’ come hanno scritto Glissant e Chamoiseau⁶⁵³, non funziona se non è proiettata allo scambio e all’incontro, all’uscita direbbe Bonami in questo caso.

L’approccio di Marco Scotini al tema dell’arte italiana contemporanea e a una sua eventuale identità è sensibilmente diverso, la sua linea di sviluppo e la sua evoluzione sono misurabili nello spazio di quasi vent’anni e in almeno tre episodi che lo stesso curatore ha riconosciuto come vettoriali di un’unica, personale traiettoria critico-curatoriale. In “Empowerment / Cantiere italia” del 2004⁶⁵⁴, un’esposizione ricordata anche per le polemiche e le critiche relative a problemi logistici e di allestimento⁶⁵⁵, Scotini ci presenta una lettura differente della scena artistica italiana, “un’ampia cartografia dell’Italia che cambia tracciata dalle opere di oltre sessanta esponenti della scena artistica contemporanea [...] legati a filo doppio con la cultura di massa: partecipano o attingono da fenomeni popolari come skateboarding, urban graffiti, movimenti hip hop, telestreet e varie forme di attivismo”⁶⁵⁶. È anche una lettura del paesaggio italiano, o meglio di quegli strati di paesaggio che fanno i conti con tematiche come l’industrializzazione e tutti i processi e gli stravolgimenti che questa scatena nel tessuto urbano e sociale. Il tema dell’identità qui non è dichiarato ma sembra evidente che si tratti di un’operazione di rilevamento di un carattere specifico di una certa arte italiana contemporanea, di quella che interroga tematiche quali “immigrazione, monopolio mediatico, rimozione del terrorismo, neomovimentismo, inchieste sociali e proposte collettive alternative”, di quella che quindi agisce “a contatto diretto con la strada”, scrive Scotini, che intende, attraverso l’allestimento di sei spazi tematici⁶⁵⁷, “disegnare una geografia indiziaria e una storia italiana dal Settantasette a oggi”, applicando il concetto di mostra come “laboratorio temporaneo e sperimentale”⁶⁵⁸. D’altronde il sottotitolo, “cantiere italia”, si inserisce in un solco di pensiero che vede l’Italia come officina, o meglio ancora proprio come laboratorio, per citare Michael Hardt, che nel 96 scrive: “*Laboratory Italy* refers no longer to a geographic location, but to a virtual space of hope and potential that may be actualized anywhere; better, it refers to a specific modality now

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² M. Gioni, *Controcampo. A due voci*, in F. Bonami, *EXIT. Nuove geografie della creatività italiana*, cit. pp. 22-24.

⁶⁵³ E. Glissant, P. Chamoiseau, *Op. cit.*

⁶⁵⁴ Nello stesso anno Roberto Pinto cura con Laura Garbarino a Milano “La nuova generazione artistica in Italia” per l’associazione Assab One presso l’ex stabilimento GEA (Grafiche Editoriali Ambrosiane); una selezione di 23 artisti, tutti nati dopo il 1970, le cui opere costruiscono un dialogo a più voci con un edificio industriale prossimo alla trasformazione in spazio espositivo e di co-working.

⁶⁵⁵ M. E. Giacomelli, *fino al 5.IX.2004 Empowerment – Cantiere Italia Genova, Villa Croce e Villa Bombrini*, in “Exibart.com”, luglio 2004: <https://www.exibart.com/genova/fino-al-5-ix-2004-empowerment-cantiere-italia-genova-villa-croce-e-villa-bombrini/>

⁶⁵⁶ M. Scotini, *Postfordismo italiano*, in Id., a cura di, *Empowerment / Cantiere italia*, catalogo della mostra (Genova, 2004), Silvana Editoriale, Milano 2004, p. 13.

⁶⁵⁷ “Quartieri italiani”, “Schermopolitiche”, “Le belle bandiere”, “Cartografie Insurgent”, “Viaggio in Italia”, “Culture dell’autorganizzazione”. *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

available to all of us, of experimenting in revolution”⁶⁵⁹. Il pensiero radicale italiano, in particolare l’atmosfera culturale degli anni Settanta, diventano nel percorso di Scotini un riferimento costante, soprattutto quando tratta il tema dell’arte italiana contemporanea. Il catalogo di “Empowerment” infatti è lo spazio in cui cominciano ad addensarsi una serie di riflessioni e un glossario che sottolinea l’importanza e l’urgenza di concetti come “postfordismo”, “biopolitica”, “*general intellect*”, “esodo”, “mediattivismo”, “moltitudine”, “nuda vita”, “potere costituente” che sono alla base di una linea di pensiero variegata ma localizzata che in anni più recenti ha autorizzato il dibattito internazionale a soffermarsi sulla possibilità di una specificità italiana (*Italian Theory, Italian Thought*) alla quale Scotini accorda il barometro culturale di alcune delle sue mostre. Ad esempio, nel 2016, a Milano (FM Centro per l’Arte Contemporanea), “L’Inarchiviabile/The Unarchivable. Italia anni 70” propone una selezione di quasi sessanta artisti e più di duecento opere che rimettono in questione quel decennio come momento di grande fermento culturale, artistico, espressivo rilevandone aspetti peculiari al di là di categorizzazioni consolidate: “Sono gli anni in cui una parte della Biennale di Venezia (edizione ‘72) – afferma Scotini – è dedicata al ‘Libro come luogo di ricerca’ e in cui si impone il termine ‘Off media’, proposto da Germano Celant. Per questo abbiamo voluto inserire oltre alle opere d’arte in senso classico anche fotoreportage, partiture musicali, progetti di architettura radicale, forme del cinema, ecc. Ma l’eccedenza a cui facciamo riferimento è quella dell’emersione della creatività sociale, del *general intellect*, in sostanza. Quest’aspirazione ad uscire dai ranghi e dai generi in rapporto ad un desiderio (questo sì) inarchiviabile; ciò si potrebbe sintetizzare in quello spazio compreso tra il sovversivo ‘Vogliamo Tutto’ di Nanni Balestrini e il ‘Tutto’ metafisico di Anselmo”⁶⁶⁰. Il decennio a cui fa riferimento Scotini è quello delle lotte sociali, dal “femminismo alle questioni di genere e al rapporto con il politico”, un momento “di grande intensità e di sperimentazione linguistica e politica per la scena italiana e internazionale”, la costante individuata per legare la multidisciplinarietà e la polifonia di quegli anni è “la matrice dell’archivio”⁶⁶¹: “[...]sono già tutte le opere in esposizione, del decennio dei 70, ad avere la forma dell’atlante, del catalogo, dell’inventario e rappresentano già di per sé stesse delle collezioni, delle tassonomie, dei tentativi di catalogazione da parte degli artisti. Dalle classificazioni di Alighiero Boetti alle sequenze di numeri di Fibonacci di Mario Merz [...] l’Atlante di Ghirri del ‘73, l’archivio di Zona di Nannucci o i Leftover di Baruchello fino all’archivio di Linguaggio è Guerra di Mauri [...] fino all’inventario pre-verbale di Ketty La Rocca”. Che il “laboratorio Italia”, quello degli anni Settanta, sia, come ha scritto Hardt, più spazio virtuale e potenziale di azione e speranza che non uno luogo geografico è un assunto che Scotini con ogni probabilità condivide e cerca di dimostrare affidando alla “Carta atopica” (1988-1992) di Luca Vitone, la stampa litografica di una mappa senza toponimi, un incarico di simbolica rappresentanza, in una linea di continuità che va dalla chiusura del percorso espositivo di Genova all’apertura della mostra curata nell’estate del 2022 a Villa Arson (Nizza), intitolata “Le futur derrière nous. L’art italien depuis les années 1990: le contemporain face au passé”⁶⁶². Il “cronorifugio”⁶⁶³

⁶⁵⁹ M. Hardt, *Introduction: Laboratory Italy*, in P. Virno, M. Hardt, ed., *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, 1996, p. 8.

⁶⁶⁰ Dal comunicato stampa della mostra scaricabile dal sito:

⁶⁶¹ M. Scotini, *Archiviare l’inarchiviabile. Forme del tempo e regimi di storicità*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, a cura di, *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell’arte contemporanea*, atti del convegno (Università di Bari, Salerno, Modena-Reggio Emilia), Quodlibet, Macerata 2022, p. 38.

⁶⁶² L’undicesima edizione dell’Italian Council ha visto tra i vincitori il progetto di pubblicazione del catalogo della mostra a cura di Marco Scotini per Silvana Editoriale.

⁶⁶³ Mutuo questa definizione dal romanzo omonimo di Georgi Gospodinov del 2020 pubblicato in Italia da Voland nel giugno 2021. Un passo del libro recita “E come si voltarono indietro videro il loro futuro”, espressione che sembra

degli anni Settanta, la sua officina politica e culturale italiana, è ancora una volta fondamento e origine di una mostra che riunisce venti artisti o gruppi artistici italiani attivi dagli anni Novanta disposti all'interno di tre dipartimenti tematici ("Divenire Ex", "Esercizi di Esodo", "Vogliamo ancora tutto"): "L'intera mostra è costruita sui paradigmi che quel pensiero ha elaborato nella officina Italia del 1970, con i grandi sviluppi che esso ha avuto negli ultimi decenni. Non è un semplice caso che autori come Negri, Virno, Federici, Lazzarato, Marazzi, Agamben, Bifo abbiano avuto una audience internazionale a partire dagli anni Novanta, con l'ascesa dei movimenti "No Global". Non è neppure un caso che il rapporto di quella generazione con Foucault, Deleuze, Guattari, Lotringer, Alliez sia stato così intenso"⁶⁶⁴. L'intenzione di Scotini sembra essere quella di ripagare, attraverso gli artisti e le opere scelti⁶⁶⁵, un debito di riconoscenza nei confronti di una tradizione di pensiero che è stata a suo avviso misconosciuta: "Il carattere comune dei venti artisti (o gruppi artistici) esposti non nasce da un'appartenenza culturale, nasce piuttosto da una frattura temporale, da un mancato incontro con la storia, una sorta di trauma sociale e culturale. La frattura temporale diventa lo spazio di un appuntamento e di un incontro con un passato che nessuno degli artisti in mostra ha vissuto personalmente ma di cui intendono essere testimoni"⁶⁶⁶. La location transalpina consente inoltre di stabilire un altro parallelo, stavolta legato a un discorso di storia delle mostre, che accende i riflettori sulla questione identitaria dell'arte italiana contemporanea, e, in particolare, con quella "Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959" del 1981 curata da Celant al Pompidou, che Scotini riconosce come "punto di riferimento" in termini di metodologia delle esposizioni: "In quella esposizione parigina c'è uno straordinario catalogo che è un'eredità diretta della forza archivistica degli anni Settanta, mentre la mostra è una riduzione a pochi casi artistici, all'interno di un format che rappresenta bene quel decennio di reazione e che coincide con gli anni '80. Retrospectivamente, comunque, non ci sono stati capitoli altrettanto importanti sulla scena artistica italiana. Dopo quaranta anni, dobbiamo per forza rifarci a quel capitolo, non solo perché nuovamente siamo in Francia"⁶⁶⁷. Pur dichiarando che la mostra non vuole proporre nessuna idea di identità culturale resta aperta la pista secondo la quale attraverso un atto di selezione e uno di giustapposizione curatoriale, nel tentativo di riconoscere un carattere specifico, una certa filiazione, di una certa arte italiana contemporanea, abbia preso forma un'operazione di "packaging identitario", per dirla con Dantini⁶⁶⁸, basato su un'eredità di pensiero rimossa o saltata, un ulteriore ancoraggio a una tradizione culturale che può essere chiave di lettura alternativa e, insieme, procedimento di forzatura ideologica. La mostra di Villa Arson condivide con "Vita Nova. New challenges for art in Italy. 1960-1975" (MAMAC, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice), curata da Valerie Da Costa nello stesso periodo, uno spazio sincronizzato di riflessione che inevitabilmente è da ricondurre allo spettro tematico dell'identità e della specificità dell'arte italiana contemporanea,

legarsi perfettamente al titolo della mostra di Scotini e alla sua idea di tempo: "Sono convinto che questa mostra è un ulteriore contributo alla fuoriuscita del tempo lineare della storia, per il quale una cosa succede dopo l'altra", ha affermato nell'intervista rilasciata ad Alberto Navilli per [segnonline.it](https://segnonline.it/le-futur-derriere-nous-una-intervista-a-marco-scotini/): <https://segnonline.it/le-futur-derriere-nous-una-intervista-a-marco-scotini/>

⁶⁶⁴ A. Navilli, *Le Futur Derrière Nous: una intervista a Marco Scotini*, in "segnonline.it", <https://segnonline.it/le-futur-derriere-nous-una-intervista-a-marco-scotini/>

⁶⁶⁵ Alterazioni Video, Francesco Arena, Massimo Bartolini, Rossella Biscotti, Paolo Cirio, Claire Fontaine, Céline Condorelli, Marie Cool Fabio Balducci, Danilo Correale, Irene Dionisio, Chiara Fumai, Stefano Graziani, Alice Guareschi, Adelita Husni-Bey, Francesco Jodice, Rà di Martino, Stefano Serretta, Stalker, Bert Theis, Luca Vitone

⁶⁶⁶ A. Navilli, Op. cit.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, cit. p. 33.

per il suo programma di rilettura storiografica che, pur contemplando un vuoto, quello degli anni Ottanta, gli anni in cui, dice Scotini, viene attuata da parte della cultura e della politica italiana quell'operazione di rimozione del pensiero radicale, colma la lacuna espositiva di un preciso segmento dell'arte italiana in Francia risalente proprio alla mostra parigina di Celant del 1981, di cui evidentemente l'intero programma aspira a condividere le mire di affermazione transnazionale mediante un'etichetta che resta nazionale.

Accanto a traiettorie curatoriali che sono andate e tornate sul binario dell'identità dell'arte italiana contemporanea, affermandola o negandola, aggirandola o comunque problematizzandola, è possibile individuare alcuni casi episodici preziosi per la varietà di approcci al tema e, insieme, al mezzo della mostra, utili ad ampliare l'orizzonte di ricerca nel contesto di un'azione di ricostruzione di uno scenario localizzato e di una tendenza che ha trovato ampia diffusione anche nei primi venti anni del nuovo millennio.

"Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana" curata da Vincenzo de Bellis alla Triennale di Milano nel 2015, è operazione interessante dal punto di vista curatoriale perché prova una lettura dell'arte italiana attraverso la messa in mostra della pratica espositiva, di sette format espositivi (personale, collettiva tematica, collettiva dedicata a gruppi o movimenti, collettiva dedicata a medium o tecnica, mostra di documentazione o d'archivio, collettiva generazionale, intervento *site-specific*)⁶⁶⁹. Il titolo, che è in parte citazione da un'opera di Giulio Paolini⁶⁷⁰, è anche insegna di una "reiterazione", una tappa che lo stesso de Bellis riconosce come obbligata – "a cui sembra difficile sottrarsi" - nel percorso curatoriale e a cui non si sottrae, e un tema, quello dell'identità dell'arte italiana, lambito da un'ampia nota in catalogo dedicata alle mostre che hanno fatto i conti con questa esigenza dal 1970 al 2014, da "Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde" curata da Ammann e Celant al Kunstmuseum di Lucerna nel 1970 e "Vitalità del negativo nell'arte italiana: 1960-1970" a cura di Bonito Oliva (Palazzo delle Esposizioni, Roma 1970-1971), a "Anni '70. Arte a Roma" a cura di Daniela Lancioni (Palazzo delle Esposizioni, Roma 2013-2014). A queste e alle mostre citate "Ennesima" vuole rendere omaggio, scrive de Bellis, da una posizione che è dichiaratamente debitrice e nel contempo indagatoria di una consuetudine curatoriale ed espositiva tipicamente italiana di cui tenta una variazione. Una variazione che per il curatore rappresenta la "formula" per dimostrare che da un lato "Ennesima non è e non vuole essere una mostra sull'arte italiana; non ha l'ambizione di sistematizzare, organizzare, descrivere lo stato dell'arte, o la pretesa di decretare cosa è giusto e cosa è sbagliato, cosa vale e cosa non vale, cosa resterà e cosa non resterà", dall'altro è "un'ennesima mostra sull'arte italiana: lo dimostra sia il suo titolo sia la sua struttura [...] la volontà di aprirsi alle infinite possibilità che esistono di raccontare l'arte italiana"⁶⁷¹. Una variazione che, nell'attraversare e rileggere cinquant'anni di arte italiana, diventa anche l'occasione per dimostrare l'"opacità" e l'arbitrarietà della pratica curatoriale che nei suoi meccanismi selettivi rivela tutto il suo essere "frutto di valutazioni assolutamente personali e soggettive", e questo aspetto dichiarato, secondo de Bellis, modifica gli obiettivi e perciò

⁶⁶⁹ Rispettivamente: una personale di Alessandro Pessoli, una collettiva tematica dedicata alla "scrittura di un'immagine", una collettiva dedicata al Gruppo 70, una collettiva dedicata alla performance (*tableau vivant*), una mostra dedicata all'archivio corale dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi, una collettiva di artisti nati a cavallo tra anni Settanta e Ottanta con opere realizzate nel 2015, una mostra dedicata a interventi *site-specific*.

⁶⁷⁰ "Ennesima (Appunti per la descrizione di sette tele datate 1973)", 1973.

⁶⁷¹ V. de Bellis, *Ennesima, perché? Genesi di una mostra nata agnostica*, in Id., a cura di, *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 2015), Mousse Publishing, Milano 2015, pp. 9-10.

la differenza da tutte quelle citate in nota che formano comunque il campo dell'indagine da cui nasce "Ennesima".

L'anno successivo, il 2016, segna il ritorno dopo otto anni di assenza della Quadriennale di Roma, uno spazio da sempre dedicato all'arte italiana, spesso alle nuove generazioni, e uno spazio che inevitabilmente misura anche le vibrazioni dei meccanismi espositivi e dello sviluppo della pratica curatoriale in Italia. È un'edizione che presenta alcune modifiche strutturali e procedurali, la nuova presidenza affidata a Franco Bernabè e un riassetto delle modalità operative secondo cui alla tradizionale "commissione inviti" subentra una selezione di curatori scelti attraverso apposita "*call for project*"; il vaglio delle proposte compiuto da una giuria esterna interdisciplinare⁶⁷². Il risultato appare inevitabilmente come la fotografia di uno scenario curatoriale italiano sostanzialmente giovane (tutti tra i trenta e i quarant'anni), ma già a più livelli consolidato, dieci progetti autonomi per undici curatori: "Ad occhi chiusi gli occhi sono straordinariamente aperti" a cura di Luca Lo Pinto, "Cyphoria" a cura di Domenico Quaranta, "De rerum rurale" a cura di Matteo Lucchetti, "I would prefer not to/Preferirei di no. Esercizi di sottrazione nell'ultima arte italiana" a cura di Simone Ciglia e Luigia Lonardelli, "Ehi, Voi" a cura di Michele D'Aurizio, "La democrazia in America" a cura di Luigi Fassi, "La seconda volta" a cura di Cristiana Perrella, "Lo stato delle cose" a cura di Marta Papini, "Orestide italiana" a cura di Simone Frangi, "Periferiche" a cura di Denis Viva. Un mosaico di voci le cui tessere trovano il legante in un concept che, all'interno di un disegno di mappatura delle espressioni artistiche nazionali "post Duemila", affida il suo messaggio all'ennesima citazione da Tondelli "Altri tempi, altri miti", titolo dell'intera kermesse, per testimoniare il carattere frammentario, polifonico e mutevole della scena artistica (e curatoriale) italiana, in linea con l'utilizzo che lo stesso scrittore corseggese aveva fatto della medesima espressione ad apertura del suo "Weekend Postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta". Un palinsesto eterogeneo ed eterocromatico nel quale è possibile riconoscere il groviglio di temi e questioni che caratterizza tanto la scena artistica con le sue specificità tecniche ed espressive quanto un orizzonte più ampio di interesse culturale che si intreccia con la storia, la politica, l'economia, la società del nostro paese. In questo puzzle espositivo, i cui vari elementi hanno riempito la storica cornice di Palazzo delle Esposizioni, il tema dell'identità italiana trova declinazioni diversificate, ad esempio, in "Periferiche" a cura di Denis Viva e in "Orestide italiana" a cura di Simone Frangi. Nel primo caso il curatore interviene per stanare quella che definisce "dialettica fluida, tra locale e globale, tra nuovi centri e nuove periferie"⁶⁷³ nella quale si trovano impigliati anche gli artisti contemporanei, che nel caso di quelli italiani, come di altri, vuol dire operare in un contesto che, nel segno della globalizzazione e di "una geografia delocalizzata e interconnessa", cela l'"insidia dell'auto-orientalismo", un concetto che Viva utilizzerà nel già citato studio sulla Transavanguardia del 2020 per circostanziare il programma e le mire di quell'esperienza. In sostanza si tratta di ricorrere a una patina di "diversità", di lateralità, che permetta di far arrivare il messaggio al centro, "la cultura dominante o globale", un *escamotage* che la mostra tenta di disinnescare cercando di riattivare, di "riqualificare" il concetto di periferia nel suo potenziale di autenticità, attraverso una selezione di artisti – Becheri, Gioli, Guaita, Icaro, Löhr, Novello, Piscitelli, Spanghero – italiani e attivi in Italia, che di quel concetto hanno fatto base ideologica ed operativa. Quella individuata è una linea comune, "un'opzione

⁶⁷² Lo scrittore Marco Belpoliti, l'architetto Nicola Di Battista, la storica dell'arte Mariagrazia Messina, l'artista Giuseppe Penone, il critico d'arte Angela Vettese.

⁶⁷³ D. Viva, *Periferiche*, in *Altri tempi, altri miti. Sedicesima Quadriennale d'Arte*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 2016-2017), NERO, Roma 2016, p. 220.

‘periferica’ per l’arte italiana”, tirata nella diversità delle otto esperienze scelte: nessun discorso unitario di identità italiana dell’arte contemporanea, ma uno *spotlight* su una condizione specifica e una peculiarità della cultura visiva italiana che Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg hanno definito “policentrismo consapevole”⁶⁷⁴, espressione da cui parte la riflessione di Viva. La mostra curata da Simone Frangi installa un impianto teorico che disvela la strumentalità del concetto di identità nazionale e, attraverso “una serie di ricerche artistiche recenti che si pongono in maniera critica e finemente analitica rispetto alle problematichità e alle anomalie sistemiche del contesto italiano, analizzandolo nel suo versante culturale, economico e politico e nei suoi processi di determinazione identitaria”, propone la costruzione di una “Orestiade italiana”, uno spazio di “orientalismo eretico”, tra Said e Pasolini, nel quale sia possibile grazie all’arte ridiscutere le strutture sociali, politiche e culturali del nostro paese⁶⁷⁵. Al di là dei singoli contenuti e delle singole mostre, del progetto più o meno riuscito di mappatura della situazione artistica italiana, da sempre obiettivo della Quadriennale, a suscitare interesse è il grado alto di attenzione che la stessa istituzione, attraverso il format adottato, dimostra nei confronti di una parte della scena curatoriale italiana. Un’attenzione che si rinnova nell’edizione successiva (2020)⁶⁷⁶, quando vengono designati Sara Cosulich e Stefano Collicelli Cagol, una scelta che evidentemente va nella direzione della ricerca di una spiccata autorialità curatoriale come base stabile e premessa consolidata del progetto espositivo.

A fornire un’ulteriore declinazione e una chiusura, provvisoria, di questo itinerario dedicato all’arte contemporanea italiana, alla sua relazione con la questione identitaria e con lo sviluppo della pratica curatoriale è “That’s IT!”, allestita al MAMbo nel giugno del 2018, curata da Lorenzo Balbi, che inaugura così anche il suo corso di nuovo direttore artistico dell’istituzione bolognese. Il sottotitolo della mostra, “Sull’ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine”, convoca il parametro generazionale per riunire un gruppo folto di artisti nati tra il 1980 e il 1992, dichiarando così i suoi confini anagrafici, e cita un’espressione di Bruno Munari parte di un componimento del suo “Codice ovvio”⁶⁷⁷ in cui viene messa in questione, in forma poetica, la validità del metro nazionale per l’arte; dallo stesso componimento Balbi estrae l’eloquente chiusura “l’etichetta verrà dopo” per dare un titolo al suo testo in catalogo. La mostra, come detto, rappresenta l’esordio del nuovo direttore, ma è anche l’occasione per tirare le somme di una multiforme esperienza professionale, precedente, che è personale traiettoria curatoriale presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, di assistente curatore, di tutor per “Campo. Corso per giovani curatori italiani” e soprattutto di responsabile del programma di residenze per curatori stranieri “Young Curators Residency Programme”, fondato nel 2007, che prevede la selezione di tre figure dal panorama internazionale da scortare e introdurre nello scenario italiano attraverso un calendario di viaggi e incontri con artisti e luoghi dell’arte contemporanea. Alla luce di ciò la mostra di Bologna si pone anche come restituzione di una cartografia che Balbi ha disegnato negli anni su buona parte del suolo peninsulare, la messa in esposizione di una selezione di dati e informazioni appartenenti a un suo immaginario archivio personale dedicato all’arte italiana contemporanea. Un lavoro quantitativo, più di cinquanta tra artisti e collettivi artistici, italiani con qualche eccezione che comunque ha base stabile in Italia, una campionatura ampia retta innanzitutto da criteri di discendenza dichiarata da esposizioni recenti dedicate al tema dell’arte italiana e in particolare

⁶⁷⁴ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell’arte italiana. Questioni e metodi*, cit.

⁶⁷⁵ S. Frangi, *Orestiade italiana*, in *Altri tempi, altri miti. Sedicesima Quadriennale d’Arte*, cit. pp. 103-109.

⁶⁷⁶ “Fuori. Quadriennale d’arte 2020” è il titolo della rassegna. Il catalogo è pubblicato da Treccani.

⁶⁷⁷ B. Munari, *Codice ovvio*, Corraini Edizioni, Mantova 1971.

quella “exIT” curata da Bonami di cui aspira a condividere la natura bipolare di mostra e inchiesta. In riferimento al tema identitario Balbi condivide le solite difficoltà di perimetro geografico e culturale, non rischia una categorizzazione chiusa ma sostiene che attraverso la mostra possa essere restituita la complessità tipica del panorama italiano, stretto ancora una volta tra differenze, oscillazioni e contraddizioni. “Più che una geografia delineata dalla provenienza degli artisti, per me è importante restituire un’interpretazione collettiva dei concetti di appartenenza e di identità culturale di una generazione specifica. Proprio per le caratteristiche che contraddistinguono la generazione di artisti invitati, partendo dal legame che tutti loro hanno con il territorio italiano, i confini si sono inevitabilmente aperti arricchendo il confronto e la varietà delle pratiche presenti in mostra”, ha dichiarato in un’intervista⁶⁷⁸. La problematizzazione del concetto e dell’etichetta di artista italiano fomenta la riflessione di Balbi che, in un’altra intervista, chiarisce la sua posizione adducendo motivazioni di ordine sistemico: “[...] gli artisti di questa generazione viaggiano moltissimo, hanno percorsi di formazione diversificati, espongono in tutto il mondo, partecipano a residenze e progetti di scambio. In questo contesto che senso ha definire un artista come italiano? La collettiva prova a fornire una risposta e lo fa mettendo in mostra queste esperienze e questi percorsi”⁶⁷⁹; una posizione che in catalogo si arricchisce di elementi che evidenziano per l’ennesima volta quanto i limiti della questione siano ancora assai sfumati e modulabili: “Come ho scritto nella mia lettera d’invito agli artisti, sono personalmente a favore di uno ‘*ius soli* artistico’ e, in parallelo, sento la necessità di un approfondimento di ciò che significa essere definiti oggi artisti italiani, in un sistema che ancora ricorre a questo tipo di categorizzazioni, in particolare in occasione di bandi e liste per mostre collettive, premi, padiglioni. La selezione degli artisti di *That’s IT!* va nella direzione di un allargamento e di una ridefinizione delle categorie di nazione e confine”⁶⁸⁰. Questo interrogarsi sull’“etichetta” nazionale, sulla sua validità e sulla sua attualità non poteva non sfociare nel territorio tematico dell’identità, di cui, come abbiamo visto, Balbi finisce per accettare la sua declinazione “culturale”, non nazionale, ma che in catalogo trova uno spazio di confronto e di disamina interna nel contributo a doppia firma, di Giorgina Bertolino e Vittoria Martini; un testo che nell’ammettere la natura ancora una volta problematica del concetto e la sua onnipresenza, “l’identità è un costrutto, un tema narrativo di cui sembra difficile fare a meno”, ripercorre alcune delle tappe espositive ed editoriali che hanno posto il loro accento sul tema dell’arte italiana e della sua identità. Dalla “sensibile differenza” che Stefano Chiodi avverte, individuando nella lingua italiana il luogo di una possibile identità⁶⁸¹, al “confine evanescente” che caratterizza un episodio di ricerca a più voci curato da Anna Maria Mattiolo e Gabriele Guercio⁶⁸², l’itinerario proposto pendola tra mostre e pubblicazioni istituzionali e non, padiglioni in laguna, premi e programmi di residenza, approdando a Bologna e a “That’s IT!”, di cui si sottolinea il carattere di “mostra

⁶⁷⁸ E. Bordignon, *That’s IT! Intervista a Lorenzo Balbi*, in “Atp diary”, 20 giugno 2018: <http://atpdiary.com/thats-it-intervista-a-lorenzo-balbi/>

⁶⁷⁹ G. Cacciottolo, *Italia, ultima generazione. Intervista con Lorenzo Balbi*, in “Inside Art”, 10 luglio 2018: <https://insideart.eu/2018/07/10/italia-ultima-generazione/>

⁶⁸⁰ L. Balbi, *That’s IT! L’etichetta verrà dopo*, in Id., a cura di, *That’s IT! Sull’ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine*, catalogo della mostra (MAMbo, Bologna 2018), Edizioni MAMbo, Bologna 2018, p. 14.

⁶⁸¹ S. Chiodi, *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma 2006.

⁶⁸² G. Guercio, A. M. Mattiolo, *Op. cit.* Di Gabriele Guercio va ricordata anche la pubblicazione *The Great Subtraction*, ASA Publishers, Bruxelles 2011, dove l’autore sostiene che dagli anni Sessanta gli artisti italiani hanno, in buona parte, rigettato la possibilità di essere identificati secondo parametri identitari nazionali.

generazionale parametrata sul decennio”⁶⁸³. Una mostra, infine, che, nell’acceptare la sfida di posizionarsi a modo suo all’interno di un perimetro tematico che, si è visto, è segnato da una certa densità demografica, fornisce attraverso le parole del suo curatore interessanti elementi metodologici, segnali di una volontà di differenziazione rispetto alla recente, qui attraversata, tradizione espositiva di cui è comunque discendente: “Mi è sembrato essenziale [...] concentrare l’attenzione sugli artisti (chi e quanti), lasciando invece a loro la scelta dell’opera da esporre. Da questa decisione è nato il dialogo con gli artisti e le artiste, una riflessione condivisa sul tema della rappresentazione della produzione artistica e della conseguente percezione all’esterno [...] L’esito di questa intensa attività di relazioni ha portato a una mostra co-curata con gli artisti”⁶⁸⁴.

Di alcuni Padiglioni Italia alla Biennale di Venezia

“La Biennale di Venezia [...] resta il luogo dell’autorappresentazione delle nazionalità”⁶⁸⁵, e nella logica dei padiglioni è possibile scorgere intenti programmatici. Quello italiano è stato probabilmente uno dei padiglioni più controversi e discussi per il suo carattere intermittente e le sue alterne vicende, che tuttavia a nuovo millennio inoltrato ha trovato una sua definitiva stabilizzazione. All’interno di una storia di inspiegabili negazioni e di legittime rivendicazioni, e all’interno di uno spazio ormai consolidato (Tese delle Vergini in fondo all’Arsenale), è possibile misurare la temperatura dell’arte e della curatela in Italia, in un appuntamento, quello della *kermesse* veneziana, che inevitabilmente si pone ogni volta come banco di prova e vaglio a cadenza biennale e a giudizio internazionale. Dopo l’epurazione di Szeemann nel 1999 e il trasloco nell’edizione successiva negli spazi del Padiglione Venezia con l’istituzione di un premio ministeriale per la giovane arte italiana con vista Maxxi, nel 2003, con Bonami direttore artistico, il Padiglione Italia ospita i quattro giovani artisti premiati dal DARC (Direzione Generale per l’Architettura e l’Arte Contemporanea): Charles Avery, Avish Khebrehzadeh, Sara Rossi, Carola Spadoni. Quello che ufficialmente figura come spazio di rappresentanza nazionale in realtà viene sostituito nell’immaginario collettivo da una sorta di padiglione clandestino; e nell’idea di Bonami che affida la curatela a Massimiliano Gioni. La mostra ha un titolo, “La Zona”, presenta una selezione di artisti italiani (gruppo A12, Alessandra Ariatti, Micol Assaël, Anna De Manincor/ZimmerFrei, Diego Perrone, Patrick Tuttofuoco), ma non ha un padiglione, si innesta, attraverso la piattaforma concepita dal gruppo A12 al centro dei Giardini, uno spazio che è insieme contenuto e contenitore, dispositivo d’innescò di un processo di collegamento e osmosi tra interno ed esterno. Come suggerito dall’ispirazione tarkovskiana del titolo, si tratta di un luogo misterioso che serve a Gioni per svolgere la sua teoria sull’Italia, la sua identità e lo stato di conservazione della sua idea dopo i primi passi nel nuovo millennio: “[...] è un territorio inquieto. A prima vista placida e tronfia, distesa sul Mediterraneo come una portaerei, l’Italia in realtà si muove e si agita. I confini non tengono, si slabbrano [...] A scuola l’Italia ci piaceva immaginarla unita, tutta d’un pezzo, ma in realtà è sempre stata soltanto una manciata di punti, una serie di frammenti: un terremoto di modi e luoghi, di temporalità diverse, sovrapposte e accatastate. Ma l’Italia è anche un vago senso di imbarazzo [...] A volte l’Italia è un peso da scrollarsi di dosso, uno spettro da esorcizzare, soprattutto nei suoi

⁶⁸³ G. Bertolino, V. Martini, *Italia. Retrospective, prospettive e corsivi sull’arte italiana più prossima*, in L. Balbi, a cura di, *That’s IT! Sull’ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine*, cit. p. 26.

⁶⁸⁴ L. Balbi, *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁸⁵ G. Bertolino, V. Martini, *Op. cit.*, p.24.

simboli più grossolani”⁶⁸⁶. Quello che definisce “nuovo padiglione Italia” diventa il simbolo, per la sua natura di infrastruttura temporanea, di “un’identità mobile, effimera, che potrebbe essere ricreata altrove”, e ancor di più di “una nuova visione dell’identità nazionale”: “mentre l’Unione Europea, i movimenti migratori e le guerre fredde e calde hanno dato nuova forma ai confini del mondo, la geografia dei Giardini della Biennale è rimasta insensibile ai cambiamenti. I padiglioni nazionali ancora conservano un’impostazione ottocentesca dello stato-nazione, il cui ruolo rimane prevalentemente celebrativo e diplomatico. Privo di orpelli, allegorie o decorazioni, il padiglione degli A12, invece, si avvolge su se stesso per lasciare spazio a una grande piattaforma, uno spazio di incontro e scontro [...] un micro-cosmo fai da te: una geografia della partecipazione, non un luogo di celebrazione”⁶⁸⁷. Una struttura che connota lo spazio e l’idea del curatore, e che offre collocazione alle opere di artisti che, come Micol Assaël, parlano in Italia una lingua, quella dell’arte, che “sembra sempre scritta in una lingua straniera”, attraverso opere e idee che fanno dell’Italia stessa “solo una forma di nostalgia, poco più che un ricordo. Ma i ricordi sono duri a morire e si mescolano leggeri. L’Italia allora è anche questo spazio immaginario, libero, da reinventarsi ogni giorno”⁶⁸⁸. Questa tensione, che da altri è stata registrata tra i poli di tradizione e innovazione, è anche figlia di un momento storico in cui, si è visto in altre mostre del periodo, il senso di appartenenza e di identità nazionale accusa il colpo della proiezione extra-territoriale, dell’entusiastica partecipazione globale, ed evidentemente “La Zona” è il risultato di combinazioni curatoriali, Gioni-Bonami, che per postura e provenienza professionale privilegiano l’orizzonte internazionalista, e quindi un approccio al tema che non può considerare il parametro della specificità nazionale come unità di misura per interpretare l’Italia e la sua arte contemporanea.

Il Padiglione Italia è indubbiamente anche la carta dove i sismografi dell’arte e della storia nazionali registrano le loro scosse e le loro vibrazioni disegnando traiettorie alterne, spesso cicliche. Nel 2009 le contingenze generano l’esigenza di rimettere l’Italia al centro del discorso, nello spazio assegnato definitivamente alla cui uscita trova posto l’iconica scritta-scultura-totem “ITALIA”. Beatrice Buscaroli e Luca Beatrice sono i curatori di “Collaudi”, una mostra che punta innanzitutto sulla quantità, venti artisti plurimediali a maggioranza pittori, rappresentanti di un’idea e un progetto di rivalutazione e celebrazione nazionale che trova coincidenza cronologica e picco apicale nel centenario del Futurismo, avanguardia storica di cui si sottolinea il “primato italiano” e dalla quale si fa discendere una linea dell’arte italiana contemporanea che, sotto la tutela numinosa di Marinetti, parte dal 1979 per arrivare all’attualità. In questo disegno genealogico quindi è la Transavanguardia, rappresentata in mostra dal “capitano” Sandro Chia, a fare da ponte tra una tradizione fieramente rivendicata e la speranza di una sua più contemporanea prosecuzione. La mostra, nelle parole di Beatrice, è stata l’occasione per proporre “un’arte capace di parlare direttamente alle persone senza troppi intellettualismi, solleticando il piacere della vista prima di cerebralismi spesso inutili”⁶⁸⁹ e per “riportare anzitutto al centro dell’attenzione l’arte italiana, per troppi anni messa all’angolo e trascurata”⁶⁹⁰. “La rivincita del Padiglione Italia” quindi passa per la stazione di un ideale tradizionale, identitario, quella bellezza nell’arte, e della pittura, che nella

⁶⁸⁶ M. Gioni, *La Zona*, in *Catalogo della 50esima Esposizione Internazionale d’Arte. La dittatura dello spettatore*, Marsilio, Venezia 2003, p. 65.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 66.

⁶⁸⁸ *Ivi*, p. 67.

⁶⁸⁹ L. Beatrice, *Da che arte stai? Una storia revisionista dell’arte italiana*, cit. p. 215.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 212.

traiettorie critico-curatoriali di Beatrice è il grimaldello che apre le porte al suo programma più ampio di lettura revisionista dell'arte contemporanea italiana.

Al tema dell'identità italiana dell'arte contemporanea, di una sua specificità nazionale, la figura di Bartolomeo Pietromarchi ha dedicato diversi spazi operativi, dalla mostra al libro, nel giro di un decennio nel quale l'utilizzo della strumentazione concettuale e interpretativa dell'identità e della specificità italiane si modifica a seconda dei momenti e dei contesti. Tra queste cornici il Padiglione Italia segna il 2013 di Pietromarchi, dopo che due anni prima, in pieno clima celebrativo, aveva pubblicato "Italia in opera. La nostra identità attraverso le arti visive" per la Bollati Boringhieri, un libro in cui l'Italia e la sua identità vengono attraversate con i mezzi dell'arte contemporanea, viste ed esaminate attraverso quelle lenti di ingrandimento che sono le opere di una storia dell'arte italiana di cui si evidenziano i focolai tematici⁶⁹¹. L'identità italiana è base stabile che si ripropone alle fondamenta del padiglione nazionale da lui curato per la cinquantacinquesima edizione della Biennale di Venezia, per cui viene assunto "Categorie italiane" di Giorgio Agamben come riferimento teorico e modello strutturale nella proposta di un programma di inquadramento di vicende in questo caso artistiche, in quelle culturali, rette da un impianto binomiale, di tensioni, confronti, incontri, dialoghi e sfide. "vice versa" è una mostra presentata come "un itinerario che racconta identità, storie e paesaggi [...] un ritratto dell'arte recente non più letta come contrapposizione tra movimenti e generazioni, ma come un atlante di temi e di attitudini in dialogo con l'eredità storica e l'attualità, con la dimensione locale e quella internazionale. Un dialogo incrociato di corrispondenze, derivazioni e differenze [...] una piazza dove vengono accolte le differenze"⁶⁹². La mostra è anche l'occasione per verificare la validità dell'"approccio nazionale, vale a dire contenuto in confini geografici e culturali ben definiti, nella prospettiva pienamente globale della cultura contemporanea di cui la stessa Biennale è una delle espressioni più rappresentative"⁶⁹³; e Pietromarchi non si sottrae, lui come gli altri, a ricercare, rintracciare e registrare un carattere specifico dell'identità artistica italiana, che in questo caso viene definito come "una peculiare relazione con il mondo storico". La suggestione agambeniana prende forma nella successione di "sette ambienti" nei quali vengono costruiti un dialogo e un confronto tra un artista considerato "maestro" e un altro di generazione successiva, sulla base di scelte curatoriali fondate su presunte affinità espressive e "comune interesse per temi, idee, pratiche": *veduta/luogo* per Ghirri e Vitone, *corpo/storia* per Arena e Mauri, *familiare/estraneo* per Favelli e Maloberti, *prospettiva/superficie* per Paolini e Tirelli, *sistema/frammento* per Baruchello e Benassi, *tragedia/commedia* per Golia e Xhafa, *suono/silenzio* per Bartolini e Grilli. Il taglio sull'identità di Pietromarchi resta nello spettro del riconoscimento di una complessità che continua a essere peculiare, rimane la formula migliore per interpretare il paesaggio italiano dell'arte contemporanea, è la "grande risorsa" da sfruttare per valorizzare la "creatività italiana"⁶⁹⁴. Di questo "omaggio all'antinomia, uno dei tratti distintivi (e positivi) dell'antropologia e della cultura italiane"⁶⁹⁵ il curatore tiene a sottolineare un obiettivo, la riscoperta di una "cultura artistica italiana" e dei "suoi connotati originali" scorti nelle evidenti e ineludibili differenze interne, una strategia che da sola può dare l'opportunità agli artisti italiani di

⁶⁹¹ Del libro di Pietromarchi si parlerà più specificamente nel prossimo paragrafo.

⁶⁹² B. Pietromarchi, *Introduzione*, in *vice versa*, catalogo del Padiglione Italia alla 55esima Biennale di Venezia, Mousse Publishing, Milano 2013, p. 75.

⁶⁹³ B. Pietromarchi, *vice versa*, in *vice versa*, cit. p. 79.

⁶⁹⁴ S. Verde, *Biennale Venezia 2013: Bartolomeo Pietromarchi: "Il mio 'Padiglione Italia' valorizza la creatività italiana"*, in "Huffington Post", pubblicato online il 29/05/2013.

⁶⁹⁵ F. Gennari Santori, *Vice Versa*, in "doppiozero", 12 giugno 2013: <https://www.doppiozero.com/vice-versa>

reggere il confronto con il resto del mondo dell'arte e, soprattutto, di non collocarsi in una posizione di "subalternità" rispetto a "modelli egemonici provenienti in gran parte dagli Stati Uniti" che in passato hanno oscurato quella che definisce la "parte più vitale e storicamente attiva dell'eredità culturale italiana"⁶⁹⁶. Il caso di Pietromarchi è interessante perché in "senzamargine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio", nel 2020 (Maxxi, Roma), il concetto di identità e la prospettiva di un'identità italiana dell'arte vengono maneggiati con molta più cautela. La scelta degli artisti qui, definiti tutti "maestri" (Accardi, Fabro, Ghirri, Gianikian – Ricci Lucchi, Icaro, Kounellis, Maiolino, Parmiggiani, Schifano), che è soprattutto palinsesto di nuove acquisizioni museali⁶⁹⁷, elude la trappola (Bifo) della lente identitaria e spinge invece verso l'affermazione "di una nozione di arte italiana che supera i confini geografici, di una nuova narrazione dell'esperienza italiana, capace di mettere in luce al suo interno la coesistenza di tradizioni, linee e vettori individuali non riducibili a una comune matrice o identità". Quello che Pietromarchi cerca di proporre attraverso questa selezione, con questi "passaggi" nell'arte italiana, è un cambio di atteggiamento, "un'attitudine nuova, diversa [...] un confronto difficile e articolato con temi, problemi ed eredità del recente o lontano passato e, insieme, un tentativo di fare i conti con la natura contraddittoria di ogni identità"; nel caso italiano si tratta del "dramma di un'identità nazionale mai risolta, che sfugge a ogni definizione univoca e si sottrae a ogni rigida appartenenza"⁶⁹⁸, una posizione che trova una sponda nel pensiero di Stefano Chiodi⁶⁹⁹, in catalogo, secondo cui "occorre [...] ripensare il contesto italiano oltre la sua definizione territoriale, osservando da un lato la produzione artistica in un ambito geo-politico stabile, dall'altro non circoscrivendola ai confini fisici nazionali, non ancorandola a nessuna 'identità'"⁷⁰⁰.

Il concetto, e il problema, dell'identità italiana restano prioritari nell'edizione del Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 2015, quello curato da Vincenzo Trione. Valentina Tanni, dalle colonne di "Artribune", nella fretta di tranciarne, prima ancora che si aprisse la mostra, le ragioni e le scelte ha confrontato le dichiarazioni *pre-opening* di Pietromarchi e Trione. Il primo: *"Tutto il padiglione sarà articolato sull'idea che esiste un'identità estetica e artistica italiana, che fa dialogare anche gli artisti di diverse generazioni. Sono fili che possono essere recuperati anche andando molto indietro nel tempo"*; il secondo nonostante l'intento dichiarato di scostarsi dalle edizioni precedenti: *"La mostra è un tentativo di ragionare sull'identità italiana, di riscoprire quello che definirei il Codice Italia. Gli artisti invitati saranno fra i dieci e i dodici, di diversissime generazioni: ci saranno maestri ormai storicizzati degli anni Settanta, e ci saranno artisti oggi ventenni. Tematicamente, l'approccio si muoverà nell'area fra memoria e attualità: ma la ricerca sarà quella di individuare un punto di vista puntuale ed identitario, uno stile dell'arte italiana, senza cedere a descrizioni fenomenologiche,*

⁶⁹⁶ B. Pietromarchi, *vice versa*, in *vice versa*, catalogo della 55esima Biennale di Venezia, cit. p. 81.

⁶⁹⁷ Il rapporto tra il tema di una possibile identità italiana dell'arte, di un suo carattere specifico e i programmi di nuove acquisizioni per collezioni museali ha caratterizzato le mostre "Apocalittici e integrati: utopia nell'arte italiana di oggi" (Maxxi, Roma 2007) a cura di Paolo Colombo e "Focus on Contemporary Italian Art" (MAMbo, Bologna 2008) a cura di Gianfranco Maraniello. Entrambe le esposizioni si concentravano sulle giovani generazioni dell'arte in Italia.

⁶⁹⁸ B. Pietromarchi, *senzamargine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, catalogo della mostra (Maxxi, Roma 2020/2022), Marsilio, Venezia 2022, p. 47.

⁶⁹⁹ Stefano Chiodi e Bartolomeo Pietromarchi hanno collaborato nei primi anni Duemila curando una serie di workshop dedicati alle giovani generazioni dell'arte italiana. "Prototipi. Laboratorio di cultura artistica contemporanea" è il titolo dato a questa esperienza raccolta in una pubblicazione omonima edita da Luca Sossella Editore nel 2004.

⁷⁰⁰ S. Chiodi, *Forme del tempo. L'arte in Italia tra continuità e presente*, in *senzamargine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, catalogo della mostra (Maxxi, Roma 2020/2022), cit. p. 58.

come è accaduto in altre edizioni della Biennale”⁷⁰¹. Al di là delle scelte, degli allestimenti e dell’impatto delle due mostre, la costante resta una: il tema dell’identità italiana è centro nevralgico della procedura curatoriale che sta alla base dei padiglioni. Ed è importante evidenziare quanto questa scelta sia propulsiva anche all’interno del progetto di chi, per sua stessa ammissione, si definisce critico e non curatore⁷⁰². Probabilmente questo auto-posizionamento può servire a inquadrare meglio il metodo e le scelte di Trione per il suo padiglione. Innanzitutto l’eloquenza di un titolo, “Codice Italia”, che nella sua ascendenza scientifica, biologica, ha quasi la pretesa di tipizzare e tassonomizzare i contenuti di una mostra che espone prima di tutto, nelle intenzioni del curatore, “un tessuto connettivo unitario”, per l’appunto “un codice genetico”, e uno “Stile Italia”⁷⁰³. E questo aspetto è premessa e fondamento nella proposta di Trione, che a queste basi aggancia una serie corposa di riferimenti teorici e citazioni – qui il critico più del curatore – altisonanti (in ordine sparso: Benjamin, Warburg, Cézanne, Plutarco, Baudelaire, Apollinaire, Marinetti ecc.) che rivelano la sua fiera e insistita postura retrospettiva, un’attitudine che si riflette sulla mostra, sull’allestimento e sugli scritti in catalogo. Anche per Trione il carattere complesso, diversificato dell’arte italiana, nella sua peculiarità, è stato ben sintetizzato da Celant nella mostra del Pompidou del 1981, “in cui si sono esibite opposizioni e contraddizioni tra esperienze e pratiche”; una precisazione che serve quasi a spianare la strada e a giustificare una proposta che vede affiancati, ma ben separati, Allis/Filliol, Aquilanti, Barocco, Beecroft, Biasucci, Caccavale, Gioli, Kounellis, Longobardi, Migliora, Monterastelli, Paladino, Parmiggiani, Samorì, Tambellini: un mix di generazioni, provenienze e posizioni tenuti insieme dalla comune interrogazione – *condicio sine qua non* curatoriale - di un passato che è soprattutto “memoria”, “rovine”, “classica modernità”, “archivio”, “avanguardia”, “tradizione”, “genealogie”⁷⁰⁴. Un curatore-non curatore che, inoltre, con la sua esperienza e il suo approccio solleva inevitabilmente questioni metodologiche prontamente colte, tra gli altri, proprio da Celant: “Il tutto appare come un’aula di scuola, composta di singoli banchi, o ambienti cubici e bianchi, in cui gli studenti (gli artisti) sono stati invitati, sotto minaccia di bocciatura, a stendere un compito sul tema del ‘Codice Italia’. A parte la procedura, non certo indice di libertà espressiva, impressiona da parte degli artisti la mancanza di una qualsiasi reazione, se non ribellione a quest’ordine”⁷⁰⁵. Un altro aspetto caratterizzante riguarda la produzione delle opere esposte, tutte inedite e quindi frutto delle diverse interpretazioni del concept curatoriale. Il legante che Trione individua e sottolinea, tra figure ed esiti anche molto diversi e lontani tra di loro, sta ancora una volta nel rapporto che questi artisti intessono con la storia e con il tempo: “Distanti da esperienze prive di radici che si limitano spesso ad aderire alle figure dell’attualità (è qui la cifra di ampi territori dell’arte statunitense del secondo Novecento); e lontani anche da quei movimenti europei che scelgono di risalire quasi esclusivamente alla tradizione delle avanguardie primonovecentesche, i protagonisti di *Codice Italia* sembrano suggerire una sorta di *uscita dal mondo* [...] I loro gesti sembrano guidati dal sentimento della nostalgia: trattengono la lontananza in un inesauribile desiderio di vita. Il futuro? Per loro, è come una meravigliosa architettura creata

⁷⁰¹ V. Tanni, *Codice Italia di Vincenzo Trione (2). Ecco perché il padiglione non ci piacerà*, in “Artribune”, 11 novembre 2014: <https://www.artribune.com/attualita/2014/11/codice-italia-di-vincenzo-trione-2-ecco-perche-il-padiglione-non-ci-piacera/>

⁷⁰² A. Mammi, *Padiglione Italia: ecco il Codice Trione*, in “L’Espresso”, 26-03-2015.

⁷⁰³ V. Trione, *Codice Italia*, in *Codice Italia. Padiglione Italia Biennale Arte 2015*, Bompiani, Milano 2015, pp. 12-13.

⁷⁰⁴ Queste sono alcune delle parole chiave, aree tematiche, che nel catalogo Trione utilizza per costruire la sua narrazione della mostra.

⁷⁰⁵ G. Celant, *Perché mi ha deluso il Codice Italia*, in “L’Espresso”, 18 giugno 2015, p. 101.

con frammenti di passato”⁷⁰⁶. Il codice genetico dell’arte italiana, quindi, la sua identità, sta nell’ossessione per un passato che è antidoto contro la “dittatura del presente”⁷⁰⁷, caricata anche da un allestimento discusso⁷⁰⁸, una cifra stilistica che può passare per imposta (leggi Celant) da un progetto che, con l’obiettivo di completare il suo disegno di unitarietà, si assume tutti i rischi autoritari della pratica curatoriale.

Margini di identità italiana: le pubblicazioni “curate”

C’è una tendenza italiana che vede curatori e critici-curatori estendere il proprio raggio d’azione dai perimetri della mostra e dei cataloghi allo spazio editoriale di pubblicazioni non per forza originate da eventi espositivi. Tra questi altri margini trova ulteriore forma di espressione quella quota di pratica curatoriale che predilige l’atto di selezione e di conseguente, discorsiva, giustificazione critico-teorica, come procedura attuativa di un agire che anche in questo frangente si porta dietro l’ombra della parzialità. Una parzialità contesa dai fuochi di responsabilità e compromissione, cronaca e promozione. Una tendenza che, al passaggio di millennio, assume il libro come cucitura tra una sempre più affievolita azione critica e la prorompente dell’operato curatoriale, in uno spazio di riflessione dedicato principalmente a quel programma di profilazione nazionale delle vicende artistiche contemporanee calibrato il più delle volte sulle nuove frequenze (generazioni); una tendenza che può annoverare tra i suoi antecessori, non così lontani, il più volte citato “Arte dall’Italia” (1988) di Germano Celant e “Arte in Italia. 1960/1985” (Giancarlo Politi Editore), dello stesso anno ma a carattere polifonico. Se il primo presenta un approccio che potremmo definire curatoriale, sembra infatti il risultato in forma di libro di una selezione di artisti e di una traiettoria di ricerca e di scrittura basata su scelte personali, il secondo riunisce i contributi di tredici autori su un tracciato che cerca di individuare, dell’arco cronologico scelto, le principali aree tematiche. Da un lato l’equivalente di una mostra collettiva a unica responsabilità curatoriale, dall’altro un’indagine collettiva concepita per sezioni tematiche, entrambe innestate su una linea del tempo (dagli anni Sessanta alla metà degli anni Ottanta) e un luogo geografico-culturale (l’Italia) condivisi. Se all’epoca di queste due pubblicazioni la pratica curatoriale è ancora ufficialmente appannaggio di storici e critici dell’arte, soprattutto in Italia, quello che accade dalla seconda metà degli anni Novanta, l’affermazione del *curator*, anche per effetto di vidimazione del dibattito internazionale, offre l’opportunità di leggere la succitata tendenza come fenomeno adottato da un’area culturale nuova e sempre più autonoma e riconoscibile. Il libro, da sempre parte basilica della strumentazione critica, si affianca alla mostra come possibilità espressiva, autoriale, e come soluzione ulteriore alla difficoltà di leggere e interpretare i fenomeni artistici al di qua delle Alpi. La continua necessità di dare un profilo credibile alle nuove generazioni dell’arte contemporanea italiana sembra essere il territorio più battuto anche da questo tipo di operazioni che inevitabilmente condividono con le mostre le stesse difficoltà di misurazione e di efficacia. Un’esigenza che evidentemente travalica i confini di mostre e cataloghi e si insinua in progetti editoriali che, come anticipato, recano la firma

⁷⁰⁶ V. Trione, *Codice Italia*, cit. p. 15.

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁸ Alessandra Mammì ha parlato di “impostazione cimiteriale dell’allestimento in cemento [...] loculi grigi e stretti, divisi da pareti spesse alte almeno sei metri”, in Id., *Biennale: Trione, l’Italia non è questa*, “L’Espresso”, 8 maggio 2015; “le celle architettoniche create per il padiglione evitano ogni dialogo energizzante fra le opere” ha scritto Arianna Di Genova su “Il Manifesto” il 9 maggio 2015: <https://ilmanifesto.it/il-dna-italiano-e-classico-e-monacale>

di curatori sempre più attivi e presenti anche oltre i perimetri dell'attività espositiva. È del 1995 "Nuova Scena. Artisti italiani degli anni '90", un lavoro di Luca Beatrice e Cristiana Perrella con Guido Costa che si inserisce a suo modo in quel flusso di energie varie impiegate, proprio in quegli anni, nel dirimere l'ormai annosa questione dell'arte giovane italiana. In premessa viene ancora una volta sottolineata la difficoltà di definire con nettezza quest'area, il processo di selezione parte da un limite anagrafico, il 1960, dietro il quale si è scelto di non andare a guardare anche per spirito di appartenenza cronologica; e prosegue attraverso l'individuazione di quelli che vengono definiti "criteri culturali, critici e stilistici", "categorie artificiali" mediante le quali gli artisti vengono riuniti per affinità operative o tematiche⁷⁰⁹. Sono quattro le macro-aree di specificità identificate dagli autori - "L'immagine contemporanea", "Storie vere", "Per costruire un rapporto con gli altri", "Avventure nella forma" - all'interno delle quali trovano posto con schede dedicate più di centocinquanta artisti, collettivi artistici e formazioni temporanee, una scena "popolaticissima" di cui si è cercato di restituire anche lo *status* economico inserendo il range di valutazione delle opere, un occhio di riguardo alla dimensione commerciale autenticato dal saggio di chiusura del gallerista Guido Costa, "Dalla creatività al mercato. Spunti per un'analisi dell'economia dell'arte giovane in Italia"⁷¹⁰. Un lavoro quantitativo, di ricognizione, che ibrida varie forme di catalogo, quello da mostra con testi critici, immagini, informazioni bibliografiche ed espositive, quello da fiera con quotazioni e dati relativi alle gallerie di riferimento, e che della forma catalogo raggiunge anche una certa altezza di prezzo (venduto a ottantamila lire nel 1995). Luca Beatrice, curatore con Beatrice Buscaroli del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia 2009, della complessità del panorama italiano distingue due tratti peculiari che da un lato si fanno indice di specificità, dall'altro rivelano canali di collegamento con ricerche internazionali. Da un lato un'inclinazione spinta all'utilizzo dell'immagine nella sua rinnovata condizione pervasiva, tra mass-media e nuove tecnologie, tra pittura e fotografia, di cui si riconoscono tre sostanziali linee di sviluppo: di derivazione Pop, metropolitana pesante, leggera e autoreferenziale⁷¹¹. Dall'altro un rapporto che si rivela genetico con la forma e la presenza nello spazio: installazioni, scultura e oggetto, pittura astratta e installativa⁷¹². I riflettori di Cristiana Perrella, critica e curatrice attiva come direttrice di museo, puntano altri due aspetti caratteristici dell'arte italiana alla metà dell'ultimo decennio del Novecento. "Storie vere" è il titolo del saggio che giustifica la selezione di un gruppo di artisti, il meno corposo, il cui "realismo" denuncia lo stato di crisi esistenziale attivo alla fine del secolo, una condizione che spinge a svoltare verso una dimensione intima, privata e soggettiva, "dello spaccato di vita quotidiana, dell'autobiografia, della narrazione emozionata di sentimenti"⁷¹³. L'altro grande fenomeno, di natura internazionale, che segna anche una parte delle ricerche italiane di questo periodo, Perrella

⁷⁰⁹ L. Beatrice, C. Perrella, G. Costa, *Nuova Scena. Artisti italiani degli anni '90*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1995, pp. 7-8.

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 205.

⁷¹¹ *Ivi*, pp. 13-21.

⁷¹² A questo proposito Beatrice cita "Forma italiana-individualità" curata tra il 1993 e il 1994 da Francesco Poli a Cuneo (Confini Arte Contemporanea) e poi a Parigi (Galerie Vivas), nel cui testo in catalogo il curatore "intravede alcune caratteristiche di fondo comuni alla miglior tradizione dell'arte italiana: assenza di pesantezza costruttiva, di una rigida progettualità razionale, di eccessive pulsioni espressionistiche; fastidio per esasperanti gigantismi oggettuali e iconici (questo, in verità, non tanto evidente) e per contro sensibilità, leggerezza, eleganze nelle soluzioni compositive, senso innato della misura, dell'armonia, dell'equilibrio, tensione razionale sottile, ironia, libero gioco di riferimenti", *Ivi*, p. 149.

⁷¹³ *Ivi*, pp. 72-74.

lo individua in quelle “forme di relazione”⁷¹⁴ che puntano a modificare il rapporto con gli altri, il rapporto tra artisti e pubblico, tra artisti e opere, tra pubblico e opere, tra artisti e artisti, attraverso espedienti di collaborazione, interazione e comunicazione per mezzo dei quali si centralizza “l’operazione più che il risultato, il progetto piuttosto che l’opera”⁷¹⁵. Il binomio Beatrice-Perrella pubblica tre anni dopo, nel 1998, un volumetto denso che già nel titolo tradisce quella persistente e non ancora risolta volontà, ed esigenza, di perimetrare la “Nuova Arte Italiana”⁷¹⁶. Rispetto alla precedente quest’opera presenta una struttura e un’impostazione differenti, le aree tematiche, tipiche del periodo, restano e vengono approfondite, l’atto di selezione curatoriale sugli artisti è più tagliente e si limita ai “protagonisti”, il repertorio iconografico si asciuga sensibilmente e la chiusura è affidata alla cronistoria espositiva dell’Italia nel periodo 1990-1997; differenza sostanziale sta nella condivisione totale dei contenuti da parte degli autori, di cui non si riconoscono le singole firme. Significativa risulta l’apertura del discorso sulla nuova arte italiana, segnata secondo gli autori dal “Fattore G.”: “A partire da chi è nato negli anni Sessanta le differenze con il passato si fanno più evidenti e vi sono maggiori novità nell’approccio con la cultura del proprio tempo, sempre più libero e meno schematico: questo processo si è ulteriormente, Soprattutto per tali ragioni ha senso parlare più che mai di cultura generazionale, nuova e diversa dalle altre”.⁷¹⁷ Ancora una volta quindi il metro generazionale viene utilizzato, o strumentalizzato, nel tentativo di progettare e conformare una situazione artistica localizzata in uno spazio e in un tempo precisi, ora non nelle sale di una mostra, ma tra le pagine di un libro che, allo scadere di una congiuntura temporale particolarmente sensibile ai cambiamenti e alle simbologie, sembra assumere quel metro come strategia bilaterale per un agognato assestamento interno e una propulsione verso l’esterno che si veste da promozione.

“*espresso* è un libro immaginato con un intento molto preciso. Promuovere l’arte italiana sia all’interno dei propri confini che all’esterno. Non la Storia dell’Arte ma l’arte in corso d’opera, la storia delle nuove generazioni artistiche, quelle affermatesi nell’ultimo decennio e quelle che si stanno imponendo adesso”⁷¹⁸. La dichiarazione d’intenti di Sergio Risaliti apre con schiettezza un nuovo millennio le cui ricerche restano concentrate sull’attualità dell’arte italiana, quella famigerata arte giovane che è stata rincorsa a suon di mostre e pubblicazioni in tutto il decennio precedente, le cosiddette nuove generazioni, di artisti, critici e curatori. Il libro viene presentato come “strumento di analisi” di una realtà “complessa da inquadrare”, “testo e manifesto” che “raccolle, raggruppa, ricostruisce e mette in luce [...] elenca, seleziona, isola, giudica e mostra”⁷¹⁹. La curatela editoriale è di Risaliti, attivo come curatore, critico e direttore di museo, il quale affida a tre figure appartenenti alla stessa generazione, Luca Cerizza, Stefano Chiodi e Gianfranco Maraniello, che in un caso definisce critici, in un altro curatori, la selezione dei ventotto artisti che formano la prima parte del volume, “arte oggi una nuova generazione”, “strumento di informazione e promozione [...] progetto critico. *espresso* può essere usato allora come mostra itinerante, capace, come sottintende il titolo, di oltrepassare velocemente le frontiere e far giungere il proprio messaggio dovunque”⁷²⁰. Una prima parte quindi e una selezione curatoriale rette da un impianto iconografico preminente

⁷¹⁴ Il riferimento principale è l’omonima mostra curata da Roberto Pinto a Orzinuovi nel 1993.

⁷¹⁵ *Ivi*, p. 103.

⁷¹⁶ L. Beatrice, C. Perrella, *Nuova Arte Italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*, Castelvechi, Roma 1998.

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 13.

⁷¹⁸ S. Risaliti (a cura di), *espresso. arte oggi in italia*, Electa, Milano 2000, p. 11.

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ *Ivi*, p. 13.

avallato da tre saggi testimoni della diversità di approccio dei tre critici-curatori, e testimoni di una situazione italiana ancora una volta caratterizzata da differenze, anomalie, scarti e difficoltà. Se i discorsi di Cerizza e Maraniello penetrano più a fondo la realtà artistica peninsulare facendo esplicito riferimento agli artisti scelti e, più in generale, alla loro condizione esistenziale, la loro posizione, all'interno del sistema dell'arte con l'intento di ricercare "un'idea un po' meno frammentata d'identità"⁷²¹, a Chiodi interessano le modalità disponibili agli artisti per "recuperare il valore esemplare dell'operare artistico"⁷²², in un orizzonte molto più teorico che non poggia su riferimenti a opere e artisti inclusi nel volume. La seconda parte di "espresso" è un attraversamento trasversale di quei "fenomeni artistici, culturali e storici" che hanno segnato il distacco dalla recente tradizione (Arte concettuale, Arte Povera, Transavanguardia) per cui il 1985 è uno *starting point* necessario da marcare⁷²³. Un panorama fotografato dai contributi in forma di saggio di Carlo Antonelli (musica e media), Gabriele Basilico (cityscapes), Marco Belpoliti (letteratura), Gianluca Bonaiuti (politica), Riccardo Caldura (arte), Stefano Casciani (design), Laura Cherubini (arte), Maria Luisa Frisa (moda e comunicazione), Mario Lupano (architettura), Maria Perosino (arte), Ludovico Pratesi (mostre in Italia). Un'ulteriore prova della natura polimorfa e polisemica del territorio artistico-culturale italiano, e della conseguente esigenza di allargare l'inquadratura per leggere meglio questa, tipica, complessità italiana.

"L'Italia come argomento"⁷²⁴ è l'incipit del libro che Bartolomeo Pietromarchi pubblica nel 2011, nel centocinquantenario dell'unità, in un momento in cui si sente forte quel "bisogno di patria"⁷²⁵ che evidentemente raggiunge anche le sponde dell'arte. La soluzione qui proposta è "una storia dell'arte per temi che privilegia la singola opera piuttosto che il movimento o il profilo dell'artista – scrive l'autore – in un ipotetico percorso lungo le *stanze* di una mostra immaginaria, che racconta una identità italiana attraverso lo sguardo dell'arte. Una storia che prova allo stesso tempo a evidenziare alcune caratteristiche formali comuni, alcuni temi ricorrenti che scompaiono e riaffiorano lungo il corso di decenni, come costanti congenite e peculiari del nostro «DNA» artistico"⁷²⁶. Il risultato è ancora una volta fotografia di una complessità che caratterizza il caso italiano, dagli anni Sessanta all'attualità, rendendolo al contempo "laboratorio permanente" e "immenso serbatoio per l'elaborazione artistica"⁷²⁷. "La nostra identità attraverso le arti visive" è il sottotitolo programmatico di un testo la cui struttura è concepita per nuclei tematici, quattro spazi ("Italiano Antitaliano", "Figure del Belpaese", "In tempo reale", "A futura memoria") che, come in un diagramma di Venn, condividono alcune regioni e fanno sì che, in questo caso, alcuni artisti riescano a esprimersi in due o più nuclei (o insiemi). Luigi Ontani, ad esempio, è uno dei rappresentanti di quella eterna tensione tra "affermazione e negazione del sé", tra "tesi e antitesi, simbolo di quella "perenne condizione di contraddizione"⁷²⁸ che caratterizza l'italiano-antitaliano categoriale attraverso l'utilizzo del corpo e della soggettività come dispositivo intermediale attuativo; ma è anche uno di quelli che adotta e reinterpreta un repertorio iconografico mitologico

⁷²¹ L. Cerizza, *perché siamo uguali, anche se siamo diversi!*, in S. Risaliti (a cura di), *espresso. arte oggi in italia*, cit. p. 19.

⁷²² S. Chiodi, *rilevi d'intenzioni*, in S. Risaliti (a cura di), *espresso. arte oggi in italia*, cit. p. 25.

⁷²³ Il titolo integrale di questa sezione è *storia, cultura e arte in italia 1985-1995*.

⁷²⁴ B. Pietromarchi, *Italia in opera. La nostra identità attraverso le arti visive*, cit. p. 9.

⁷²⁵ W. Barberis, *Op. cit.*

⁷²⁶ B. Pietromarchi, *Italia in opera. La nostra identità attraverso le arti visive*, cit. 10.

⁷²⁷ *Ivi*, p. 9.

⁷²⁸ *Ivi*, p. 25.

(“Lapsus Lupus”, 1992), un “immaginario popolare[...] che ancora costituisce il fondamento della nostra identità collettiva”⁷²⁹, nella parte dedicata all’Italia come espressione di paesaggio geografico, culturale e simbolico. Un altro caso proposto è quello di Michelangelo Pistoletto che abita la prima categoria con i suoi quadri specchianti, “autoritratti collettivi permanenti [...] che ci parlano delle caratteristiche essenziali di una identità collettiva in un determinato periodo storico”⁷³⁰ (gli anni Sessanta), una stagione che lo vede impegnato anche a riflettere e a sintonizzarsi con un “presente permanente” per cui è necessario interrogarsi sul ruolo dell’artista in una società che spinge forte per “una oggettualizzazione del pensiero” e per la “mercificazione dell’opera”, distorsioni alle quali risponde con gli “oggetti in meno” e lo “Zoo”. Ma più di tutti è l’opera provocatoria di Maurizio Cattelan a fluttuare tra le aree condivise del diagramma Italia: la brandizzazione (“Il Bel Paese”, 1994), il senso di appartenenza nazionale scatenato dal gioco del calcio (“A. C. Furniture Sud”, “Stadium”, 1991), il rapporto con la storia tra passato (“Senza titolo”, 1994) e attualità (“Lullaby”, 1994). Una storia, personale e collettiva, che è il campo magnetico nel quale si attivano le azioni di un Fabio Mauri partecipe sia del discorso sul presente e sul ruolo sociale dell’artista che come istigatore di una memoria necessaria “a risvegliare una coscienza collettiva assopita”⁷³¹. Quello di Pietromarchi è un itinerario che si regge sulla forza delle opere e sulla loro capacità di attraversare e interpretare dell’Italia vizi, virtù, caratteri distintivi, identità collettive, *topoi* e pregiudizi, luoghi comuni e cliché, contraddizioni e nodi irrisolti⁷³², un percorso che alla fine di ognuna delle quattro sezioni prevede un inserto dedicato a “libri e mostre”, nel tentativo di completare la riflessione e l’analisi culturale di quello che definisce il “metatema Italia”⁷³³.

Cornice storica pressoché identica (2012), ma impianto completamente diverso e approccio al tema dell’arte italiana contemporanea ancora una volta accordato sui toni delle ultime generazioni e dell’arte giovane, la pubblicazione firmata da Ludovico Pratesi - storico e critico dell’arte, e curatore occasionale⁷³⁴ - “New Italian Art. L’arte contemporanea delle ultime generazioni”, propone il solito scenario composito, dichiarato, come da tradizione, non esaustivo, nel quale sessanta artisti si vedono raccontati da una scheda critica e da una selezione di tre immagini di opere che l’autore-curatore ritiene essere “rappresentative dell’evoluzione della loro ricerca”⁷³⁵. Nello scritto introduttivo a questo che, come altri, sembra finalizzato a essere uno strumento utile a mercanti e collezionisti, Pratesi prende spunto dal trionfo di Cattelan del 2011 al Guggenheim di New York (“All”) per innescare il suo discorso su quelle che definisce “una serie di caratteristiche peculiari del nostro popolo [...] fantasia e sarcasmo, ironia e provocazione, cultura alta e immaginario popolare”⁷³⁶ che a suo dire si condensano nell’opera dell’artista padovano. A questo *introibo* segue

⁷²⁹ *Ivi*, p. 81.

⁷³⁰ *Ivi*, p. 18.

⁷³¹ *Ivi*, p. 155.

⁷³² *Ivi*, p. 10

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ Particolarmente attivo negli anni Novanta con la fondazione di “Artel” nel 1995, prima rivista italiana via fax, e nel 1997 dell’associazione culturale “Futuro” dedicata a mostre, incontri e dibattiti multidisciplinari. Nel 1992 ha curato con Carolyn Christov-Bakargiev la mostra “Molteplici culture” presso il Museo del Folklore di Roma. L. Beatrice, C. Perrella, *Nuova Arte Italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*, cit. pp. 169-184. Nel 2002 ha curato con Costantino D’Orazio “Verso il Futuro. Identità nell’arte italiana 1990-2002” (Roma, Museo del Corso). Al tema del rapporto tra arte italiana e identità ha pubblicato nel 2015 con Simone Ciglia e Chiara Pirozzi il libro “Arte come identità. Una questione italiana”, per la casa editrice Castelveccchi.

⁷³⁵ L. Pratesi, *New Italian Art. L’arte contemporanea delle ultime generazioni*, Castelveccchi, Roma 2012, p. 5.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 7.

una brevissima riflessione sulle potenzialità degli altri artisti italiani di andare “oltre Cattelan”, un proposito entusiastico seguito da una, ennesima, categorizzazione delle principali traiettorie operative e tematiche che caratterizzano i sessanta artisti proposti, un mosaico ampiamente noto: eclettismo, “oggetti im/materiali”, assemblaggio, il rapporto tra opera e spazio/ambiente, “storytelling”, storia, memoria, politica, percezione, “rito e metamorfosi”⁷³⁷. Su un canovaccio ormai consunto l’unico spazio di manovra resta legato a scelte che è lecito definire curatoriali, ovvero l’inclusione di artisti assenti in altri contesti simili, editoriali ed espositivi, e la conseguente esclusione di altri.

Di altra natura è il progetto che la Quadriennale di Roma affida nel 2012 a Laura Barreca, Andrea Lissoni, Luca Lo Pinto e Costanza Paissan. Alla base c’è sempre l’obiettivo di lavorare sull’arte italiana delle ultime generazioni, dal 2000 al 2010, ma i propositi di mappatura espandono il raggio d’azione a un’indagine più ampia, di contesto generale e di realtà particolari che caratterizzano il sistema dell’arte contemporanea in Italia. Il risultato è una corposa pubblicazione dal titolo “Terrazza. Artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero”, una proposta che si discosta dalle precedenti soprattutto per la rinuncia al classico testo curatoriale introduttivo di aspirazione teorico-critica, e per una coralità operativa restituita dal dialogo, posto in apertura, tra i quattro autori-ricercatori, tutti più o meno compromessi con la sfera curatoriale. Dopo qualche scambio di battute relative alla scelta del titolo, è Barreca a puntualizzare i criteri su cui poggia la struttura del libro: “Raccontare questa storia dell’arte attraverso tante storie più piccole, attraverso il lavoro degli artisti, le iniziative più interessanti emerse anche lontano dai circuiti del sistema – seppure nella disomogeneità dei fatti, che è un tratto tipico di questo arco di tempo – è apparsa come l’unica strada percorribile. Scegliere un’analisi fenomenologica ha reso possibile una ricognizione libera dagli schemi e da classificazioni. Ciò che abbiamo cercato di evitare è stato procedere per macrosistemi, o per categorie, concentrando la ricerca attorno alla mappa ideale di un periodo durato più o meno dieci anni”⁷³⁸. Realizzare un volume sulla giovane arte italiana era la richiesta specifica dell’ente committente, sottolinea Lo Pinto, che individua nei già citati “EXIT” ed “espresso” i precedenti più indovinati, in Italia, segnati entrambi da un’apertura alle diverse forme artistiche ed espressive; e che si dichiara poco fiducioso rispetto a “un’attitudine eccessivamente classificatoria”⁷³⁹. La struttura del libro presenta una prima parte dedicata a “storie e luoghi”, al cui interno vengono citati e brevemente raccontati episodi ritenuti fondativi e determinanti nelle dinamiche di sviluppo dell’arte dal 2000: mostre, aperture di spazi espositivi, musei, gallerie, fondazioni, associazioni culturali, *artist run spaces*, istituti, accademie e facoltà universitarie, riviste online e cartacee, premi, workshop e laboratori, network fisici e digitali, progetti temporanei e permanenti di varia natura, fiere e sezioni di fiere particolarmente significative, “una scenografia” secondo Lo Pinto e “un habitat” secondo Paissan dove individuare successivamente il gruppo di artisti selezionati: “È come se si attuasse un rovesciamento, anche nel nostro approccio critico, per il quale ciò che andrebbe in appendice come una cronologia di eventi secondari, viene portato in primo piano, come fosse una premessa necessaria delle nostre scelte successive [...] abbiamo definito un rapporto inedito tra la prima e la seconda parte, quella dedicata al contesto e quella focalizzata sugli artisti: gli artisti che abbiamo scelto sono letti e interpretati non come delle monadi che nascono per incanto da un terreno sterile

⁷³⁷ Ivi, p. 17.

⁷³⁸ L. Barreca, A. Lissoni, L. Lo Pinto, C. Paissan, *Terrazza. Artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia 2014, p. 17.

⁷³⁹ Ivi, p. 18.

e neutro, ma come dei fenomeni paragonabili a quelli di cui parliamo nella prima parte, mostre luoghi, spazi, pubblicazioni. Come se gli artisti, influenzati dalla realtà in cui operano, fossero anche loro dei 'luoghi' o dei 'momenti' capaci a loro volta di generare un contesto. Esiste così una sorta di travaso tra le due sezioni del libro, una rete di vasi comunicanti, uno scambio continuo di ruoli"⁷⁴⁰. A una mappa culturale i quattro curatori cercano di far coinciderne una geografica che tenga in considerazione l'intero stivale e anche alcune situazioni di rilievo verificatesi oltre i confini nazionali, un processo e un progetto che dalla trasparenza del contenitore dell'arte giovane e dall'intreccio dei circuiti della sfera istituzionale e di quella indipendente fa intravedere l'immagine di un panorama, uno scenario italiano che nello spazio del decennio (o poco più) attraversato è apparso assai dinamico, vitale e proteiforme, nonostante la ricorrenza delle critiche sulle strutture e sul sistema generale. Una mappa segnata dalla presenza di alcuni luoghi particolarmente fertili per gli sviluppi e la sperimentazione della pratica curatoriale.

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

V. I luoghi della curatela in Italia. Una panoramica

La Biennale di Venezia, tre modelli: 1993 – 2003 – 2013

La Biennale di Venezia è stata la prima biennale ad essere istituita, nel 1895. Una storia lunghissima che l'ha vista protagonista assoluta del panorama espositivo mondiale, anche quando si sono affermate poi altre rassegne dedicate all'arte contemporanea che nel frattempo sono riuscite a imporsi come punti di riferimento accertati nel sistema dell'arte e della cultura mondiali, in modo particolare quando la globalizzazione ha abbattuto qualsiasi tipo di muro e frontiera, anche nel campo dell'arte. Roberto Pinto, nell'analizzare le "nuove geografie artistiche" delineatesi nell'ultimo tratto del Ventesimo secolo, in riferimento alla Biennale di Venezia ha scritto: "Questa mostra ha sempre cercato di essere un termometro sensibile di novità e tendenze e molte delle più importanti rivoluzioni artistiche sono penetrate in territorio italiano tramite il palcoscenico veneziano. Non è del tutto sorprendente, quindi, che anche la necessità di allargare i confini dell'arte contemporanea, tra anni Ottanta e Novanta, sia arrivata in laguna"⁷⁴¹. Vetrina luminosissima per l'arte, la Biennale di Venezia è diventata negli anni un banco di prova e uno spazio per misurare gli sviluppi di una pratica curatoriale che nella logica del percorso professionale trova in laguna il suo momento di massima aspirazione e affermazione. Attraverso la struttura tradizionale, quella che prevede una grande mostra centrale e i vari padiglioni nazionali, è possibile intravedere un quadro variegato e non sempre esaustivo di alcune delle traiettorie curatoriali disegnate all'interno dello schema mondiale dell'arte contemporanea. Lo spazio dei padiglioni nazionali permette possibilità di manovra decisamente più limitate rispetto a una mostra centrale indelebilmente firmata dal curatore di turno, il cui nome viene iscritto nel grande registro storico delle biennali e la cui nomina contrassegna l'intera relativa edizione. In un'ottica di sperimentazione e di storia delle pratiche curatoriali è possibile rintracciare alcuni casi specifici che hanno contribuito a trasformare e a far evolvere sia il meccanismo espositivo che l'approccio curatoriale a quello che è considerato da tempo ormai il format biennale⁷⁴². Alcuni di questi portano la firma di curatori italiani: nel 1993 Achille Bonito Oliva, nel 2003 Francesco Bonami, nel 2013 Massimiliano Gioni. Al di là della sorprendente coincidenza del numero tre, queste edizioni hanno segnato, per motivi differenti, la storia della Biennale di Venezia e in particolare hanno fornito tre esempi diversi di approccio alla grande kermesse, alimentando continuamente, anche a distanza di anni, il dibattito sulla curatela e sulle mostre.

"I Punti cardinali dell'arte" è il "titolo complessivo" scelto da Achille Bonito Oliva per l'edizione del 1993. Clarissa Ricci ha condotto approfondite ricerche d'archivio⁷⁴³ dalle quali è emerso come l'origine della mostra sia segnata da vicende interne problematiche dovute al riassetto del Consiglio Direttivo e alla nomina del nuovo direttore che ha visto l'ennesimo duello tra Bonito Oliva e Celant,

⁷⁴¹ R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, postmedia books, Milano 2012, p. 150.

⁷⁴² Stefania Zuliani nel 2012 ha parlato di "genere biennale" individuando nella "continuità [...] la *large-scale*, il carattere internazionale" le sue caratteristiche peculiari. *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, cit. p. 28.

⁷⁴³ Al tema della Biennale di Venezia ha dedicato il suo lavoro di ricerca per la tesi di dottorato in Teoria e Storie delle Arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dal titolo "La Biennale di Venezia 1993-2003. L'esposizione come piattaforma".

risoltosi dopo diverse votazioni e grazie a quell'incarico di curatore presso il Guggenheim che generava incompatibilità. La proposta del critico salernitano è assai ambiziosa e interseca vettori e risultanze legate sia alla mostra che alla morfologia dell'istituzione. Per quel che concerne il concept della mostra, l'approccio non privilegia la soluzione tematica, piuttosto cerca di intercettare una situazione più ampia che connetta l'evento artistico a una condizione globale ormai modificata da una serie di eventi concatenati tra di loro e influenti anche sul mondo dell'arte – caduta del muro e globalizzazione *in primis*. Si tratta di lavorare su una nuova geografia culturale: “*Punti cardinali dell'arte* non esprime tanto un taglio critico restrittivo ed impositivo, quanto piuttosto la constatazione di come l'arte contemporanea si sia formata attraverso il nomadismo culturale e la coesistenza dei linguaggi. Sottoposta al confronto serrato col mondo della tecnica e l'evoluzione della società moderna, essa ha dovuto accettare l'idea del viaggio, il riferimento a culture ‘altre’ per ritrovare energia e forza espressiva. In un momento storico come l'attuale, attraversato da una frantumazione politica e da un frazionismo sociale al limite della lotta tribale, la cultura deve formulare una proposta che sia un progetto di respiro internazionale. L'internazionalità dell'arte ne costituisce il valore morale e fonda la necessità espositiva, in quanto capace di coniugare la coesistenza delle differenze”⁷⁴⁴. Il “nomadismo culturale” quindi è il meccanismo attraverso il quale si è giunti al superamento dei classici “bipolarismi” Nord-Sud e Est-Ovest, una pratica che ha abilitato gli sconfinamenti e gli spostamenti di bussola verso aree meno note sulla scena dell'arte e della cultura. Charles Green e Anthony Gardner hanno definito questa Biennale come il primo tentativo di rispondere attraverso il medium espositivo e la pratica curatoriale al grande tema delle migrazioni⁷⁴⁵. Questo nuovo clima emana un suo riflesso nella proposta del curatore di rendere i padiglioni “transnazionali” – “spazi di accoglienza e transizione”⁷⁴⁶ - cioè pronti ad ospitare artisti di altre nazionalità, e nell'adozione di una struttura a mosaico che aspira all'interconnessione: “*Punti cardinali dell'arte* era infatti composta da quindici mostre in comunicazione fra loro e in dialogo con la città. Utilizzando una struttura ‘a mosaico’, composta da tasselli eterogenei, questa Biennale sfuggiva da una definizione di mostra *tout court*”⁷⁴⁷. Una frammentazione che giustamente Ricci fa discendere, come impostazione curatoriale, da quella “Contemporanea” del 1973 che aveva abitato con la sua proposta multisegnica il parcheggio sotterraneo di Villa Borghese. Una “ulteriore frammentazione” e “uno sguardo plurimo, ‘strabico’, in grado – in un mondo multietnico, plurale e globale – di declinare le varietà disciplinari e le contraddizioni della contemporaneità nelle molteplici mostre”⁷⁴⁸. La Biennale del 1993 quindi diventa il palinsesto, densissimo, di una posizione rivolta verso “una complessità globale” che diventa “ipotesi critica”, attraverso un programma serrato di mostre, convegni, *happening*, film, video, eventi musicali, “tasselli di un'immagine complessa che Bonito Oliva intendeva evidenziare innanzitutto come gesto curatoriale”⁷⁴⁹: dagli omaggi a Bacon e Cage, ai concetti di “deterritoriale” e “coesistenza”, al tema dell'AIDS, alle “emergenze” di “Aperto 93”, il dispositivo mostra collega spazi e idee, opere e artisti, Venezia e il mondo. Proprio nella strutturazione di quella che sarà l'ultima edizione di Aperto, e nell'istituzione della scuola per

⁷⁴⁴ A. Bonito Oliva, *Punti cardinali dell'arte*, in XLV Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1993, p. XXIII.

⁷⁴⁵ C. Green, A. Gardner, *Op. cit.*, p. 146.

⁷⁴⁶ C. Ricci, *Dal “Trans” al mosaico. La Biennale del 1993: rilettura di un format*, in A. B. O. THEATRON. L'Arte o la Vita, catalogo della mostra, cit. p. 157.

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 158.

⁷⁴⁸ *Ivi*, p. 159.

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

curatori in collaborazione con l'Ecole du Magasin di Grenoble, Bonito Oliva intercetta con grande tempismo anche il tema della pratica curatoriale e della sua affermazione come professione, un embrione pronto a diffondersi prestissimo, anch'esso, su scala globale. Infatti, oltre a presentare una serie di giovani artisti destinati a grandi carriere, la Biennale del 1993, e in particolare la sezione Aperto, ha spalancato le porte dello *star system* dell'arte anche a giovani curatori che avrebbero di lì a poco ricoperto ruoli di grande rilievo (Bourriaud e Bonami⁷⁵⁰, ad esempio); e in questa cornice ha sperimentato un metodo collaborativo che ha attivato una dimensione curatoriale polifonica. Nel saggio in catalogo Bonito Oliva si sofferma anche sull'Italia, sulla sua "identità mediterranea" e sulla forza di un'arte che ha trovato il suo "arsenale prolifico d'immagini" nella sua condizione multi-municipale e antropologicamente complessa di cui le mostre "Opera italiana", "Transiti" e "Trittici" sono dimostrazione espositiva e riflesso di uno stato dell'arte di cui l'Italia è, nel contempo, specchio e sorgente. Se la mostra è il luogo del curatore e il catalogo è, per sua stessa ammissione, il luogo del critico, Bonito Oliva riserva uno spazio di riflessione anche alla questione della critica, di una critica sempre costretta a interrogarsi sul suo stato di salute, a ricalibrarsi e reinventarsi. Mentre l'arte "è autonoma", "il critico oggi deve prodursi nello 'sguardo del maiale'. [...] È uno sguardo legato a un'idea di filtro, occhio che funziona come lamina [...] In questo mondo frantumato, franato, terremotato per motivi geografici, politici, economici e morali, anche l'arte vive una situazione di frantumazione. Ritengo che il critico abiti per necessità i resti dell'arte, di qui la mia apologia dello sguardo del maiale, di quell'animale che il critico deve imitare per stabilire un rapporto di necessità con questi resti, abitarli, masticarli e nutrirsi [...] Lo sguardo deve essere alimento, approfondimento per macerazione e masticazione. La materia deve essere rielaborata attraverso lo sguardo critico, capace con un colpo di coda – la penna – di produrre la scrittura: la fecondità del critico"⁷⁵¹. La Biennale del 1993, oltretutto, si pone come l'ennesima occasione, tra le più importanti, della dimostrazione della coesistenza di due anime, le due traiettorie del lavoro di Bonito Oliva, una indissolubilmente legata al momento espositivo che con operazioni come questa rientra di diritto nella parabola della storia delle pratiche curatoriali, un'altra, la sua prediletta, fermamente impostata sulla critica e le energie rinnovabili della sua azione. Entrambe evidentemente legate tra di loro e più che mai comunicanti.

"È alla fine del secolo scorso che, per ragioni diverse, viene messo in discussione e si corrode anche il modello proposto da Ammann [...] l'idea della pratica espositiva quale intervento di un 'curatore/autore'. Nel 2003 è la '50ª Esposizione Internazionale d'Arte' della Biennale di Venezia, curata da Francesco Bonami, a indicare un altro modo di pensare la Grande Mostra e, insieme, la figura del curatore. Bonami, non a caso, ha disegnato la Biennale di Venezia, appunto, una Grande Mostra del nuovo secolo, in un confronto proprio con Harald Szeemann, 'Grande Curatore' dell'edizione precedente, intitolata 'Platea dell'Umanità'"⁷⁵². È il passaggio di stato, quello evidenziato da Trimarco, a collocare l'edizione del 2003 e il suo direttore in una posizione fortemente problematica, o meglio, in una condizione molto alta di esposizione al dibattito. "Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore" è il risultato di un processo di ripensamento dell'azione curatoriale che ha le sue origini nell'esperienza polifonica di "Aperto 93" e trova ancora nel palcoscenico veneziano lo spazio per una sua più matura conformazione. Con la formula "Curating

⁷⁵⁰ "I am a self-made curator. I have developed my skills in the field, mostly in the process of curating *Aperto '93* in Venice", in C. Kuoni, (ed.), *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁵¹ A. Bonito Oliva, *Punti cardinali dell'arte*, cit. pp. XXXIX-XL.

⁷⁵² A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 97.

by Delegation” Green e Gardner marchiano il modello curatoriale che si sviluppa nei primi anni Duemila di cui la Biennale di Bonami è convinta rappresentante, e di cui Trimarco avverte il potere trasformativo. Si tratta infatti di un progetto strutturato sulla collaborazione e la polifonia, che prevede la divisione della mostra in undici mostre curate da uno o più curatori, Bonami compreso. Alla base di questa idea c’è la convinzione che col Ventesimo secolo è giunta al termine anche l’era del “Grande Curatore” e della Biennale come proposta univoca e autoriale: “Un curatore che accetti i propri limiti dovrebbe essere in grado di capire un mondo articolato attraverso le contraddizioni inerenti a una molteplicità e diversità di idee. La Grande Mostra del ventesimo secolo deve far sì che all’interno della struttura di una mostra coesistano la molteplicità, la diversità e le contraddizioni. Deve riflettere la nuova complessità della realtà, delle visioni e delle emozioni contemporanee. I grandi curatori del ventesimo secolo riflettevano un atteggiamento quasi cristiano nei confronti della mostra, come se tentassero la conquista morale e culturale del mondo, mentre oggi l’atteggiamento del curatore deve essere più pagano. Le mostre, come la tragedia greca, devono occuparsi dello scontro di elementi inconciliabili”⁷⁵³. Il tentativo di Bonami di decifrare le frammentazioni della contemporaneità, come al solito ricondotte all’azione dell’“onda dirompente della globalizzazione”, ripone le sue speranze nel disegno di “una mappa in cui ogni curatore è riuscito a definire il suo punto di vista all’interno di una porzione o regione della mostra”, in una proposta quindi che aspira anche qui all’interconnessione e alla coesistenza delle differenze. Lo stravolgimento metodologico cerca di stabilire una relazione anche tra la dimensione operativa curatoriale e l’esperienza del pubblico, di cui si invoca una “dittatura”, nel senso di una spinta verso l’indipendenza dello sguardo da “un’egemonia del curatore” unico e dalla forzatura di una esperienza che dovrebbe trovare, nell’idea di Bonami, indirizzi di libertà e possibilità diversificate di scelta. Proprio questa prospettiva, per quanto l’intenzione iniziale possa essere giusta, viene messa in discussione ancora da Trimarco: “Avere [...] messo al centro della Grande Mostra la ‘dittatura dello spettatore’ [...] è stato, senza dubbio, gesto opportuno. Inefficaci e, perfino, illusori risultano, invece, i modi attraverso i quali lo spettatore può ridiventare ‘il dittatore della propria esperienza, del proprio sguardo e del proprio tempo’. Allo spettatore della Biennale progettata da Bonami non resta, alla fine, che il gesto domestico di fare *zapping* tra i diversi itinerari che gli sono stati proposti. La sua ‘dittatura’ è così l’inconsapevole disposizione di chi può soltanto gettare, senza alcun orientamento che non sia quello topografico, uno sguardo innocuo su una pluralità di esperienze, dell’arte e del mondo, che gli restano estranee”⁷⁵⁴. La critica di Trimarco trova una sponda nel numero impressionante di artisti e opere presenti e fa il paio con l’opinione di Jerry Saltz secondo cui Bonami ha “transformed himself into a kind of beast with a hundred eyes, creating a sort of *monstrosity*, or gigantic Balzacian city of an exhibition with warring philosophies, methodologies and esthetics”⁷⁵⁵. In questa pluralità di voci e nel suo progetto originario Terry Smith ha comunque intravisto il tentativo di tradurre in mostra il concetto di *mondialité* avanzato da Glissant e il suo sistema di funzionamento attraverso arcipelaghi contigui⁷⁵⁶. Se l’impostazione plurivoca della mostra rappresenta l’area maggiormente attraversata dal dibattito, e il motivo principale per il suo inserimento in una casistica di riferimento nella storia delle pratiche curatoriali, ed è retaggio, come si è visto, da “Aperto 93”, Green e Gardner propongono una lettura che

⁷⁵³ F. Bonami, *Ho un sogno*, in *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore. 50esima Esposizione Internazionale d’Arte – La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 2003), Marsilio, Venezia 2003, pp. XXI-XXII.

⁷⁵⁴ A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, cit. p. 98.

⁷⁵⁵ J. Saltz, *Floundering*, in “artnet.com”, 2005, citato in C. Green e A. Gardner, *Op. cit.*, p. 226.

⁷⁵⁶ T. Smith, *Thinking Contemporary Curating*, cit. p. 209.

sincronizza “Sogni e conflitti” con alcuni eventi dei primi anni Duemila, i quali formano anch’essi la linea genealogica della mostra di Bonami. In particolare il riferimento è alla “documenta” di Enwezor del 2002 con la quale il curatore nigeriano “had destabilized the curatorial model – the star-curator’s authorial power [...]”, ha spostato l’attenzione del mondo dell’arte verso geografie diverse da quella nord-atlantica, e ha allargato lo spazio operativo a altri sei curatori coi quali ha allestito un meccanismo curatoriale collaborativo. Così anche la prima Biennale di Tirana che nel 2001 ha visto i propri congegni mossi da Edi Muka, Giancarlo Politi e ben trentotto curatori, tra cui lo stesso Bonami e molti dei protagonisti della Biennale del 2003. Se da un lato “Sogni e conflitti” viene interpretata come la declinazione veneziana di un oscuramento - l’eclissi del curatore-autore – che nel percorso di Bonami raggiungerà lo stadio apicale nel “curatore inesistente” in occasione de “La sindrome di Pantagruel” (Torino 2005-2006)⁷⁵⁷, da un altro è certificazione ulteriore del modello di curatore *globetrotter* e onnipresente, e del funzionamento del sistema a rete che caratterizza il mondo della curatela e dell’arte contemporanea, come spiegato ancora una volta da Green e Gardner: “All had previously worked with Bonami or had organized other well-known international shows in the recent past [...] a network rather than a list for, as we have noted, almost all had worked with each other many times before and all were notorious for their constant travel, mobility, and movement. In short, they were exemplars of the very contemporary trope of purposeful, professional ‘itinerancy’ that we should more accurately label commuting rather than nomadism”⁷⁵⁸.

Tra i curatori nella rete di Bonami troviamo anche Massimiliano Gioni, direttore della Biennale del 2013, intitolata “Il Palazzo Enciclopedico”. Un dato accertato, e messo su carta dallo stesso Gioni a distanza di qualche anno da questa mostra,⁷⁵⁹ riguarda la sua posizione favorevole nei confronti del modello biennale. La formazione di una “plethora di meta-riflessioni divenute un genere a sé stante”, da quando negli anni Novanta è esploso il fenomeno, unite nel comune intento di sezionare e molto spesso di criticare aspramente questa tipologia di mostra ha spinto Gioni a dichiararsi in favore di un modello che in realtà non riconosce come modello, ma più come formato; e di farlo in ragione di alcune motivazioni di natura organica al tipo di esposizione, le stesse che rappresentano molte volte il bersaglio preferito delle critiche. Innanzitutto riconosce in esse un certo, alto, grado praticabile di libertà – “[...] sono terreni molto più aperti dei musei tradizionali; sono ambiti in cui i cambiamenti vengono realizzati molto più facilmente, e le categorie vengono mescolate più liberamente”⁷⁶⁰. Una prima risposta alla ricorrenza critica dell’omologazione e della ripetizione che si tramuta in ripetitività. Tra l’altro, dice Gioni, uno dei passaggi necessari del processo di costruzione di una biennale da parte di un curatore deve essere lo studio delle edizioni precedenti, in particolar modo quelle più criticate o dimenticate, dalle quali è possibile trarre spunti per proporre soluzioni nuove e differenti; una metodologia inderogabile, “reinventare e trasformare la mostra ogni volta”⁷⁶¹, che è soprattutto atto di responsabilità curatoriale. In più individua delle sostanziali differenze tra il

⁷⁵⁷ Nel testo in catalogo Bonami arriva alla definizione, di chiara ispirazione calviniana, del “curatore inesistente”, negando l’utilità della sua presenza fisica in un mondo in cui i curatori sono pantagruelici e perciò “vanno messi a dieta”. Cfr. *La sindrome di Pantagruel*, catalogo della mostra (Torino 2005-2006) a cura di Francesco Bonami e Carolyn Christov-Bakargiev, Skira, Milano 2005.

⁷⁵⁸ C. Green, A. Gardner, *Op. cit.*, p. 224. La lista: Daniel Birnbaum, Massimiliano Gioni, Gilane Tawadros, Igor Zabel, Hou Hanru, Carlos Basualdo, Catherine David, Gabriel Orozco, Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija.

⁷⁵⁹ M. Gioni, *In difesa delle biennali*, in G. Romano, *Op. cit.*, pp. 23-31.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 24.

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 26.

lavoro curatoriale in ambito museale e quello limitato a una biennale: "[...] i curatori possono operare senza necessariamente preoccuparsi delle biennali successive e degli effetti che la mostra potrà avere sull'immagine dell'intera istituzione. Il curatore di ogni edizione sa che lui o lei andrà via alla fine della mostra e questa consapevolezza li mette spesso nella posizione privilegiata di riuscire ad evitare il tipo di compromessi che sono necessari continuando a lavorare per anni nella stessa organizzazione"⁷⁶². Tuttavia, questa posizione di apparente comodità non nasconde alcuni impegni che il curatore di biennali deve assolutamente rispettare per far sì che la mostra non cada nella trappola dell'omologazione o dello scollamento tra missione originaria e esito finale. Gioni stila un decalogo i cui punti vengono proposti come suggerimenti morbidi e osservazioni scaturite dal suo lavoro sul campo, su numerosi campi. A partire dal già citato studio delle edizioni precedenti che deve necessariamente comprendere anche un confronto con le biennali proposte e realizzate in altri luoghi affinché si possa veramente giungere a soluzioni nuove, la mostra deve avere una connessione stabile con il tema della *site-specificity* cercando di mantenere un legame con la città che la ospita e provando anche a modificare gli spazi espositivi o a produrne di nuovi, per provocare nello spettatore l'effetto di novità. È ineludibile per Gioni poi un approccio che si potrebbe anche definire istituzionale, di rigore metodologico da applicare a una mostra che è sostanzialmente "una grande mostra" e che necessita di essere costruita "in forma di coreografia"⁷⁶³, con, inevitabilmente, grandi budget, e grande apertura al lavoro degli artisti, alla disponibilità da conservare sempre a fornire spazi giusti e adeguati alla visualizzazione di opere e progetti nuovi. Una biennale giusta è inoltre un'esposizione in grado di trattare grandi temi, di mettere lo spettatore nella condizione di potersi muovere liberamente tra due livelli, uno micro e uno macro, lo spazio dell'"incontro intimo, un faccia a faccia tra una minuscola opera e un minuscolo individuo"⁷⁶⁴ e di una doppia dimensione, quella urbana e un'altra, misurata su larga scala. Ed infine, ogni biennale va considerata nella sua unicità, nonostante il problema della ricorrenza, e ogni curatore deve considerare questa peculiarità come propulsiva per l'allestimento di una mostra che possa risultare nuova.

Il Palazzo Enciclopedico che Marino Auriti ha brevettato nel 1955, "un museo immaginario che avrebbe dovuto ospitare tutto il sapere dell'umanità, collezionando le più grandi scoperte del genere umano, dalla ruota al satellite"⁷⁶⁵ rappresenta un modello e un precedente storico, utopistico e irrealizzato, per la mostra che Gioni organizza a Venezia nel 2013. Quelle che il curatore definisce "cosmologie personali [...] deliri di conoscenza [che] mettono in scena la sfida di conciliare il sé con l'universo, il soggettivo con il collettivo, il particolare con il generale, l'individuo con la cultura del suo tempo [...] queste fughe dell'immaginazione" diventano gli ingredienti basilari di una mostra che "combina opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti"⁷⁶⁶, centralizzando soprattutto il tema del collezionare che già Lugli aveva intercettato e analizzato definendolo gesto archetipale del comportamento umano⁷⁶⁷. E se per Lugli il museo è anche "uno degli ultimi luoghi nei quali si va alla ricerca della meraviglia e del diverso"⁷⁶⁸, la mostra, che lei stessa ha utilizzato per trattare il medesimo tema, proprio a Venezia, all'interno del programma

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ *Ivi*, p. 29.

⁷⁶⁴ *Ivi*, p. 32.

⁷⁶⁵ M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, in *Il Palazzo Enciclopedico. 55. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia 2013), Marsilio, Venezia 2013, p. 18.

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

⁷⁶⁷ A. Lugli, *Museologia*, (1992), Jaca Book, Milano 2018, p. 52.

⁷⁶⁸ *Ivi*, p. 9.

della Biennale del 1986, può essere il luogo dove il “*Kunstwollen* collezionistico” può riprendere forma attraverso il dispositivo espositivo della *wunderkammer*. Un suggerimento o quasi che viene accolto da Gioni, e un modello reinterpretato e riproposto all’interno di un contesto più ampio, l’intera mostra centrale: “Nei vasti spazi dell’Arsenale – ridisegnati per l’occasione – l’esposizione è organizzata secondo una progressione dalle forme naturali a quelle artificiali, seguendo lo schema tipico delle *wunderkammern* cinquecentesche e seicentesche. In questi musei delle origini – non dissimili dal Palazzo sognato da Auriti – curiosità e meraviglia si mescolavano per comporre nuove immagini del mondo fondate su affinità elettive e simpatie magiche [...] Cataloghi, collezioni e tassonomie più o meno impazzite sono alla base di molte opere in mostra”⁷⁶⁹. Questo indirizzo, che è insieme “modalità espositiva” e “duttile criterio museografico”, definisce un tratto della contemporanea pratica curatoriale, facendosi segnale lampante di una tendenza, indagata nello spazio della mostra, che, come ha scritto Zuliani, non riguarda “tanto la relazione tra gli oggetti che appartenevano alle antiche collezioni e la sensibilità di quelle ricerche dell’arte contemporanea che rimettono in questione il rapporto tra arte e scienza e tra arte e natura: ad essere valorizzato oggi è soprattutto il carattere decisamente eterogeneo e insolito di quanto raccolto nelle stanze delle meraviglie e la possibilità di creare cortocircuiti di senso, o anche, spesso, soltanto ottici, tra oggetti di diversa natura”⁷⁷⁰. Un carattere di eterogeneità che non si limita solo all’ambito delle opere, degli oggetti e delle immagini, ma che si espande anche a quello degli artisti “sfumando le distinzioni tra artisti professionisti e dilettanti, tra outsider e insider”⁷⁷¹, una precisa scelta curatoriale che Mario Perniola ha riconosciuto come sintomatica di quella che gli è apparsa come “la svolta ‘fringe’ dell’arte”: “La Biennale di Venezia del 2013 [...] destabilizza il mondo dell’arte contemporanea [...] il suo esito finale è il cambiamento del paradigma di ciò che è stato considerato finora come arte [...] Se prendiamo in considerazione uno per uno i 157 autori di questa mostra troviamo, accomunati sotto l’etichetta della passione enciclopedica, le figure più disparate. Appartenenti a un periodo che va dal primo Novecento fino al 2013”⁷⁷². Sono queste quindi le componenti principali che inscrivono questa mostra all’interno di un tracciato esemplare di pratica curatoriale applicata al grande contesto della Biennale di Venezia, la proposta di un modello che attraverso il criterio enciclopedico, il rigore espositivo di stampo museale e l’apertura del fronte dell’autorialità artistica rivela il suo essere nel tempo⁷⁷³ e insieme una definita e riconoscibile traiettoria curatoriale dall’ampiezza internazionale, quella di Gioni, che in questo solco tematico ha trovato ulteriore svolgimento nella mostra “The Keeper” curata nel 2016 al New Museum di New York.

⁷⁶⁹ M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, cit. p. 20.

⁷⁷⁰ S. Zuliani, *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, in «Storia della critica d’arte. Annuario della S.I.S.C.A.», Scalpendi editore, Milano, pp. 537.

⁷⁷¹ M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, cit. p. 18.

⁷⁷² M. Perniola, *L’arte espansa*, Einaudi, Torino 2015, pp. 12-15.

⁷⁷³ Massimo Maiorino ha parlato di “recenti proposte museologiche sempre più esplicitamente dominate da un ritorno al meraviglioso e da una dimensione enciclopedica” citando, oltre alla Biennale di Gioni, il riallestimento della collezione della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma ad opera di Cristiana Collu (“Time is out of joint”, 2016 – in corso).

Il 22 settembre 2014 si costituisce a Torino il “Comitato Fondazioni Arte Contemporanea”⁷⁷⁴ da un’idea di Patrizia Sandretto Re Rebaudengo e di Riccardo Russotto, un organismo che da statuto intende “promuovere la creazione di una rete fra fondazioni, musei e centri d’arte contemporanea, privati, che hanno dato vita a spazi pubblici per la promozione dell’arte contemporanea”⁷⁷⁵. Questo evento, che troverà ulteriori certificazioni istituzionali nel 2015 e nel 2021 con la stipula e il rinnovo di un protocollo di intesa col Ministero della Cultura, segna certamente l’inizio di un nuovo corso, progettuale e programmatico, di un ingranaggio essenziale del sistema dell’arte contemporanea in Italia, ma segna, idealmente, anche la chiusura di un cerchio, di un percorso di affermazione, posizionamento e riconoscimento, facilmente rintracciabile all’interno di una parabola cronologica ventennale, dal 1994, quando apre la Fondazione Prada a Milano e, poco dopo, in sequenza, la Sandretto Re Rebaudengo a Torino e la Nicola Trussardi ancora a Milano. Sono solo tre, probabilmente le più attive e potenti, in uno scenario che col passare degli anni si vedrà arricchito da una serie corposa di organizzazioni private di arte contemporanea distribuite, a specchio rispetto alla geografia economica della penisola, poco equamente su tutto il territorio italiano. Il segno evidente di una centralità conquistata e costruita attraverso l’iniziativa privata, sostenuta spesso da imprese non direttamente legate al mondo dell’arte, mondo in cui entrano e si affermano con decisione grazie alla loro forza economica, imprese alla cui base è spesso fortissimo un *kunstwollen* collezionistico che invoca spazi per una sua valorizzazione e visualizzazione.

Ragionando in termini di sistema dell’arte, o, come dice Alloway, di “network” – “The art world can be viewed as ‘a shifting multiple goal coalition’ [...] It is, to continue regarding it as an organization, a ‘negotiated environment’ [...] a network, not an hierarchic structure”⁷⁷⁶ – le fondazioni private d’arte contemporanea emergono e si affermano in una congiuntura storica in cui la globalizzazione fomenta il momento espositivo attraverso la diffusione sempre più capillare del format biennale e del suo adattamento a contesti geo-politico-culturali differenti, anche molto distanti tra di loro. La mappa delle biennali si espande sempre di più e per leggere, interpretare e comunicare al mondo, attraverso le mostre, le coordinate di questa nuova cartografia c’è bisogno di curatori che, chiamati a dirigere questa o quella kermesse, ora a Gwangju, ora a Johannesburg, ora a Venezia, ora a San Paolo e Istanbul, operano su un piano di grande visibilità internazionale, giocando sul campo della competizione culturale la partita delle nomine. Le fondazioni si inseriscono agevolmente in questo circuito soprattutto grazie alle loro possibilità d’azione e di manovra alla base delle quali c’è, come anticipato in precedenza, l’iniziativa privata sostenuta spesso da grandi marchi extra-artistici, o da potenze bancarie e *joint venture* a carica privata o mista (privato-pubblico). Alla strutturazione di un organismo consolidato e funzionante dal punto di vista economico si aggiunge una certa disponibilità spaziale, quell’elemento distintivo e caratterizzante che ha permesso al dibattito di

⁷⁷⁴ Cittadellarte – Fondazione Pistoletto (Biella, Torino), Fondazione Antonio Dalle Nogare (Bolzano), Fondazione Antonio Ratti (Como), Fondazione Baruchello (Roma), Fondazione Brodbeck (Catania), Fondazione Giuliani (Roma), Fondazione Memmo (Roma), Fondazione Merz (Torino), Fondazione Morra Greco (Napoli), Fondazione Nicola Trussardi (Milano), Fondazione Pastificio Cerere (Roma), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino), Fondazione Spinola Banna per l’Arte (Poirino, Torino), ICA Milano, Fondazione Nicola Del Roscio (Roma), Nomads Foundation (Roma), Palazzo Grassi – Punta della Dogana – Pinault Collection (Venezia).

⁷⁷⁵ Dallo statuto del Comitato consultabile online: <http://www.comitatofondazioni.it/website/wp-content/uploads/2015/04/STATUTO.pdf>

⁷⁷⁶ L. Alloway, *Network: Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984, p. 5.

considerare alcune fondazioni private d'arte contemporanea al pari dei grandi musei per morfologia, impatto visivo e per struttura interna (collezioni, attività); di definirle "le nuove cattedrali dell'arte contemporanea"⁷⁷⁷. Il fenomeno investe con vigore tutto il sistema e sintomatico della presa di coscienza immediata e inevitabile risulta esserne nel 2001, in Italia, l'apertura de "Il Giornale delle Fondazioni" (online dal 2011), una delle più significative ramificazioni de "Il Giornale dell'Arte" (fondato a Torino nel 1983). D'altronde è già il 1999 quando Ralph Rugoff registra le "regole del gioco" della curatela individuando nel decennio che si avvia alla conclusione lo spazio temporale entro il quale la pratica curatoriale si è reinventata su scala globale e il "curator has been elevated to a kind of cult status"⁷⁷⁸; ma soprattutto individuando alcuni "salient points" che definiscono una "nuova retorica curatoriale": "an emphasis on globalisation, alternative spaces and distribution mechanisms, audience interaction and an open-ended, team style of curating"⁷⁷⁹. È anche nel rapporto con i nuovi spazi espositivi, quindi, che si può rintracciare uno degli inneschi del fenomeno curatoriale che esplode al passaggio di testimone dei due millenni. Un rapporto, questo tra curatori e istituzioni, nuove istituzioni, "alternative spaces", che si consolida presto nel suo essere processo di mutuo scambio: se è vero che la pratica curatoriale trova negli spazi espositivi, fondazioni comprese, il luogo per germinare, sfidare i propri canoni e ampliare il proprio raggio d'azione, è altrettanto vero che gli stessi spazi espositivi traggono vantaggio, in termini di visibilità e di arricchimento dell'offerta culturale, dalla presenza e dall'azione del *curator*, figura sempre più centrale nel sistema dell'arte e della cultura internazionale. Un processo di mutuo scambio che però Paul O'Neill, nel 2005, analizzando la condizione del curatore indipendente e del suo rapporto con le istituzioni, trova ancora fortemente sbilanciato: "Independent curators working without an institutional post could be said to have co-dependency issues. Replacing the term independent with co-dependent merely acknowledges the impossibility of curating beyond institutional negotiation and highlights the dysfunctional aspect of these relationships that are often one-sided and emotionally destructive. Certain curators become dependent on certain institutions but all curators working outside institutional posts will be either dependent or co-dependent on these short-term, institutional relationships at one stage or another"⁷⁸⁰. Questo spostamento sul piano della codipendenza fortifica ancora di più la presa dell'istituzione sul curatore secondo l'autore britannico che, tuttavia, nel proseguire la sua analisi di casi specifici di indipendenza/codipendenza curatoriale, non può fare a meno di notare che da un certo punto in poi, i primi anni Duemila, le istituzioni "have recognised the need to have a strong and identifiable curatorial voice within"⁷⁸¹ e questo ha generato un flusso di insediamenti istituzionali, una sorta di transumanza professionale, che ha imposto a curatori indipendenti una messa in discussione radicale di una pratica fino a quel momento considerata "semi-autonoma"⁷⁸². Anche nel solco teorico, pur citato da O'Neill, del "New

⁷⁷⁷ L. Beatrice, *Da che arte stai?*, cit., p. 146.

⁷⁷⁸ R. Rugoff, *Rules of the Game*, in "Frieze", 44, January-February 1999.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

⁷⁸⁰ P. O'Neill, *The co-dependent Curator*, in "Art Monthly", 291, November 2005.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² "[...] there has therefore been a recent tendency for freelance curators like Matthew Higgs, now director and chief curator at New York's White Columns, or Nicolas Bourriaud who has been co-director of Palais de Tokyo, Paris, Vasif Kortun at Platform Garanti in Istanbul, Maria Hlavajova at BAK in Utrecht and others, to take up these institutional posts. In addition, curators associated with 'New Institutionalism' such as David, Charles Esche and Maria Lind have now moved on from the spaces where they were adopting a more flexible, semi-autonomous, discursive institutional framework: part meeting place, part activity space, part community centre, part laboratory and part art academy. But what happens to semi-autonomous curatorial practices within the framework of an institutional post?", *Ibidem*.

Institutionalism”, inteso come tentativo e programma di individuare, interpretare e sistematizzare “una serie di pratiche curatoriali, educative artistiche e amministrative che dalla metà degli anni '90 ai primi anni 2000 hanno cercato di riorganizzare le strutture di istituzioni d'arte contemporanea per lo più di medie dimensioni, finanziate con fondi pubblici, e di definire forme alternative dell'attività istituzionale”⁷⁸³, si trovano le chiavi di lettura del rapporto tra curatela e istituzioni; anzi, a sentire Claire Doherty, è proprio nel nuovo contesto di un’“increasingly ubiquitous biennale culture” che una generazione di artisti e “nomadic curators” sviluppa e diffonde nuove modalità espressive ed espositive, consentendo proprio il varo di un nuovo istituzionalismo capace di differenziarsi, alla fine degli anni Novanta, dalla tradizionale critica istituzionale⁷⁸⁴. Ancora nel 2012 Terry Smith, ragionando sull'utilità della riflessione dedicata all'elemento “infrastrutturale” del sistema dell'arte contemporanea, cita un pensiero di Kate Fowle che una volta di più inquadra la questione curatoriale e il suo sviluppo nella cornice del rapporto, nuovo, con le istituzioni: “[...] key factors by which "curating" is measured today include the viability of exhibitions, events, and even institutions to be platforms for curators', artists', and participatory publics' ideas and interests. Increasingly, the curatorial position is less engaged in upholding an institutional mandate than trying to transform it, experimenting with processes, functions, structures, and hierarchies in relation to an expanding international art world that is located within ever-widening sociopolitical frameworks”⁷⁸⁵. Pur non accogliendo, dice Smith, la netta distinzione tra curatela indipendente e istituzionale, Fowle insiste su questa mutata condizione curatoriale all'interno del processo trasformativo delle istituzioni, dove l'istituzione è intesa ora non solo come il museo, ma come un'intera industria che è cresciuta attorno alla realizzazione di mostre⁷⁸⁶. Un discorso e un dibattito, quelli intorno al rapporto tra curatela e istituzioni, che si sono rivelati ancora inesauriti nel 2017, quando “How Institutions Think”⁷⁸⁷, convegno e pubblicazione polifonica a cura di Paul O'Neill, Lucy Steeds e Mick Wilson, ha nuovamente acceso i riflettori sulla triangolazione *Institutions – Contemporary Art – Curatorial Discourse*.

Di questa industria culturale entrano a far parte a pieno titolo le fondazioni private d'arte contemporanea. E a pieno titolo diventano proprio in questi anni quegli spazi inizialmente alternativi all'interno dei quali la pratica curatoriale trova una giusta dimensione per il suo sviluppo, le sue sperimentazioni e le sue sfide. In Italia il legame che si stringe tra queste nuove istituzioni e i curatori oblitera la convinzione di O'Neill secondo la quale da un certo punto in poi le istituzioni hanno il crescente bisogno di dotarsi di un'impronta curatoriale ben visibile; così come, anche in Italia, è possibile registrare una certa movimentazione di figure dell'ambito curatoriale, anche indipendente, che trovano nelle fondazioni lo spazio per esercitare la pratica e la professione, fornendo ulteriore credito alla proposta, sempre di O'Neill, di pensare la curatela in termini di codipendenza. In alcuni casi però affidare la direzione artistica di una fondazione a un curatore già ampiamente affermato è sintomo di quella strategia di mutuo scambio per cui le fondazioni ne

⁷⁸³ L. Kolb, G. Fluckiger, *New Institutionalism Revisited*, in “On Curating”: <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#edn7>

⁷⁸⁴ C. Doherty, *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, in “Protections Reader”, Kunsthaus Graz, 2006.

⁷⁸⁵ T. Smith, *Thinking Contemporary Curating*, cit. p. 249.

⁷⁸⁶ *Ivi*, p. 250.

⁷⁸⁷ Secondo capitolo di una trilogia di simposi organizzata tra il 2014 e il 2017 da LUMA Foundation e The Center for Curatorial Studies presso il Bard College, cfr. infra p. 15.

guadagnano di visibilità grazie all'autorevolezza della firma curatoriale e, in alcuni casi specifici, i curatori trovano in questi spazi grandi opportunità di progettazione e sperimentazione.

La Fondazione Prada lega il suo nome a quello di Germano Celant sin dagli esordi⁷⁸⁸ in un lungo binomio che è probabilmente la testimonianza, al più alto grado di celebrità, della compatibilità e della ergonomia che si innescano tra istituzioni private e curatori. Durante "Il metodo espositivo di Germano Celant alla Fondazione Prada: dalle mostre a carattere monografico all'interdisciplinarietà dei linguaggi nelle collettive", conferenza ospitata dalla Fondazione Prada agli inizi di dicembre 2022, parte di un più ampio programma, pubblico e trans-peninsulare, di celebrazione, memoria e approfondimento dedicato a Germano Celant, Bruce Altshuler ha ricordato, tra le altre, tante, cose, che il curatore genovese ha trovato nello spazio milanese un luogo e le opportunità per applicare il suo metodo di lavoro curatoriale e di scrittura continuando a "sostenere l'autonomia artistica e allo stesso tempo rimanendo ben consapevole della determinante influenza delle istituzioni, come strutture di potere"⁷⁸⁹. Il luogo e lo spazio attraverso il quale dare forma, ad esempio, nel 2013 al "progetto impossibile" del *reenactment*⁷⁹⁰ dell'epocale "When Attitudes Become Form", curata nella primavera del 1969 da Harald Szeemann alla Kunsthalle Bern. Un progetto concepito in collaborazione con Thomas Demand e Rem Koolhaas non per la sede mausoleica di Milano, ma per l'elegantissimo palazzo settecentesco di Ca' Corner della Regina, distaccamento veneziano della fondazione. È grazie all'incrocio delle ambizioni di Celant e di Prada, ha ricordato ancora Altshuler, che questa mostra ha potuto ri-prendere forma: la sua riproposizione in scala 1:1 ha saziato il bisogno del suo curatore di omaggiare Szeemann e, insieme, la sua rivoluzione curatoriale per cui "il suo fare è diventato equivalente a quello dell'artista"; ma soprattutto di "sollecitare un nuovo significato dell'esposizione"⁷⁹¹. In effetti è stato proprio quest'ultimo aspetto a rappresentare l'area maggiormente interessata da critiche e riflessioni rivolte a quella che Zuliani in presa diretta ha definito "operazione di mostrare una mostra [che] è, ormai da qualche anno, questione critica significativa, al punto che proprio le mostre delle mostre individuano un genere espositivo specifico e riconosciuto: e basterà, per fare qualche esempio in Italia, pensare alla riproposizione al Madre nel 2011, sempre a firma Celant, di 'Arte povera più azioni povere', la celebre rassegna tenutasi ad Amalfi nel '68, o alle mostre di documentazione che il Macro ha dedicato qualche anno fa a

⁷⁸⁸ Germano Celant è stato dal 1995 al 2014 Direttore artistico e dal 2015 al 2020 Soprintendente artistico e scientifico di Fondazione Prada.

⁷⁸⁹ È possibile rivedere la conferenza sul sito della fondazione e sulla pagina YouTube:

<https://www.fondazioneprada.org/project/il-metodo-espositivo-di-germano-celant-alla-fondazione-prada/>;

https://www.youtube.com/watch?v=ewIH_-igoo8

⁷⁹⁰ Il *reenactment* come formato espositivo ricorrente e metodo di ricerca è distintivo della traiettoria curatoriale, ad esempio, in Italia, di Daniela Lancioni, responsabile del progetto "Mostre in mostra" per la programmazione di Palazzo delle Esposizioni. Una rassegna che ha visto finora l'allestimento delle sette mostre di "Roma contemporanea dagli anni Cinquanta ai Duemila" (*Titina Maselli*, Galleria La Tartaruga 1955; *Giulio Paolini*, Galleria La Salita 1964; *Fabro. Concetto spaziale d'après Watteau*, 1967-71 / *Corona di piombo*, 1968-71 / *L'Italia d'oro / Alluminio e seta naturale*, 1971, rassegna "Informazioni sulla presenza Italiana" a cura di Achille Bonito Oliva, Incontri Internazionali d'Arte 1971; *Carlo Maria Mariani. La costellazione del Leone*, Galleria Gian Enzo Sperone 1981; *Jan Vercruysse, Tombeaux (Stanza)*, Galleria Pieroni 1990; *Myriam Laplante. Elisir*, a cura di Lorenzo Benedetti e di Teresa Macrì, Fondazione Volume! e The Gallery Apart, 2004; e un omaggio al fotografo Sergio Pucci" nel 2019); e il rifacimento di "Mario Merz. Balla, Carrà, de Chirico, de Pisis, Morandi, Savinio, Severini" (Galleria dell'Oca, Roma 1978). Cfr. F. Belloni, *Roma 1978. Strano assortimento alla Galleria dell'Oca*, in "Il Manifesto", 5 febbraio 2023, p. 12.

⁷⁹¹ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit. p. 527.

‘Contemporanea’ e a ‘Vitalità del negativo’⁷⁹². Un’operazione, quella veneziana, resa possibile dalla sinergia tra una fondazione capace di investire un’enorme quantità di energie soprattutto economiche e una visione e una visionarietà curatoriale più facilmente realizzabili, in tutte le loro componenti, in un contesto operativo del genere, ad alto tasso simbiotico.

Una lunga simbiosi e una proficua collaborazione caratterizzano anche la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino e Francesco Bonami, che dal 1995 percorrono insieme i tracciati dell’arte contemporanea. In particolare dal 2002, quando viene inaugurata la sede torinese di via Modane, le traiettorie dell’istituzione e di un curatore italiano ormai affermato – alla vigilia della sua nomina a direttore della Biennale di Venezia 2003 – trovano un canale stabile per l’inaugurazione di un programma espositivo che ha come priorità la valorizzazione della collezione della presidente Patrizia Sandretto, nucleo vivo della fondazione. Ma negli anni il palinsesto e la politica della Sandretto hanno mostrato tutto il loro interesse nei confronti dell’ambito curatoriale, non solo scegliendo una firma riconoscibile, quella di Bonami, intorno al quale si sono formate figure oggi attive sulla scena curatoriale italiana con ruoli di direzione – Ilaria Bonacossa e Stefano Collicelli Cagol -, ma istituendo due programmi di studio per giovani curatori ormai attivi da tanti anni: “Young Curators Residency Programme” è un progetto che dal 2007 prevede la selezione di tre giovani curatori stranieri per un anno di residenza, studio e viaggio in tutta la penisola, a contatto con artisti e realtà dell’arte contemporanea in Italia, un lungo attraversamento guidato, un percorso il cui traguardo assume sempre la forma di una mostra che è opera di ricognizione della scena italiana restituita con lo sguardo dell’altro⁷⁹³; dal 2012, invece, è attivo “Campo. Corso per giovani curatori italiani”, un programma che si differenzia innanzitutto per la scelta dei partecipanti, misurati su scala nazionale, e per la sua affinità con le strutture portanti dei corsi post-laurea, per nulla imperniato, quindi, sulla logica della residenza per curatori, anch’esso però fondato sull’attraversamento della rete nazionale dell’arte contemporanea insieme a momenti teorici e didattici, destinato a concludersi dopo circa un anno con un evento non per forza, ma quasi sempre espositivo. Ad un interesse operativo per l’azione curatoriale focalizzato sulla valorizzazione e visualizzazione della collezione, attraverso un’agenda espositiva che negli anni ha ampliato anche il suo raggio d’azione – alla sede torinese si sono aggiunte altre sedi, a Guarene d’Alba (parco), a Madrid e Venezia – la Sandretto Re Rebaudengo ha affiancato quindi un’attenzione costante all’ambito della formazione professionale che la segna come *unicum* del panorama italiano.

Proseguendo sul tracciato dell’intreccio tra curatela e fondazioni, il caso di Como, della Fondazione Antonio Ratti, rappresenta un importante esempio della partecipazione al clima entusiastico del fenomeno curatoriale negli anni di mezzo del decennio dei Novanta, quando nello spazio culturale della suggestiva Villa Sucota si sono succedute una serie di conferenze tenute da alcuni protagonisti della scena come Nicolas Bourriaud, Viktor Misiano, Francesco Bonami, Hans-Ulrich Obrist, Jan Hoet, Kasper König. Nello stesso periodo, più precisamente dal 1996, la Fondazione Nicola Trussardi avvia un piano di attività ed eventi che dal 2002 porta la firma di Massimiliano Gioni, all’epoca trentenne ma con una già solida esperienza professionale maturata soprattutto a New York con Bonami. Questa ulteriore combinazione di curatela e iniziativa privata, destinata alla “diffusione

⁷⁹² S. Zuliani, *When attitudes Become Form: reloaded*, in “Doppiozero”, 26 Giugno 2013:

<https://www.doppiozero.com/when-attitudes-become-form-reloaded>

⁷⁹³ *Shifting Views on Italian Art*, (Mousse Publishing, Milano 2020) è la pubblicazione che racconta i primi tredici anni del programma di residenza per curatori stranieri.

dell'arte contemporanea"⁷⁹⁴ dà luogo a una proposta che, proprio in concomitanza con la nomina di Gioni e, quindi, con una conseguente riconoscibilità cur-autoriale, si definisce nel suo essere erratica – dopo una prima fase che si lega allo spazio espositivo di Palazzo Marino alla Scala –, nel suo essere come una sorta di parassita che attecchisce di volta in volta in luoghi diversi, istituzionali e non, della città di Milano. La miscela, anche qui, di forza economica⁷⁹⁵ e intraprendenza curatoriale, di un curatore che nel frattempo e parallelamente si è affermato come uno dei principali attori della scena internazionale, ha dato forma negli anni a un calendario di progetti diversificati – spesso si tratta di interventi site-specific di breve durata, ma non mancano neanche le grandi collettive tematiche⁷⁹⁶ –, un palinsesto francamente superbo a chiara spinta internazionalista, specchio della linea operativa di Gioni. Alcuni esempi: Elmgreen&Dragset, Darren Almond, Maurizio Cattelan, John Bock, Urs Fischer, Martin Creed, Fischli e Weiss, Paola Pivi, Tino Seghal, Tacita Dean, Agnes Denes, Ragnar Kjartansson. La natura mutevole dei progetti insieme con la variabile spaziale sono gli elementi che portano a un grado altissimo il tasso di sperimentazione curatoriale, all'interno di un quadro che, nell'ottica del mutuo scambio, se da un lato ha permesso a Gioni di realizzare grandi progetti, esercitare una pratica e estenderne i confini operativi, dall'altro ha evidentemente posizionato questa fondazione in prima fila tra gli attori del sistema internazionale anche e soprattutto grazie alla capacità del suo curatore di cucire una rete importante dalla quale attingere; una rete che Gioni, come altri, lavorando in una condizione di sostanziale libertà (indipendenza, non-esclusività) ha potuto ampliare e applicare a contesti diversi.

Un altro caso italiano, particolare, di felice e duratura collaborazione tra iniziativa privata e curatela riguarda la Fondazione Ermanno Casoli di Fabriano, alle cui spalle opera un'azienda (Elica) che ha individuato nell'arte contemporanea uno strumento di miglioramento delle condizioni di lavoro e, insieme, di affermazione culturale; un processo anche qui innescato da un curatore, Marcello Smarrelli, attraverso il quale la fondazione ha costruito un programma denso di attività legate al mondo dell'arte contemporanea: laboratori, premi, produzione, committenza e collezionismo⁷⁹⁷. In un progetto come questo è evidente che la traiettoria operativa del curatore non si limita solo alla costruzione del momento espositivo, pur presente, ma qui la pratica curatoriale trova il tempo e lo spazio per esprimersi nelle sue componenti relazionali, discorsive – “my kind of a curator is one who tries to create discursive events” ha scritto Maria Lind⁷⁹⁸ –, di tessitura tra azienda, dipendenti, artisti e pubblico.

Ma l'ascesa delle fondazioni, delle istituzioni dell'arte a spinta sostanzialmente privata, se da un lato arricchisce il panorama culturale, dall'altro è stata interpretata come il riflesso limpido di una condizione socio-economica globale che nel vortice tardo e turbo-capitalista ha trovato anche letture molto più sospettose. Vasif Kortun, ad esempio, nell'analizzare le “istituzioni d'arte

⁷⁹⁴ Dal sito: <https://www.fondazionenicolatrussardi.com/la-fondazione/>

⁷⁹⁵ “L'attività della fondazione è finanziata, oltre che dalle tre socie fondatrici Beatrice, Maria Luisa e Gaia Trussardi, anche grazie al contributo di un gruppo privato di mecenati che ne sposano il modello culturale e ne supportano la missione. In occasione di singole iniziative la fondazione inoltre è sostenuta anche da aziende, istituzioni e altri soggetti che partecipano in qualità di partner e sponsor”: <https://www.fondazionenicolatrussardi.com/la-fondazione/>

⁷⁹⁶ Due esempi noti: “La Grande Madre” (Palazzo Reale, Milano 26 Agosto - 15 Novembre, 2015) e “La Terra Inquieta” (La Triennale di Milano, 28 Aprile – 20 Agosto 2017)

⁷⁹⁷ *Innovare l'impresa con l'arte. Il metodo della Fondazione Ermanno Casoli* è il testo di Deborah Carè, Chiara Paolino e Marcello Smarrelli, pubblicato nel 2018 da EGEA, che ricostruisce l'esperienza di Fabriano, tuttora attiva.

⁷⁹⁸ B. K. Wood, (ed.), *Selected Maria Lind Writing*, Sternberg Press, Berlin-New York, 2010, p. 223.

nell'epoca della crisi della dimensione pubblica"⁷⁹⁹ individua nell'esposizione uno dei nuclei più problematici di una questione più ampia che, per l'appunto, ha a che fare con le trasformazioni più recenti di musei e istituzioni d'arte. In particolare sostiene la scarsa efficacia del medium mostra, ridotto ormai a "merce di supermercato" con una sua propria "vita da scaffale" e "relativa data di scadenza"; parte indispensabile di programmi espositivi sempre più fitti la cui "cadenza regolare", insieme con la costruzione di "spazi per assecondarne la successione continua", hanno neutralizzato le reali possibilità trasformative dell'arte. Una delle conseguenze dirette, secondo Kortun, è che "la maggior parte dell'arte che vediamo si attiva soltanto attraverso le istituzioni", istituzioni però sempre più prone a logiche di mercato, a oscillazioni finanziarie, e vittime spesso, nella dimensione pubblica, di tagli e restrizioni economiche alle quali si è reagito aprendo le porte a "quegli efficienti avamposti fondati dalle élite e dagli oligarchi" che da un lato ne hanno allungato la vita - la sopravvivenza, dice Kortun -, dall'altro hanno reso i musei delle "maldestre attività neo-liberali"⁸⁰⁰. Un nuovo gergo è entrato nel linguaggio corrente della gestione museale - "asset da valorizzare", "marchi da vendere", *management* e manager, brandizzazione, spettacolarizzazione - e la conseguenza è stata un'incessante omologazione che ha visto trionfare la vetrinizzazione e l'inserimento nei flussi del mercato del turismo, a discapito di una funzione critica e trasformativa da cui le istituzioni e le stesse opere d'arte si vedono disinnescate. Per quanto, all'interno degli organigrammi strutturali, i dipartimenti curatoriali possano rappresentare dei presidi contro questo processo involutivo, paradossalmente è proprio nella loro instancabile attività espositiva, i cui modelli e le cui pratiche Kortun reputa discutibili, che si cela quell'agente patogeno alimentato dalle logiche neo-liberali e tardo-capitalistiche per cui le esposizioni sono un perfetto specchietto per le allodole. Anche Pierre Bal-Blanc attraversa con sospetto lo sviluppo delle istituzioni d'arte, in particolare delle fondazioni d'arte contemporanea, cercando di esaminarne la "logica culturale"⁸⁰¹. La tesi di Bal-Blanc riprende alcuni riferimenti teorici che accompagnano le trasformazioni dell'istituzione museale, dalla "pianta libera" di Le Corbusier al "complesso espositivo" di Bennett, dal "dispositivo" di Agamben al "museo sincronico" di Rosalind Krauss; tutti elementi che caratterizzano la storia del museo e che in qualche modo restano attivi nell'affermazione della fondazione come nuovo polo dell'arte in epoca tardo-capitalista. Tutti elementi che segnano, sulla scia di Foucault, la mutazione del museo nel passaggio dall'età disciplinare a quella biopolitica: "[...] per corroborare il cambiamento della governamentalità nel contesto aperto dell'era biopolitica, la fondazione d'arte contemporanea sostituisce il modello del museo enciclopedico pubblico della società disciplinare in un contesto chiuso, divenuto ormai obsoleto. Da qui il proliferare di fondazioni private e la conversione finale, in un prossimo avvenire, di tutti i musei pubblici in imprese commerciali sovvenzionate da fondi privati". D'altronde era stata proprio Krauss nel 1990 a profetizzare che il museo dell'epoca biopolitica avrebbe avuto "a che fare con i mercati di massa più che con i mercati dell'arte, e con l'esperienza del simulacro più che con quella dell'immediatezza estetica"⁸⁰² e lo stesso Bal-Blanc arriva a chiedersi se un artista che opera all'interno di una fondazione, "meccanismo governamentale" che "produce soggettivazioni", "in cui c'è indistinzione fra interessi privati e bene collettivo", venga "invitato per condividere una dimensione collettiva o

⁷⁹⁹ V. Kortun, *Istituzioni d'arte nell'epoca della crisi della dimensione pubblica*, in M. Scotini, a cura di, *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*, cit. pp. 55-74.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁸⁰¹ P. Bal-Blanc, *La logica culturale della fondazione d'arte contemporanea nell'era del tardo capitalismo*, in M. Scotini, a cura di, *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*, cit. pp. 75-90.

⁸⁰² *Ivi*, p. 86; da R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in "October", 54, autunno 1990, p. 17.

se rivesta una semplice funzione di impiegato al servizio dell'impresa. Allo stesso modo, il visitatore deve avere la possibilità di appurare se è rispettato in quanto cittadino o se viene considerato un semplice consumatore, vale a dire come un mero dato che contribuisce al valore borsistico dell'impresa sul mercato"⁸⁰³.

*

Il mercato dell'arte ha nelle fiere il suo momento di maggiore visibilità e cerimonialità, all'interno del quale la componente espositiva ha raggiunto il suo massimo grado di importanza proprio attraverso la funzione, sempre più preponderante, dei curatori. Dalla curatela dei singoli stand, all'innesto di vere e proprie mostre autonome, interne ai percorsi fieristici, fino ad arrivare al valzer delle nomine per le posizioni apicali di un meccanismo che sembra non poter più fare a meno dei curatori. Un trend ormai consolidato le cui ragioni trovano facile spiegazione nell'accettazione della natura ibrida e delle capacità manageriali del curatore, in quella sorta di strabismo che gli consente di avviare e gestire la "macchina visuale" (Celant) dell'esposizione e nel contempo di seguire i flussi e le tendenze del mercato, delle cui oscillazioni è direttamente partecipe. Come le Biennali anche le fiere hanno avuto negli ultimi decenni una esplosione e una diffusione capillari su scala globale, e si sono inserite completamente nei meccanismi distributivi e celebrativi del sistema dell'arte, arrivando ad essere appuntamenti fissi e immancabili attorno ai quali si snodano *art weeks*, calendarizzazioni varie e progetti di valorizzazione di territori che smuovono l'intero mondo dell'arte. È quel fenomeno che Angela Vettese ha definito "fierismo" evidenziando come le fiere abbiano raggiunto ormai "un livello di sofisticazione estetica e critica, un'articolazione delle proposte e una capacità anche didattica inimmaginabili fino ad alcuni anni fa"⁸⁰⁴.

Sulla mappa italiana delle fiere si riescono a riconoscere facilmente alcuni casi specifici ed esemplificativi di questo nuovo sviluppo. Torino ("Artissima"), Milano ("miart"), Bologna (Arte Fiera) e Verona ("ArtVerona") sono, nel 2023, gli appuntamenti fieristici più importanti del calendario dell'arte in Italia. In tutti e quattro questi contesti è possibile individuare una relazione ormai strettissima tra la fiera, intesa come momento commerciale, e un ambito curatoriale che da tempo ne guida i meccanismi. L'esempio più eclatante pare essere "Artissima", a Torino, che viene fondata nel 1994 da Paola Rampini e Roberto Casiraghi che ne sarà direttore fino al 2006, e che dal 2000 sposta il suo interesse interamente sul contemporaneo modificando la denominazione da "Fiera d'Arte Moderna e Contemporanea" a "Arte Contemporanea a Torino". Uno dei passaggi cruciali si registra nel 2007 quando ne assume la direzione Andrea Bellini, e "Artissima diventa la prima fiera a nominare un direttore con un background curatoriale"⁸⁰⁵. Da questo momento in poi si verificherà un'alternanza di curatori nel ruolo di direttori che ha visto avvicinarsi, dopo Bellini (2007-2009), Francesco Manacorda (2010-2011), Sara Cosulich (2012-2016), Ilaria Bonacossa (2017-2021), Luigi Fassi (2022). In questi anni è cresciuta sempre di più l'attenzione all'elemento espositivo non direttamente connesso alle dinamiche di mercato, ma inteso quale innesto, intrusione, spesso silenziosa distrazione; un arricchimento che, come capita anche negli altri contesti, passa

⁸⁰³ *Ivi*, pp. 88-89.

⁸⁰⁴ A. Vettese, *L'arte contemporanea*, (2012), Il Mulino, Bologna 2017, p. 73.

⁸⁰⁵ Dal sito: https://www.artissima.art/hall_of_fame/artissima-2007/

necessariamente attraverso l'allestimento di un fitto calendario di eventi che travalica i confini spaziali della fiera e invade la città, solitamente nell'arco allungato di un weekend in cui tutte le realtà dell'arte partecipano attivamente, anche con iniziative proprie e autonome, al clima entusiastico e frenetico della maratona espositiva. In "Artissima", quindi, la pratica curatoriale ha trovato terreno fertile per espandere il proprio raggio d'azione e per installare all'interno di uno spazio destinato prima di tutto al commercio un'area di sperimentazione che scopre il mezzo della mostra come suo strumento prediletto. Al di là del fatto che è ormai consuetudine salda, non solo a Torino, la dotazione di veri e propri dipartimenti curatoriali con figure varie assegnate di volta in volta alle diverse e rinnovabili sezioni della fiera, di particolare interesse risultano alcune operazioni reiterate che quantomeno confermano la stabilità della connessione tra fiera e curatela. È quello che Carolina Gestri ha definito il "paradosso sdoganato delle mostre in fiera"⁸⁰⁶ ricordando come almeno dal 2015 al 2017 si sia assistito a "un'operazione estranea [che] ha portato i curatori che si sono succeduti a creare un graduale e intelligente processo di inserimento e interazione con il pubblico della fiera, ponendosi obiettivi dalle forti basi teoriche e, in alcuni casi, proseguendo un progetto, già avviato in una vera e propria cornice museale, con maggiore libertà"⁸⁰⁷. Il riferimento è alle mostre "Inclinazioni" a cura di Stefano Collicelli Cagol (2015), "corpo.gesto.postura" a cura di Simone Menegoi (2016) e a "Deposito d'Arte Italiana Presente" a cura di Ilaria Bonacossa e Vittoria Martini (2017), tre eventi espositivi innestati all'interno del percorso, esiti diversificati di un progetto-sezione intitolato "In-Mostra", dedicato "all'ideazione di un momento espositivo di stampo istituzionale/museale all'interno di un contesto particolare, per modalità e tempi di fruizione, come quello fieristico", e realizzato grazie alla collaborazione con istituzioni piemontesi e gallerie italiane. Mentre le mostre di Collicelli Cagol e Menegoi seguono un simile canovaccio metodologico, sfidando lo spazio della fiera ad accogliere le opere della mostra stimolandone l'integrazione sia con il luogo che con gli spettatori, il "Deposito" è invece rievocazione storica di un'esperienza marcatamente torinese di fine anni Sessanta, una piattaforma per la cooperazione, la condivisione e l'espressione di energie diverse (artisti, galleristi e collezionisti) fortemente voluta da Marcello Levi e Luigi Carluccio con il supporto di Gian Enzo Sperone, Ileana Sonnabend e Leo Castelli; un intreccio che la mostra del 2017 cerca di *immemorare* operando attraverso l'arte italiana dal 1994 al 2017 e di cui Gestri sintetizza gli obiettivi: "Deposito rappresentava dunque un luogo di incontri, di scambio, di promozione e di produzione. Tutte parole che, tornando al nostro presente, riassumono molte delle caratteristiche di Artissima. I punti in comune tra la fiera torinese e l'ex rimessa di 450 mq di via San Fermo appaiono talmente forti da farci pensare che tale parallelismo possa concludere il percorso di ricerca avviato tre anni fa, riguardo a una possibile convivenza tra metodo curatoriale, produzione artistica ed esigenze istituzionali e di mercato"⁸⁰⁸. Anche nelle altre cornici fieristiche italiane resta ampio l'interesse nei confronti delle figure curatoriali come interpreti più affidabili dello stato delle cose da collocare nelle posizioni di vertice, e seguendo l'alternanza delle nomine che negli anni si sono succedute è anche possibile segnare la fiera come step ormai integrato e necessario per l'affermazione e/o il consolidamento professionale. Si vedano ad esempio i casi dei vari Alessandro Rabottini, Simone Menegoi, Adriana Polveroni, Stefano Raimondi, Nicola Ricciardi e Vincenzo de Bellis che dopo i sei anni come curatore e *Associate Director*

⁸⁰⁶ C. Gestri, *Il paradosso sdoganato delle mostre in fiera (#artissimalive)*, in "Kabul Magazine", settembre 2017: <https://www.kabulmagazine.com/artissima-mostra-deposito-arte-presente/>

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

al Walker Art Center di Minneapolis approda nel 2022 ad Art Basel nel ruolo di direttore delle fiere e delle piattaforme espositive relative a tutte e quattro le location della più importante fiera internazionale (Basilea, Miami, Hong Kong, Parigi).

L'archivio: luogo e pratica

“Entità paradigmatica astratta” e “istituzione concreta”⁸⁰⁹, l’archivio è ormai operazione possibile e ricorrente nell’algoritmo dell’arte contemporanea, anche grazie a un mosaico teorico⁸¹⁰ che ha concorso ad elasticizzare un concetto storicamente legato a una disciplina e a un’attività rigorose, a uno spazio fisico non sempre facilmente accessibile, un luogo finanche misterioso per le sue implicazioni con memoria, controllo e potere. Questa sua, assodata, natura bipolare fa dell’archivio una fonte e un presidio di «futurabilità» (Bifo) per quegli artisti che, per attitudine, si misurano con il passato, le sue fratture e il suo stato di conservazione, un modello per quegli altri che, attratti dalle sue procedure, ne adottano sistemi classificatori e soluzioni allestitive. A stabilizzare il posizionamento dell’archivio, in tutte le sue deformazioni, dentro i perimetri dell’arte contemporanea ha contribuito, inoltre, la prospettiva, sì chiara ma ancora ampiamente discussa, della sua esponibilità. È proprio quest’ultimo aspetto ad aver stimolato con più insistenza il dibattito critico negli ultimi anni, impegnato a registrare gli effetti delle procedure archivistiche, e del loro portato concettuale, sulle pratiche artistiche e su quelle espositive, chiamando in causa inevitabilmente anche l’operato curatoriale che in tempi recenti ha stretto sempre di più la sua relazione con l’ambito dell’archivio, assunto, sulla scia della convincente definizione di Sekula, nella sua essenza ibrida, bifronte e polisemica. Il convegno del 2021, “Archivi esposti. Teorie e pratiche dell’arte contemporanea”, curato da Massimo Maiorino, Maria Giovanna Mancini e Francesca Zanella, rispettivamente per le Università di Salerno, Bari e Modena-Reggio Emilia⁸¹¹, rappresenta uno spazio particolarmente denso di riflessione “sul legame produttivo tra l’archivio, luogo labirintico e segreto dell’*arché* – come ha ricordato Derrida – e la dimensione espositiva, spazio cardinale e ambiguo del sistema dell’arte dove verificare le emergenze teoriche e le modifiche dello statuto dell’opera, ma anche esplicitare le specificità dell’archivio d’arte individuale o istituzionale, dell’archivio come modello, rispetto alla pratica artistica dell’archiviazione”⁸¹². Non è esclusa - non può esserlo - da questo campo largo di indagine la scrittura curatoriale, quella che intrattiene con l’archivio un rapporto di mutuo attingimento⁸¹³: nell’archivio i curatori trovano informazioni e,

⁸⁰⁹ A. Sekula, *The Body and the Archive*, in «October», 39, 1986, pp. 3-64; trad. it. cons. *Il corpo e l’archivio*, «Il Corpo», IV, 6/7, 1996/1997, p. 26.

⁸¹⁰ C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Johan&Levi Editore, Milano 2016.

⁸¹¹ Il convegno si è svolto in modalità mista il 15 e 16 ottobre 2021.

⁸¹² M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, a cura di, *Op. cit.*, pp. 9-10.

⁸¹³ Assume valore significativamente rappresentativo dell’intreccio tra curatela e archivio il progetto di Barnaby Drabble e Dorothee Richter “Curating Degree Zero Archive” (CDZA): “The Curating Degree Zero Archive (CDZA) documents the work of over 100 contemporary art curators who are known internationally for their critical and experimental positions. This collection of exhibition documentation, gifted to the archivists by the curators themselves, contains, among other materials, catalogues, DVDs, magazines and ephemera. In this way the archive presents a representative cross-section of the critical curatorial discourse at the beginning of the twenty-first century. The project began with the three-day symposium “Curating Degree Zero”, organized in Bremen in 1998 by Dorothee Richter and Barnaby Drabble. Between 2003 and 2008, the two curators worked together again on the archive, which grew in size as it travelled to eighteen venues around the world as an exhibition and a program of live events and discussions. In 2011, the resulting collection was gifted to the Media and Information Centre (MIZ) at the Zürich

soprattutto, materiali da utilizzare per costruire le mostre e di conseguenza da esporre; l'archivio è il luogo dove la pratica curatoriale trova ulteriore applicazione ed estensione; gli archivi trovano nei curatori le figure adatte ai loro rinnovati propositi di valorizzazione. Alla consuetudine sempre più diffusa dell'archivio d'artista, tra le altre cose, corrisponde la presenza sempre più assidua dei curatori-direttori d'archivio. "Archivi esposti" ha visto la partecipazione di Lara Conte che, nella sezione intitolata "Dimenticare l'archivio? Aspetti di un dibattito critico", ha proposto un attraversamento della carriera di Germano Celant identificando l'archivio come *fil rouge* e base stabile di una pratica curatoriale che si evolve da una "dimensione [...] transnazionale a una visione planetaria e globale"⁸¹⁴. Dal praticantato con Eugenio Battisti, la cui impostazione metodologica trova nutrimento nella forza dei documenti, della storia e del dialogo tra le discipline, sia nella cornice redazionale di "Marcatré" che nell'esperienza del Museo Sperimentale di Arte Contemporanea, fino alle ultime grandi mostre firmate Fondazione Prada, passando per *l'Information Documentation Archives* e una costellazione di mostre e pubblicazioni che dalla fine degli anni Sessanta in poi hanno segnato la traiettoria curatoriale celantiana, l'itinerario disegnato da Conte fa emergere come l'archivio abbia rappresentato per Celant il congegno di regolazione tra la sua postura di critico, la sua più volte dichiarata aspirazione alla storia dell'arte e le sue acrobazie curatoriali, un sistema di equalizzazione delle frequenze che il curatore genovese ha recepito nel suo lungo percorso operativo. Dalla "tesi per una critica acritica"⁸¹⁵ secondo la quale il critico agisce prima di tutto da registratore e raccoglitore di dati e informazioni, oltre che da compagno di strada degli artisti, alle pubblicazioni in cui è la successione cronologica a ritmare racconti ed esposizioni⁸¹⁶, fino al *reenactment* di "When Attitudes Become Form" (Venezia 2013) e a mostre come "Post Zang Tumb Tuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943" (Milano 2018), Celant ha trovato nella forza dei documenti e nelle loro potenzialità espositive, ma anche nella "prospettiva vitalmente contraddittoria" dell'archivio, nella sua "duplice vocazione concettuale di 'conservazione' e 'rimozione'"⁸¹⁷ – "rimedio e veleno", ha scritto Ricoeur⁸¹⁸ – le possibilità più stimolanti per esercitare la sua professione e, soprattutto per marcare i confini di una pratica che si è mossa tra soluzioni allestitive, metodo di ricerca e stile di scrittura; un intreccio in cui la funzione archivistica, è questa la tesi di Conte, è assolutamente propulsoria.

Proprio in "Archivi esposti" Marco Scotini ha ribadito la sua attenzione al tema dell'archivio, al suo paradigma e alle pratiche artistiche coinvolte che, sotto forme eterogenee, segnano da tempo la sua traiettoria curatoriale. Il suo rapporto con l'archivio come luogo di esercizio professionale si unisce a una linea operativa che fa dell'archivio una costante tematica e concettuale fin troppo evidente: "Da vent'anni [...] sono direttore scientifico di determinati archivi d'artista (Gianni Colombo, Bert Theis, ecc.) e, allo stesso tempo, direttore artistico di istituzioni, biennali o mostre

University of the Arts (ZHdK). Since the opening of the university's new premises in the Toni-Areal in 2014, the archive is accessible as a permanent reference collection on public display". Dal sito: <https://www.on-curating.org/issue-26-reader/curating-degree-zero-archive-20032008.html#Y-OmQnbMJPY>

⁸¹⁴ L. Conte, *Germano Celant: l'Archivio come pratica. Da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, a cura di, *Op. cit.*, pp. 49-56.

⁸¹⁵ *Infra* p. 34.

⁸¹⁶ Lara Conte fa riferimento in particolare a *Preconistoria* e al catalogo di *Identité Italienne* di cui si è già parlato nei capitoli precedenti.

⁸¹⁷ L. Conte, *Germano Celant: l'Archivio come pratica. Da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale*, cit. p. 53.

⁸¹⁸ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 234.

che insistono sul tema dell'archivio [...] Credo che la nostra contemporanea fissazione con l'archivio (con la sua immagine e la sua funzione) abbia a che fare con la perdita attuale del suo oggetto: l'elemento documentale"⁸¹⁹. È quindi la perdita del "valore documentale" unita a una "trasformazione dell'ordine del tempo" a rendere l'archivio un paradigma "nuovo", la sua funzionalità nel registrare le oscillazioni di un tempo che non va più atteso e misurato in direzione lineare, un tempo ormai "plurale, adirezionale, performativo". In più per Scotini la ricorrenza di questa tematica si spiega anche con il "declino" della storiografia dell'arte, è la risposta "a questo venir meno delle narrative storiche ufficiali"⁸²⁰. Queste convinzioni costituiscono per Scotini l'impianto teorico che situa alla radice di alcune sue imprese curatoriali come la già citata "L'Inarchiviabile/The Unarchivable. Italia anni 70" (Milano 2016), dove "la matrice dell'archivio (l'atlante, la mappa, il catalogo)" viene individuata come costante operativa comune nell'Italia dell'arte degli anni Settanta, e come uno strumento collettivo eversivo: "[...] per trattare l'infinito, per sabotare le statistiche, per decostruire il genere, per misurare i corpi e il lavoro, per intervenire sul già filmato, sulla comunicazione, sull'immagine. In sostanza, l'archivio diviene, in quel contesto, un grimaldello esplosivo per far saltare il monolite della storia e lasciarne in sospensione i frammenti [...] il modello dell'archivio oggi non può essere più considerato quello positivista che abbiamo ereditato dal passato. Chiaramente il filo conduttore, o la vera cornice, de *L'Inarchiviabile* è l'enunciato collettivo, il soggetto collettivo che parla, che si esprime, che si mobilita. Mi è sembrato importante rintracciare nella figura dell'archivio questa forte matrice della moltitudine contemporanea che rifugge sì dai dualismi classici, ma soprattutto dall'idea di un solo mondo possibile"⁸²¹. Attraverso queste operazioni vengono presi in esame la posizione e l'operato dell'artista-archivista che opera a seconda dei contesti storici e culturali, e della cui complessità lo spazio della mostra è tentativo di intelaiatura, ma a Scotini interessa, nella stessa cornice, anche l'emersione della figura del curatore "che, come tale, nasce dalle ceneri della storia e sempre negli stessi anni Settanta". Addirittura: "Se c'è storia (compresa quella dei pop, minimalist, land artists, poveristi, per esempio) non c'è necessità del curatore, basta un conservatore museale che rimette ogni cosa al posto già assegnato. Il curatore invece ha bisogno di immaginare una relazione tra un'opera e un'altra, una relazione che non è già data, che non è già anticipata all'interno di un protocollo"⁸²². Una relazione che trova anche nell'archivio lo spazio per una sua, ogni volta differente, costruzione; lo spazio per una messa in discussione radicale delle narrazioni ufficiali e per il mantenimento delle possibilità di svelamento di ciò che gli stessi archivi, e la storia, hanno tenuto nascosto, possibilità che secondo Scotini tengono viva la pratica curatoriale.

Il luogo dell'arte per eccellenza dove il rapporto tra curatela e archivio riesce a stringersi con continuità è il museo. In Italia una parte ampia della *vis motrix* di alcune grandi istituzioni risiede negli archivi. Al Mart di Trento e Rovereto, ad esempio, l'"Archivio del '900", oltre ad essere miniera inestimabile, è "un laboratorio culturale in cui attività espositiva, studio e ricerca sono strettamente connessi"⁸²³; la Galleria Nazionale di Roma ha da sempre rivolto la sua attenzione agli archivi⁸²⁴, ed

⁸¹⁹ M. Scotini, *Archiviare l'inarchiviabile. Forme del tempo e regimi di storicità*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, a cura di, cit. p. 35.

⁸²⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

⁸²¹ *Ivi*, p. 38.

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ Dal sito del museo: <https://www.mart.tn.it/archivio-del-900>

⁸²⁴ Già nel 1933 col progetto dell'"Archivio biografico e iconografico". E nel 1973 con l'acquisizione dell'Archivio Ugo Ogetti.

ha intrapreso negli ultimi un programma di acquisizione e valorizzazione, attraverso una dimensione espositiva aperta spesso a contributi curatoriali esterni, di fondi archivistici di grande rilevanza. E il Maxxi di Roma, che con i due poli archivistici (Architettura e Arti visive) ha centralizzato l'archivio e le sue potenzialità in una programmazione che prevede sempre eventi espositivi originati da acquisizioni e attraversamenti di fondi archivistici, e addirittura l'allestimento di una parte dello spazio museale al piano terra, l'"Archive Wall", destinato a mostre di documentazione frutto di un lavoro condotto in profondità dai due dipartimenti. In contesti come questi la relazione tra i curatori, l'archivio e i suoi professionisti è costante, il dialogo tra le parti in previsione della destinazione espositiva è ingranaggio essenziale. L'altro grande focolaio istituzionale italiano dove curatela e archivio trovano terreno fertile è il Castello di Rivoli. Dal 2017 si è dotato di un Centro di Ricerca (CRRI) "che estende il servizio della Biblioteca ed è volto alla ricerca, raccolta e valorizzazione dei materiali d'archivio di artisti, curatori, critici, galleristi e collezionisti italiani attivi in particolare tra gli anni Sessanta e i giorni nostri"⁸²⁵, uno spazio che per statuto lavora sul doppio registro della fruizione a scopi di studio e ricerca e della produzione "soggetta all'utilizzo creativo e interdisciplinare da parte di artisti, scrittori, registi, grafici e curatori"⁸²⁶. Il Castello di Rivoli ha inoltre inaugurato una serie di mostre dedicate a grandi curatori (e critici) come Harald Szeemann, che oltre ad aver cambiato la storia della curatela ha legato il suo nome a doppio nodo alla costruzione di un grande e personalissimo archivio oggi patrimonio preziosissimo del Getty Research Institute di Los Angeles, da dove ha avuto origine proprio la mostra "Harald Szeemann: Museum of Obsessions", che nel 2019 ha occupato gli spazi del castello piemontese. E poi Achille Bonito Oliva, un critico che ha dato contributi vivissimi allo sviluppo della pratica curatoriale e impulsi energici alla storia delle mostre. L'esposizione a lui dedicata, intitolata "A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita" e organizzata nel 2021, rappresenta un caso assai particolare delle possibilità operative, potenzialmente anche forzose, che derivano dal rapporto tra curatela e archivio. Di fatto l'archivio di Bonito Oliva non esiste, ma la mostra è stata costruita seguendo il paradigma dell'archivio con opere d'arte, documentazione di allestimenti, una grande selezione di immagini provenienti da Rai Teche e da quelli che vengono comunemente definiti materiali d'archivio. Uno dei curatori della mostra, Andrea Viliani, ha misurato la distanza di Bonito Oliva rispetto alla "dimensione epistemica dell'archivio: "A.B.O. ha sempre affermato di non essere un critico 'catastale e notarile' [...] Due aggettivi [...] che riferiscono di una volontà di restare leggero e vigile, di mantenersi radicalmente autonomo, anarchico. Liberandosi del peso della prova e della dimostrazione e, quindi, della responsabilità oggettivante che gli derivasse dal compito di costituire e consultare un proprio archivio [che] nel suo caso, più che essere 'pezza d'appoggio', qualcosa che va conservato per essere studiato e fornire l'autorevolezza del documento a quanto si sostiene, è composto da tracce non permanenti, gesti rapidi e incisivi, posizioni che si configurano come scarti interpretativi e inciampi espressivi [...] In *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita* la storia che l'archivio di A.B.O. ci racconta si ramifica in tutti gli altri archivi che esso evoca e che richiama a raccolta per ricostruire una storia condivisa, anche nelle vetrine e negli apparati documentali attuali"⁸²⁷. La mostra è un esempio e una testimonianza della presa che l'archivio inteso come tema e paradigma ha ancora sui meccanismi dell'arte contemporanea, e di come sia entrato a far parte a tutti gli effetti della strumentazione concettuale

⁸²⁵ Dal sito del museo: <https://www.castellodirivoli.org/ricerca/crri-archivi/>

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ P. Marino, A. Viliani, *Achille Bonito Oliva: due testimonianze sull'archivio che non c'era...?*, in M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, a cura di, cit. pp. 98-103.

ed operativa della pratica curatoriale, anche in assenza del suo luogo. Il verificarsi, in sostanza, per dirla con Paul Ricoeur, di quella situazione nella quale le operazioni di archiviazione e l'adozione di sistemi classificatori, ordinatori conservano sempre un certo grado di originarietà rispetto al riconoscimento del luogo-archivio⁸²⁸.

⁸²⁸ P. Ricoeur, *Op. cit.*, p. 234.

APPENDICE

Una nota sull'artista-curatore. In Italia?

Una delle stazioni più dense e vivaci del dibattito critico internazionale risulta essere quella relativa alla figura dell'artista-curatore. Una questione che, come tante altre, affonda le radici nelle grandi provocazioni duchampiane e trova nel flusso della *Institutional Critique* alcune delle declinazioni più intriganti e significative, ormai già storicizzate. Ancora una volta però le dinamiche sistemiche del nuovo millennio e l'esplosione del fenomeno curatoriale su scala globale contribuiscono a far riemergere questo nodo critico e ad arricchirlo con contributi ed esperienze nuovi che impegnano, sul piano operativo e riflessivo, ancora oggi, le diverse parti in causa. Paul O'Neill parla di "convergence of art and curatorial practice since the 1990s" evidenziando come molti artisti si siano serviti della pratica curatoriale come strumento di produzione e, dagli anni Novanta in poi, si sia verificata una dissoluzione delle categorie che ha portato a questa convergenza, in un contesto globale in cui arte e curatela, artisti e curatori, tra gli altri, sono ingranaggi riconoscibili e collegati tra di loro di quella che viene comunemente definita "industria culturale"⁸²⁹. Su questa convergenza si è espresso a più riprese anche Boris Groys che nel 2005 riflette sul concetto di "autorialità multipla"⁸³⁰ arrivando a sostenere che "Almeno fin dagli anni Sessanta gli artisti hanno creato installazioni per dimostrare i loro personali criteri di selezione. Queste installazioni, tuttavia, non sono state altro che esposizioni curate da artisti, in cui possono comparire, e spesso compaiono, opere altrui accanto a oggetti dell'artista stesso. [...] In breve, una volta che si è stabilita l'identificazione tra la creazione e la selezione, anche i ruoli dell'artista e del curatore diventano identici. La distinzione tra un'esposizione (curatoriale) e un'installazione (artistica) è tuttora correntemente adoperata, ma è fondamentalmente obsoleta"⁸³¹; una tesi che Claire Bishop ha cercato di smontare ripercorrendo alcune tappe cruciali, nel segmento 1968-1972, della storia del curatore indipendente e dell'artista che produce installazioni, due autorialità che, a suo dire, "nascono da impulsi simili, ma portano a funzioni differenti"⁸³². Ma, come ha notato Stefania Zuliani, Groys ha accomunato le traiettorie di arte e curatela facendone, più avanti⁸³³, un discorso di iconoclastia e iconofilia: "Pur chiarendo preliminarmente che il lavoro dell'artista e quello del curatore sono profondamente diversi [...] Groys nelle pagine di *Art power* discute appunto di come artista e curatore condividano un identico destino di *iconoclastia* e, assieme, di *iconofilia*, ovvero da un lato entrambi lavorano nel senso della desacralizzazione – è quanto accaduto con l'inserimento da parte dei curatori degli oggetti di culto nel museo, e quindi con l'affermarsi del valore espositivo a detrimento di quello culturale, ma è iconoclasta anche la strategia adottata dalle avanguardie rispetto alla tradizione occidentale dell'arte ('il gesto iconoclasta si istituisce come metodo') – mentre dall'altro lato tutti e due attribuiscono il valore di arte a oggetti e materiali eterogenei"⁸³⁴.

⁸²⁹ P. O'Neill, *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)*, cit. pp. 87-88.

⁸³⁰ B. Groys, *Multiple authorship*, in E. Filipovic, B. Vanderlinden, a cura di, *The Manifesta decade: debates on contemporary exhibitions and biennials*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2005, pp. 93-99.

⁸³¹ *Ivi*, p. 94. Tradotto in italiano per il saggio di Claire Bishop, *Cos'è un curatore*, in A. Aymonino, I. Tolic, *Op. cit.* p. 73.

⁸³² *Ibidem*.

⁸³³ Zuliani fa riferimento a *Art Power*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2008, tradotto in italiano col titolo *Sulla curatela* e pubblicato in Id., *Art Power*, postmedia books, Milano 2012. In realtà il saggio originario era stato già pubblicato col titolo *The Curator as Iconoclast*, in S. Rand, H. Kouris, (ed.), *Op. cit.*, pp. 46-54.

⁸³⁴ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, cit. p. 114. La studiosa si era già occupata dell'argomento in *L'arte della cura. Stratagemmi e paradossi dell'artista-curatore*, in Balmas P., Capasso A., a cura di, *ABO. Omaggio ad Achille Bonito Oliva. Arte e le teorie di turno*, Electa, Milano 2011.

Jens Hoffmann, curatore *globetrotter* di origini costaricensi, attivo su diversi fronti della scena mondiale dell'arte contemporanea, ha lanciato nel 2003 il progetto "The Next Documenta Should Be Curated by an Artist" attraverso la piattaforma editoriale digitale "e-flux.com". Nel *concept* Hoffmann dichiara di voler indagare, "in a provocative way", la relazione tra gli artisti e la professione del curatore, in un momento storico in cui questi ultimi si vedono da un lato ampiamente riconosciuti come essenziali, e onnipresenti, nel meccanismo di produzione delle mostre e dall'altro in cui "the focus has shifted and exhibitions in which art works are employed to illustrate the fixations of curators have been widely criticized"; mentre gli artisti sono sempre più coinvolti nei processi di curatela – Hoffmann porta l'esempio di Gabriel Orozco e Rirkrit Tiravanija che proprio nel 2003 hanno agito da curatori nella cornice della Biennale di Venezia diretta da Francesco Bonami⁸³⁵. Se il trend curatoriale dominante è realizzare mostre in cui è preponderante e sporgente il loro lato autoriale e creativo, "the curator's ideas", dice Hoffmann, ed è altrettanto ricorrente l'insofferenza degli artisti rispetto a questa condizione di subalternità, allora è arrivato il momento di guardare alla questione dal punto di vista degli artisti, creando uno spazio dove sia per loro possibile riflettere su questa relazione e proporre delle soluzioni in forma di *concept* per un'ipotetica "documenta" che riesca a soddisfare le loro esigenze di artisti nella dimensione espositiva. Hoffmann invita una trentina di artisti di differenti generazioni e di diversa marca espressiva a partecipare al progetto, costruendo una sorta di database in cui è possibile ancora oggi leggere le proposte e le risposte. Uno dei contributi più significativi è quello di Daniel Buren, che una trentina di anni prima aveva sollevato la questione dell'artisticità della curatela e della sua eventuale carica spodestante nella storica cornice della "documenta V", quella firmata Harald Szeemann, bersaglio di un suo testo caustico che viene riproposto proprio per il progetto di Hoffmann. In questo scritto, intitolato "Exhibiting Exhibitions"⁸³⁶, Buren definisce le sezioni della mostra "castrazioni" e le opere "tocchi di colore" di un quadro "whose author is none other than the exhibition organizer", aprendo di fatto un fronte critico sulla questione del grado di autorialità dell'operato curatoriale, dell'egotismo del curatore e della sua assimilazione alla categoria dell'artista. Recuperare e rimettere in gioco quel testo nel 2003 è il modo che Buren sceglie per dichiarare una sostanziale similarità dei due momenti storici, perlomeno in riferimento alla posizione dell'artista che se nel 1972 poteva ancora "fare orecchie da mercante e chiudere un occhio" sulle modalità con cui veniva scelto e inserito nel contesto di una mostra, oggi non può più far finta di non conoscere certi meccanismi: Buren parla dei curatori come possibili organizzatori/manipolatori. Tuttavia l'artista francese riconosce una certa essenzialità nella figura dell'organizzatore di mostre: "I also have to assert here, so as not to be misunderstood, that I cannot imagine for one second an ambitious group exhibition without an organizer. The role of the organizer is very important in the selection and the mise en scène, when it is necessary, and it seems impossible to me to do without. The organizer exists and must continue to exist. I am not calling into question their existence, just their manner of existing". Il problema è l'esercizio di un "dominio insignificante, perché eccessivo" e una delle chiavi è il ritorno dell'"organizzatore-interprete" a discapito dell'"organizzatore-artista" o dell'"organizzatore-autore". Questa opera organizzativo-interpretativa può essere, a parer di Buren, appannaggio dell'artista anche in un contesto *large-scale* come quello di "documenta", dove si sono succeduti secondo l'artista francese un "circo" (Jan

⁸³⁵ Dal sito del progetto: http://projects.e-flux.com/next_doc/about.html

⁸³⁶ Ripubblicato anche in L. Steeds, (ed.), *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery (London) con The MIT Press, Cambridge (MA), 2014, pp. 43-44.

Hoet), “una piattaforma per la promozione di curatori che approfittano dell'occasione per pubblicare la loro tesi nella forma di un catalogo” (Catherine David) e una “tribuna a favore del mondo in via di sviluppo” (Okwui Enwezor). All'interno del progetto di Hoffmann trovano posto anche proposte concrete per una mostra che nel caso di AA Bronson deve essere dedicata completamente al tema del sesso, o, per Pawel Althamer, deve svuotare Kassel di ogni orpello artistico, compresi i monumenti e le opere nei musei, per poter mostrare Kassel stessa nella vita di tutti i giorni; John Baldessari, scagliandosi un po' come Buren contro l'utilizzo strumentale di artisti e opere in operazioni curatoriali – “ricette espositive” – propone, fedele alla sua poetica, una “documenta” guidata da un team di artisti con i curatori usati come “materie prime”. “The Next Documenta Should Be Curated by an Artist”, pur avendo come destinazioni finali lo spazio digitale e i margini di una preziosa pubblicazione, ha il merito di alzare il volume sulla questione dell'artista-curatore, una questione che, a titolo d'esempio, risulta essere ancora attiva e inesausta nel 2017, quando a “miart” si è tenuto un *talk* dedicato che ha visto protagonisti, tra gli altri, Jens Hoffmann, Michael Elmgreen e Ingar Dragset, duo artistico che, oltre ad essere stato parte del progetto del 2003, aveva avuto esperienza curatoriale per il padiglione nordico e danese alla Biennale di Venezia 2009 e, di lì a poco, avrebbe diretto la Biennale di Istanbul del 2017.

Hoffmann, negli anni, ha contribuito a tenere alta l'attenzione su questo aspetto del sistema dell'arte contemporanea. Nel suo “Show Time”⁸³⁷, una hit parade delle più importanti mostre di arte contemporanea pubblicata sotto forma di libro-catalogo nel 2014 (rivisto e ripubblicato nel 2017), raggruppa una serie di esperienze espositive in un capitolo-sezione intitolato “Artists as Curators as Artists”, all'interno del quale colloca “Freeze” di Damien Hirst (1988), “The Play of the Unmentionable” di Joseph Kosuth (1990), “Mining the Museum” di Fred Wilson (1992-1993), “The Museum as Muse: Artists Reflect” di Kynaston McShine (1999) e “The Uncanny” di Mike Kelley: una *self-organized exhibition*, allestimenti e ri-allestimenti museali intesi come installazioni artistiche realizzate senza la mediazione dei curatori, una mostra più tradizionale che mette in relazione gli artisti con l'essenza totemica del museo (McShine è curatore e non artista) e una mostra tematica, quella di Kelley, che intreccia pratica artistica, collezioni personali e operato curatoriale. Un metodo di compartimentazione che era già stato chiave interpretativa del fenomeno dell'artista-curatore nel già citato studio di Terry Smith del 2012, “Thinking Contemporary Curating”, dove l'autore segue una linea del tempo all'interno della quale la componente curatoriale originaria degli artisti viene rintracciata in alcune esperienze anteriori e coeve al periodo dei “few maverick curators”, gli anni Settanta: i vari Warhol, Broodthaers, Haacke e l'*Institutional Critique*. Una consuetudine che accompagna la parabola di sviluppo e affermazione del curatore indipendente (o co-dipendente) e che trova nello spazio del museo la dimensione più stimolante per la sua espressione. Smith infatti sottolinea la rilevanza di quelle operazioni che ridiscutono l'istituzione intervenendo sull'allestimento e le collezioni – “Through The Eyes of Artists” -, o anche innestandosi nei meccanismi museali tradizionali. Un'ulteriore categoria di cui l'autore australiano si occupa è quella degli artisti come “exhibition makers”, artisti cioè fortemente interessati al display espositivo e alle sue possibili declinazioni, o anche artisti che hanno fatto della mostra il loro “core medium”⁸³⁸ come, ad esempio, il variegato gruppo dell'Estetica Relazionale di Nicolas Bourriaud.

⁸³⁷ J. Hoffmann, *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Thames&Hudson, London 2014; nuova edizione pubblicata nel 2017 col titolo *Show Time. The Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*.

⁸³⁸ T. Smith, *Thinking Contemporary Curating*, cit. p. 128.

Poco dopo il testo di Smith, alla fine del 2013, la rivista “Mousse” comincia ad ospitare al suo interno, e fino al gennaio del 2016, una serie di saggi dedicati al tema dell’artista-curatore. Questa lunga sequenza di riflessioni ha trovato nella forma editoriale dell’antologia una sistemazione organica, contrassegnata dalla curatela editoriale e da un’introduzione di Elena Filipovic, e da una postfazione di Obrist, ingredienti perfetti di un prodotto divenuto in pochissimo tempo sicuramente un riferimento teorico ma anche e soprattutto un prezioso feticcio da collezionare, ormai introvabile. Alla base di “The Artist as Curator”⁸³⁹ c’è, secondo le parole di Filipovic, “un tentativo di riconoscere la validità delle operazioni e delle attività intraprese da artisti che, però, potrebbero non apparire ‘artistiche’ nel senso più tradizionale del termine”. Si tratta quindi dell’identificazione e del raggruppamento di alcuni casi specifici in cui gli artisti riescono a intercettare il “potenziale latente dell’esposizione come forma che va messa in discussione, sfidata e persino disarticolata [...] individuare le particolarità non solo di ciò che viene esposto, ma anche la forma assunta dalle esposizioni”⁸⁴⁰, proponendone una storia la cui introduzione trova il suo abbrivio simbolico nel “padiglione pirata” di Gustave Courbet a Parigi nel 1855 per poi attraversare tutto il Novecento, da Duchamp a David Hammons, fino ad arrivare alle sperimentazioni del nuovo millennio (Marck Leckey, Goshka Macuga, Philippe Parreno ecc.), con la precisazione di Filipovic che a una storia del genere gioverebbe più una categorizzazione tipologica che una successione cronologica: “progetti individuali formulati come esposizioni”, “esposizioni di stampo politico-attivista”, “la riorganizzazione di collezioni museali o di altro tipo all’interno di esposizioni o concepite come esposizioni”, e altro⁸⁴¹. Tuttavia, avverte Filipovic, “il problema di fondo di tutti questi possibili principi organizzativi è il fatto che non riescono ad affrontare la condizione condivisa di tante di queste esposizioni curate da artisti: nello specifico, il fatto che i loro obiettivi, metodi, strutture e modalità di approccio compromettono, o addirittura snaturano, le idee prestabilite dell’esposizione”⁸⁴². Non c’è, quindi, nessun intento di mitopoiesi del curatore, bensì la volontà chiara di centralizzare ancora una volta la mostra e la sua carica rigenerativa, registrandone gli effetti su chi agisce all’interno e intorno ai suoi perimetri, tenendo ben presente che, pur essendo l’esposizione il *punctum* della questione, non è automatico che una mostra organizzata da un artista debba per forza rientrare in un discorso di trasformazione del medium espositivo.

Pur non rientrando nella sfilza di casi esaminati dall’antologia curata da Filipovic, anche l’Italia presenta delle situazioni in cui si verificano le condizioni sopra elencate, ovvero l’avvicendamento – o la convergenza – tra il ruolo dell’artista e quello del curatore, e la volontà di testare e spesso scompaginare, ove possibile, la struttura tradizionale dell’esposizione. Nella ricostruzione storica, assai dettagliata, di Simone Ciglia i casi italiani occupano uno spazio ristretto, limitato a una parte della progettualità del Museion di Bolzano e della sua pratica di affidarsi a *guest curators* per ripensare le collezioni e gli spazi del museo. Una pratica che, tra l’altro, Lynne Cooke aveva già stanato come nodo critico nel 2006: “Tra le strategie alternative più fruttuose emerse [...] ci sono alcune iniziative basate su una nozione di partnership, uno sforzo condiviso che unisce artista e curatore in relazione a un terzo elemento, ovvero una o più opere preesistenti. I semi di questo tipo

⁸³⁹ E. Filipovic, (ed.), *The Artist as Curator. An Anthology*, Mousse Publishing (Milano) con Koenig Books (Londra), 2017. L’introduzione di Elena Filipovic è stata tradotta in italiano e pubblicata, col titolo *L’artista come curatore. Quando la mostra diventa forma*, all’interno di G. Romano, a cura di, *Become a Curator*, postmedia books, Milano 2019, pp. 95-111.

⁸⁴⁰ E. Filipovic, *L’artista come curatore. Quando la mostra diventa forma*, in G. Romano, *Op. cit.*, p. 109.

⁸⁴¹ *Ivi*, pp. 97-98.

⁸⁴² *Ibidem*.

di alleanza risiedono in un modello espositivo [...] in base al quale è stato esteso un invito a un artista a presentare le opere della collezione di un museo in modi che consentissero agli spettatori di sperimentare manufatti a loro a lungo familiari in nuove relazioni speculative”⁸⁴³. Nel progetto di Stefano Arienti e Massimo Bartolini “-2+3” (2010-2011), i due artisti “spostano fisicamente una parte dei depositi del museo all’interno delle sale espositive, mantenendone la funzionalità e consentendo al pubblico di partecipare alla vita del museo”⁸⁴⁴ dichiarando una precisa “volontà di spostare i confini fino quasi a far coincidere scelte, allestimento e installazione artistica attraverso un’unica, coerente operazione concettuale, e mettere in discussione spazi e funzioni museali”⁸⁴⁵. Marco Scotti, che ha approfondito questa particolare situazione espositiva, ha sottolineato come i due artisti abbiano in questo caso “rifiutato un approccio che includesse vere e proprie scelte curatoriali, preferendo un virtuale inserimento nel progetto di tutta la collezione. Una pratica che prevedeva di scegliere non scegliendo, con l’obiettivo di abolire le gerarchie intrinseche tra i lavori senza voler mettere in crisi la visione dell’opera [...] Questo è stato attuato con una strategia che muoveva da una volontà installativa generale, che mirava a definire l’opera solo attraverso la sua posizione nello spazio e che prevedeva l’inserimento nel percorso espositivo di due lavori realizzati appositamente dagli artisti per l’occasione”⁸⁴⁶. Una cornice, quella del Museion, all’interno della quale ha preso forma anche l’intervento artistico-curatorio di Francesco Vezzoli, che nel 2016 per il progetto “Museo Museion” ha lavorato su una triplice direttrice: al piano terra un *wall paper* raffigurante una quadreria dipinta nella prima metà del ‘700 dal vedutista Giovanni Paolo Pannini, in cui Vezzoli ha sostituito un ritratto con una foto di Nicki Minaj ed ha aggiunto la sua firma nella zona bassa del dipinto; al primo e secondo piano ha curato la collezione del museo allestendola con le riproduzioni di antiche cornici; all’ultimo ha esposto una serie di sculture di ispirazione classica con aggiunte e innesti contemporanei e multimaterici negli spazi delle mutilazioni. Un corto circuito visivo e temporale che, nel segno di una traiettoria operativa che indaga la presenza del passato e le sue influenze, ha ripetuto anche a Brescia per il progetto “Palcoscenici archeologici. Interventi curatoriali di Francesco Vezzoli” tra il 2021 e il 2022. Di Vezzoli e della sua disponibilità a mescolare i due atti, artistico e curatoriale, Ciglia ha ricordato anche “TV 70: Francesco Vezzoli guarda la Rai realizzato nel 2017 alla Fondazione Prada di Milano (con il supporto curatoriale di Cristiana Perrella), un’esplorazione della produzione della televisione di Stato italiana negli anni Settanta, articolata in tre sezioni tematiche su arte, politica e intrattenimento”⁸⁴⁷.

L’altro caso dove è possibile riscontrare una certa continuità nella convergenza dei ruoli, e una volontà di sfidare il medium espositivo addirittura fino a negarlo, è sicuramente quello di Maurizio Cattelan. Una convergenza che diventa camuffamento di quasi hitchcockiana ispirazione quando si legge che Massimiliano Gioni nei primi anni della sua carriera si è letteralmente trasformato in Cattelan partecipando e intervenendo al suo posto in diverse occasioni (interviste, principalmente). Un aneddoto che infittisce la trama della convergenza e che, in pieno stile Cattelan, porta la

⁸⁴³ L. Cooke, *In Lieu of Higher Ground*, in P. Marincola (Ed.), *What Makes A Great Exhibition?*, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006, pp. 38-39.

⁸⁴⁴ S. Ciglia, *L’artista (come) curatore*, in S. Brunetti, A. Tolve, a cura di, *Il sistema degli artisti. Collezione, conservazione, cura e didattica nella pratica artistica contemporanea*, Mimesis, Milano 2019, p. 163.

⁸⁴⁵ M. Scotti, *Tra esposizioni, deposito e archivio: l’artista come curatore delle collezioni museali? Il caso di Stefano Arienti e Massimo Bartolini al Museion di Bolzano*, in “piano b”, V. 4 N. 1 (2019): *Sulle tracce del museo* a cura di Stefania Zuliani e Antonella Trotta, pubblicato nel 2019.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 109.

⁸⁴⁷ S. Ciglia, *Op. cit.*, p. 164.

questione ai limiti del parodistico. E parodia del sistema, l'ennesima, è l'esito che l'artista padovano in collaborazione con Jens Hoffmann decreta per la sesta Biennale dei Caraibi, un'introvabile mostra organizzata con tutti i crismi di una vera biennale (conferenza stampa, catalogo, lista degli artisti ecc.) eccetto le opere e la mostra stessa: "Ci sono eventi ai quali nessuno dà alcun peso, e che scompaiono o si dimenticano proprio perché non ci sono testimoni, come il famoso albero che cade da solo nella foresta e nessuno se ne accorge. Con la Biennale dei Caraibi ho cercato di invertire le parti: c'erano i testimoni, c'erano tutte le prove, mentre il fatto in sé, la Biennale vera e propria, passava in secondo piano. Non si trattava quindi di rendere visibile il nulla, quanto piuttosto di continuare a essere nulla, pur essendo visibili"⁸⁴⁸. Il momento storico è cruciale e Cattelan neutralizza la carica virale di una "Biennial Fever" ormai dilagante portando dieci artisti, più Armin Linke come fotoreporter, in vacanza ai Caraibi per due settimane. Tre anni dopo, con Massimiliano Gioni e Ali Subotnick, fonda a New York "The Wrong Gallery", uno spazio espositivo piccolissimo – "the back door to contemporary art" – che ospita una serie di micro-mostre di grandi artisti (oltre quaranta progetti di Tomma Abts, Pawel Althamer, Phil Collins, Martin Creed, Sam Durant, Mark Handsforth, Cameron Jamie, Paul McCarthy e Jason Rhoades, Elizabeth Peyton, Paola Pivi, Tino Sehgal, Shirana Shahbazi e altri), fino al 2005 quando vengono letteralmente sfrattati e accolti alla Tate Modern di Londra. Il triangolo curatoriale risulta attivo nel 2006 in occasione della quarta Biennale di Berlino in una kermesse, "Of Mice and Men", che coinvolge circa ottanta artisti e gruppi artistici esposti in dodici siti diversi di un'unica strada, l'Auguststrasse nel centralissimo distretto di Mitte. E ancora tra il 2014 e il 2015, con Myriam Ben Salah e Marta Papini, per "Shit and Die", un progetto prodotto da "Artissima" che trova nella città di Torino e nella sua storia la fonte primaria di ispirazione. In questa occasione Cattelan viene interrogato proprio sul suo ruolo curatoriale e sul suo approccio a questo tipo di pratica: "È molto diverso: ho sempre pensato a ogni mio lavoro come a un'immagine singola, che funzioni da sola, anche slegata dalla mostra in cui accade. Shit and Die invece è una narrazione, un percorso che racconta una storia per immagini: non c'è una visione univoca, solo una serie di punti di vista difficili da sintetizzare in un unico scatto. Per non parlare del fatto che siamo in tre [...] Una cosa che questo progetto mi ha ricordato, e che penso sia sempre utile ricordarsi di tanto in tanto, è che l'artista è un elemento indispensabile a mettere in moto questo grande ingranaggio in cui ci troviamo a operare. A volte si corre il rischio che i nomi degli artisti finiscano per essere solo un espediente, quando sono il vero motivo di tutto, anche del perché stiamo parlando in questo momento"⁸⁴⁹.

Di quanto la figura dell'artista si sia "espansa"⁸⁵⁰ è ulteriore riprova la diffusione degli *artist run spaces*, spazi espositivi no profit gestiti da artisti nei cui perimetri si condensano una serie di attività che includono e travalicano sia l'ambito propriamente artistico che quello curatoriale⁸⁵¹. Un

⁸⁴⁸ Maurizio Cattelan. *Vero o falso, dalla A alla Z*, in "exibart.com", 14 luglio 2021: <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/maurizio-cattelan-vero-o-falso-dalla-a-alla-z/>

⁸⁴⁹ G. Bria, *Shit and Die. Parla Maurizio Cattelan*, in "Artribune.com", 2 novembre 2014: <https://www.artribune.com/attualita/2014/11/shit-and-die-parla-maurizio-cattelan/#:~:text=Shit%20and%20Die%20%C3%A8%20una,pi%C3%B9%20profondo%20con%20la%20mostra.>

⁸⁵⁰ A. Trimarco, *Prefazione. L'artista educatore, l'apertura all' "estranità dell'altro"*, in S. Brunetti, A. Tolve, a cura di, *Op. cit.*, p. 9.

⁸⁵¹ A titolo di esempio si cita *Gelateria Sogni di Ghiaccio*, spazio fondato nel 2016 a Bologna da Mattia Pajè e Filippo Marzocchi che scrivono: "È composto da due ambienti: uno dedicato allo studio, al lavoro e alla ricerca artistica, e l'altro dedicato all'esposizione, alla collaborazione, alla discussione e alla condivisione. Gelateria Sogni di Ghiaccio è un luogo per la sperimentazione e per la libertà", dal sito: <http://gelateriasognidighiaccio.com/space/>

fenomeno che è stato inquadrato da Anton Vidokle da una prospettiva interna al sistema dell'arte, come antidoto ad alcune sue falle: "[...] there is quite a history of artists making use of certain aspects of curatorial and organizational work in their practice by assuming the role of curator. At times this has been a response to the inadequacy of existing institutions, their hostility to artists, or their total absence - prompting the creation of many of the artist-run spaces of the 1970s - or as a response to a particular emergency"⁸⁵². Da questo punto di vista è possibile scorgere un'area di tangenza tra le traiettorie artistica, critica e curatoriale, un piano orizzontale sul quale vengono a formarsi "nuove entità collettive, a volte stabili, a volte estremamente porose e mutevoli", formule operative che ad esempio in Italia sono state riassunte, come ha notato Zuliani, dal progetto *Oreste*, inizialmente una residenza d'artista che prende avvio nel 1997 per poi trasformarsi nel tempo in una "proposta di network" che "ha dato vita a momenti di riflessione, convegni, mostre, pubblicazioni, alimentando una cultura dell'incontro che non si identifica con un preciso schieramento o con una definita compagine"⁸⁵³; un'esperienza che ha, tra le altre cose, anche assecondato, in un caso forse anticipato, sia la svolta collaborativa in arte che quella discorsiva nelle pratiche curatoriali. E un'esperienza che ha visto protagonista anche quel Cesare Pietroiusti che ha da sempre cercato di elasticizzare il concetto di artista, arrivando nel 2018 addirittura a essere nominato nuovo presidente di Palaexpo, azienda speciale con funzioni di "Polo Espositivo dell'arte e della cultura contemporanea" di Roma che muove i meccanismi di Palazzo delle Esposizioni, Macro, Ex-Mattatoio (Macro Testaccio, La Pelanda, I Rimessini). Un fronte nuovo, quello degli artisti collocati nei posti di dirigenza, e con funzione curatoriale, che ha trovato in Italia nel 2021 un capitolo aggiuntivo, condito da fragorosi strascichi polemici, con la nomina di Gian Maria Tosatti a direttore della Quadriennale di Roma per il triennio 2022-2025.

⁸⁵² A. Vidokle, *Art Without Artists?*, in "e-flux" #16, may 2010, p.8.

⁸⁵³ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, cit. p. 122.

Il Padiglione Italia 2022. O del rapporto tra artista e curatore

Intervista doppia con Eugenio Viola e Gian Maria Tosatti

La presente doppia intervista conclude la sezione “Appendice” del progetto di ricerca “Curatela e curatori d’arte contemporanea: traiettorie italiane”, per il Dottorato in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica. Si pone come momento di riflessione su una delle declinazioni più recenti della pratica curatoriale in Italia, il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia 2022, da sempre spazio, attesissimo, di verifica delle traiettorie dell’arte e della curatela nel nostro paese. Ed è opportunità di approfondimento del rapporto tra artista e curatore, e di alcuni aspetti delle due rispettive metodologie.

BIOGRAFIA EUGENIO VIOLA

Eugenio Viola (Napoli 1975) è un critico d'arte e curatore italiano. Ha conseguito il Dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica presso l'Università degli studi di Salerno, e si è specializzato nelle esperienze e teorie relative alla performance e alla poetica corporea. Su questo tema Viola ha curato in particolare le monografie dedicate a Marina Abramović, (Sole 24 Ore Cultura), Regina Jose Galindo (Skira, 2014) e ORLAN (Ed. Charta, 2007) tra gli altri, e ha pubblicato numerosi saggi per testate internazionali. È l'attuale capo curatore del Museo di arte moderna di Bogotá, Colombia (MAMBO). Il suo primo progetto al MAMBO è stata la prima mostra personale istituzionale di opere di Teresa Margolles in Colombia, inaugurata a marzo 2019. Ha curato il Padiglione dell'Estonia alla 56a Biennale di Venezia (Jaanus Samma, *Not Suitable For Work. A Chairman's Tale*) e il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 2022. È stato Senior Curator presso il Perth Institute of Contemporary Arts dal 2017 al 2019.

“Ma quando sarà solo uno?” si chiedeva Germano Celant nel 2015. Il Padiglione Italia 2022 ha dato una risposta e una soluzione da tempo e da più parti invocate. Quando e come nasce questa idea? E quando hai pensato a Gian Maria Tosatti per questo progetto?

L’idea di presentare un unico artista è nata *ab origine*, da quando mi è arrivato l’invito dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea a presentare una proposta per il padiglione. Ho pensato immediatamente a Gian Maria per la sua capacità di risemantizzare gli spazi, a mio avviso un *unicum* nel panorama artistico italiano e internazionale. Ho con lui una consuetudine lavorativa: a Napoli, in occasione del ciclo “Sette Stagioni dello Spirito” ci siamo confrontati con spazi difficili e, in alcuni casi, anche molto più grandi di quello destinato al Padiglione Italia a Venezia. Non ci sono molti artisti in giro in grado di dominare spazi così, non sarà facile per chi interverrà dopo di noi. Questa è la ragione principale della mia scelta.

La possibilità di presentare un unico artista caratterizza da tempo numerosi padiglioni di altri paesi. Questa “anomalia italiana” è sempre stata giudicata come il sintomo di un ritardo tutto nostro

rispetto ad approcci internazionali ai padiglioni considerati più aggiornati. Quanto questa opportunità di sintonizzazione con il resto del mondo dell'arte ha condizionato la tua scelta?

Più che di sintonizzazione parlerei di equiparazione agli altri padiglioni che da tempo sono abituati a presentare un unico artista. Non so se parlare di ritardo o di anomalia italiana, la storia del Padiglione Italia la conosciamo, dalla sua natura diversa con i musei che organizzavano la mostra nel grande spazio ai Giardini, fino alla cancellazione di Szeemann e al risarcimento tardivo dell'assegnazione dell'attuale location, uno spazio per nulla ideale a causa della sua morfologia e della sua collocazione. L'elemento dell'anomalia quindi è nella storia del Padiglione Italia. Va considerata inoltre la struttura del bando ministeriale che, in passato, sottolineava la volontà di costruzione di un dialogo tra più artisti; nell'ultimo invece si faceva riferimento a un numero limitato di artisti, due, se non uno addirittura. Era scritto tra le righe. Ho unito questo a una mia precisa intenzione, una scelta concettuale che ritenevo fosse l'unica possibile in questo preciso momento.

Dal punto di vista della metodologia curatoriale, qual è stato l'approccio al padiglione? Il 'solo show' è una soluzione più 'facile' rispetto a una collettiva? In sostanza quali sono secondo te le principali differenze metodologiche tra le due tipologie in un contesto come questo?

Si tratta naturalmente di due approcci assai differenti tra di loro. Si può anche decidere di esplicitare un concetto o trattare un tema mettendo in relazione il lavoro di artisti diversi, ma nel contesto specifico del padiglione ho ritenuto che fosse arrivato il momento di presentare una proposta univoca e secca. Ho sempre pensato che il *solo show* fosse l'unica possibilità.

Hai lavorato con Tosatti in altre occasioni, conosci perfettamente la sua modalità operativa e la sua dimestichezza a intervenire su grandi ambienti. Lo hai definito "l'elemento fondante e basico" del suo lavoro. Come avete legato questa sua "proverbiale abilità" al concept della mostra, e soprattutto alla natura e alla storia dello spazio espositivo del padiglione? In particolare ti chiedo: quando, dove e come interviene il curatore all'interno di questo processo generativo?

Avevamo il vantaggio di aver già lavorato insieme, questo ci ha aiutato non poco. Io sono abituato ad accompagnare in ogni singolo passo l'elaborazione della proposta di una mostra o di un intervento di un artista. La condizione meta-pandemica e, per citare Paul B. Preciado, "farmapornocratica" imponeva una riflessione sulla condizione della relazione tra uomo e ambiente circostante: questo è stato l'input iniziale che ho dato a Gian Maria. Abbiamo deciso insieme, quasi immediatamente, di affidarci alla metafora dell'ascesa e della caduta del sogno industriale italiano. Questa scelta ha trovato una corrispondenza simbolica a nostro avviso funzionante con lo spazio espositivo, in origine un luogo di produzione negli Arsenali di Venezia che quindi poteva agire come cassa di risonanza del nostro progetto.

*Per ciò che concerne la tematica affrontata e la forma che ha assunto il progetto, c'è stato chi (Christian Caliandro su *Artribune*, ad esempio) ha intravisto uno scollamento e una distanza tra le ragioni della mostra, annunciate e comunicate da artista e curatore tra catalogo e momenti pubblici, e le effettive risultanze dell'intervento, individuando ad esempio nella questione del rapporto con lo*

spettatore e della presunta mancanza di 'spazio per l'imprevisto' uno dei punti più problematici della mostra. A questo proposito, esiste un'area di connessione tra l'intenzione del curatore e quella dell'artista, ma c'è anche uno spazio interstiziale tra l'intenzione del curatore e il risultato del lavoro dell'artista. Perciò, sempre in tema di metodologia della curatela, ti chiedo: come ti poni di fronte all'eventualità della misurabilità di questa distanza?

Nel caso specifico del padiglione non c'è stato nessuno scollamento tra l'intenzione iniziale e il risultato finale: ciò che è stato prodotto coincide perfettamente con la proposta progettuale presentata per il bando. In linea generale può verificarsi che a un'idea iniziale lanciata dal curatore possa poi corrispondere una soluzione differente adottata dall'artista. Da curatore lo metti in conto, soprattutto quando si va a realizzare un lavoro *ex-novo* o *site-specific*. C'è sempre una percentuale di rischio.

Le mostre sull'arte italiana contemporanea, anche nel contesto del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia, hanno fatto spesso i conti col tema dell'identità nazionale. L'unità di misura identitaria è stata spesso utilizzata dai curatori italiani per perimetrare lo scenario artistico del nostro paese e per leggerne la complessità. Con la scelta di un unico artista viene meno secondo te l'esigenza dell'utilizzo della lente identitaria? O resta comunque un'ipotesi interpretativa attivabile? In che misura e per quali aspetti il vostro può essere considerato un padiglione identitario?

Ho dichiarato più volte che il Padiglione Italia 2022 non è da considerarsi il padiglione di Tosatti e Viola, ma di tutta l'arte italiana. Inoltre io vedo il lavoro di Gian Maria irriducibilmente italiano. Per impostazione teorica, per *modus operandi*, per complessità concettuale, per resa finale e valore simbolico o alchemico che si può dare ad alcuni materiali utilizzati. È un lavoro schiettamente italiano che però parte da un microcosmo che può essere quello nazionale ma è in grado di parlare a una platea internazionale. Si trattava di una questione legata alla decadenza di un sistema industriale globale, non solo italiano, e credo che proprio per questo il padiglione sia stato apprezzato e ben commentato anche dalla stampa straniera. Il tema identitario nazionale è oggi ancor più sdruciolevole e, a mio avviso, in tempi di ininterrotti transiti, per citare Lea Vergine, e di comunicazione globale ha una validità limitata, funziona fino a un certo punto. Io ragiono più da curatore, ho lavorato in cinque continenti e credo che la cornice rassicurante della nazione abbia fatto parte più della strumentazione dei critici quando hanno dovuto raccontare e descrivere dei fenomeni artistici. Quando anche i curatori hanno utilizzato questo metodo abbiamo assistito a mostre che non so quanto abbiano funzionato, da "Italics" di Bonami a "Ennesima" di de Bellis sicuramente sono state tutte attaccate frontalmente. La lente identitaria può essere utilizzata sì, ma insieme a tante altre chiavi di lettura di un'opera d'arte, non come unica.

Infine, quanto ha influito – se ha influito - la pandemia sull'idea iniziale e sul risultato finale? Ha condizionato anche la tua metodologia curatoriale?

È stato lo *starting point* del progetto. Non potevamo esimerci dal partire dal nostro presente meta-pandemico e dal mettere in discussione questa sorta di *hybris* prometeica secondo la quale l'uomo pretende di dominare il mondo. Da qui bisognava per forza partire. Non sapevamo come si sarebbe potuto strutturare il percorso, in particolare se ci sarebbero state limitazioni riguardanti il numero

di spettatori nello spazio espositivo, o ancora ulteriori chiusure e restrizioni. Da questo punto di vista la pandemia ha fatto sentire la sua minaccia costante. Per quanto riguarda il mio lavoro, ho deciso volontariamente di trascorrere tutto il tempo della pandemia a Bogotá in una situazione generale che, posso assicurarti, è stata assai più drammatica di quella europea. Qua la gente moriva di fame. Ho deciso di affrontare il tema della pandemia da qui, attraverso il mio lavoro al MAMBO con un progetto artistico nazionale.

BIOGRAFIA GIAN MARIA TOSATTI

Formatosi nel campo performativo, inizia nel 2005 a Roma un percorso al confine tra architettura e arti visive, realizzando installazioni ambientali *site-specific* che diventeranno il segno distintivo della sua opera. Tra il 2008 e il 2018 vive e lavora a New York, prima di ristabilirsi in Italia, a Napoli. I suoi progetti sono indagini a lungo termine su temi legati al concetto di identità, sia sul piano politico che spirituale, concepite per interi edifici o aree urbane. La sua pratica coinvolge spesso le comunità connesse ai luoghi in cui le sue opere prendono corpo. Ha rappresentato il Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 2022 con il progetto “Storia della notte e destino delle comete”, curato da Eugenio Viola. Direttore Artistico della Quadriennale di Roma per il triennio 2021-2024, svolge anche attività di editorialista e giornalista per *Il Corriere della Sera* e la rivista *Opera Viva*. Scrive saggi di arte e politica e ha recentemente pubblicato, per Postmedia books, *Esperienza e realtà. Teoria e riflessioni sulla quinta dimensione*.

“Ma quando sarà solo uno?” si chiedeva Germano Celant nel 2015. Il Padiglione Italia 2022 ha dato una risposta e una soluzione da tempo e da più parti invocate. Una grande opportunità e un grande riconoscimento per un artista italiano. In che momento della tua carriera è arrivato tutto questo? Te lo aspettavi? Puoi raccontarmi il primo contatto che c’è stato tra te ed Eugenio Viola per questo progetto?

Il padiglione è arrivato in un momento decisamente importante. Avevo appena concluso due episodi complessissimi del mio progetto “Il mio cuore è vuoto come uno specchio”, realizzati con il sostegno dell’Italian Council. Eravamo in piena pandemia. Con gli aeroporti chiusi, i viaggi interdetti tra paesi. Ho realizzato *l’Episodio di Odessa*, in Ucraina, durante la guerra del Donbass, uno dei lavori più iconici della mia vita. Lo abbiamo costruito in un paese semi-blindato, in un clima surreale, in mezzo al ghiaccio e alle sabbie mobili. E, subito dopo, è stato il momento dell’*Episodio di Istanbul*, un’opera crudele oltre ogni immaginazione, frutto di sei anni di lavoro nel quartiere curdo della città, un’accusa netta e poetica al regime di Erdogan che ci è valsa ogni genere di minacce e di pericoli, ma che alla fine ha prodotto quello che molti giornali turchi hanno definito una delle migliori mostre dell’anno. È stato in quel momento che Eugenio mi ha chiamato per chiedermi se me la sentivo di affrontare da solo, per la prima volta il padiglione italiano in Biennale. Ero nella cucina di casa mia. Squilla il telefono. Rispondo e lui mi dice: “siediti”. Poi continua: “Ti ricordi quando mi dicesti che se avessi mai dovuto curare il Padiglione Italia avremmo dovuto affrontarlo assieme, solo io e te, come fu in *Sette Stagioni dello Spirito?*”. Non nascondo che io risposi che, no, non me lo ricordavo. E lui mi rispose che, invece, lui l’aveva tenuto presente e che ora era arrivato quel momento. Due ore dopo c’era il testo che definiva per filo e per segno tutto il padiglione. Era nato anche questo dalla sua richiesta di fare un viaggio nell’Italia post-pandemica verso una possibile via d’uscita. Così ha preso forma *Storia della Notte e Destino delle Comete*. Non da un calcolo, da una strategia, ma da

una storia, una delle tante storie che assieme costituiscono la Storia dell'arte. Storie di uomini e di donne, di artisti e intellettuali che si cercano ancora oggi, come si sono sempre cercati. Non perché ci sia un cosiddetto sistema dell'arte, con le sue regole, le sue gallerie, i suoi consigli d'amministrazione. Ma perché ci sono ancora e ci saranno sempre uomini e donne trascinati sulla strada da una necessità, quella di piantare uno specchio acuminato come una lama in mezzo alla scena di un trauma, in modo che colui che sta compiendo il proprio gesto possa osservarsi e forse fermarsi o forse insistere.

La possibilità di presentare un unico artista caratterizza da tempo numerosi padiglioni di altri paesi. Questa "anomalia italiana" è sempre stata giudicata come il sintomo di un ritardo tutto nostro rispetto ad approcci internazionali ai padiglioni considerati più aggiornati. Prima di questa tua esperienza, in qualità di artista italiano, come interpretavi questa condizione?

Era una delle tante contraddizioni culturali del nostro paese. D'altra parte, la profonda crisi sistemica dell'arte italiana non è un mistero. Ma la presenza di tanti artisti nei padiglioni italiani, fa il paio con le mostre bulimiche del padiglione internazionale. Centinaia di artisti, e centinaia di opere per una mostra. Non funziona. Ma accontenta un po' tutti. Alla fine, il mondo dell'arte ha smesso da un pezzo di essere un agglomerato organico di intelligenze ed è diventato un sistema abbastanza clientelare. Il risultato è che in questo ci si scambiano dei favori, ci si sostiene, ma poi non si va da nessuna parte. Ci vuole coraggio per fare arte, il coraggio di scegliere, ci vuole crudeltà. Viola ha avuto coraggio. Io spero di aver saputo coniugare un certo grado di crudeltà nel mio lavoro.

Viola ha definito la tua dimestichezza a intervenire su grandi ambienti "l'elemento fondante e basilico" del tuo lavoro. In questo caso però si è trattato di un innesto e non della "ricreazione" di uno spazio e della riattivazione delle sue componenti fisiche ed emotive. Puoi raccontarmi il tuo approccio alla storia e alla natura dello spazio espositivo del padiglione? E in che misura la presenza curatoriale ha influito su questo percorso e sul risultato finale?

Effettivamente, di solito, intervengo su edifici che hanno una loro forte identità inserita in un contesto urbano fortemente significante. In questo caso lavorare in Biennale ha eliminato il contesto e le connessioni con un tessuto civile vivente, che è sempre il sostrato e il nutrimento del mio lavoro. E poi abbiamo avuto un rapporto complesso con lo spazio del padiglione che, a differenza di tutti i luoghi in cui abitualmente lavoro, non può essere toccato o modificato. Abbiamo, dunque, utilizzato due modalità di lavoro che fossero coerenti con la mia pratica ma agissero in maniera indiretta. Il contesto civile che, abitualmente, circonda i miei "spazi elettivi", lo sono andato a cercare in un lungo viaggio in tutta Italia, nei distretti industriali, nei capannoni attivi o falliti, incontro agli uomini e agli spettri che li abitavano. Il mio spazio di ricerca non è stato di stretta prossimità, ma per inquadrare un luogo così particolare come l'Arsenale di Venezia, ho dovuto allargare il perimetro della mia osservazione passando dalla dimensione del quartiere o della città a quello dell'intero paese. In questo modo si è potuta definire una sintonia credibile tra spazio e contesto. Dopodiché, considerando che l'Arsenale è stata la prima vera fabbrica italiana, abbiamo considerato che si potesse creare quella osmosi strutturale tra il *genius loci* e la nostra proposta. E così è stato. Tuttavia, per arrivarci, abbiamo dovuto costruire un capannone nel capannone, perché

non potendoci in nessun modo appoggiare alle pareti del padiglione, abbiamo dovuto realizzare una struttura del tutto autoportante assai impegnativa dal punto di vista ingegneristico ed economico. Ma tutto questo ha avuto senso proprio in funzione della dialettica critica che ha iniziato a svilupparsi tra me e Viola a seguito di quella prima telefonata e che, passo dopo passo è andata a mordere la carne del nostro stallo civile.

Hai già lavorato con Viola in passato, conosci la sua metodologia curatoriale. Quali sono state, se ce ne sono state, le principali differenze nel vostro rapporto di collaborazione tra questo progetto e, ad esempio, il ciclo delle “Sette Stagioni dello Spirito” (Napoli 2013-2016)?

Io e Viola siamo due persone profondamente diverse. Abbiamo avuto bisogno di molto tempo nei tre anni di *Sette Stagioni dello Spirito*, per trovare il nostro equilibrio. Quel progetto è stato un grande percorso di formazione, per il pubblico, ma anche per quelli che vi hanno partecipato. Il finale del film di documentazione, in questo, è esemplare. Con Eugenio abbiamo avuto allora molti momenti di crisi. Si scontravano i nostri caratteri, le nostre differenze, ma anche il nostro modo di essere rigorosi. Alla fine è stata la sensibilità che ci ha portati a trovare la strada di un incontro vero, profondo. Il nostro rapporto è diventato prima umano e poi, inevitabilmente, professionale. È una relazione del tutto anomala nel mondo dell’arte odierno. Noi non siamo collaboratori, siamo compagni. E se diamo il peso giusto a queste parole, senza abusarne, allora capiremo a fondo il perché quando lavoriamo assieme siamo capaci davvero di affidarci l’uno all’altro.

*Per ciò che concerne la tematica affrontata e la forma che ha assunto il progetto, c’è stato chi (Christian Caliendo su *Artribune*, ad esempio) ha intravisto uno scollamento e una distanza tra le ragioni della mostra, annunciate e comunicate da artista e curatore tra catalogo e momenti pubblici, e le effettive risultanze dell’intervento, individuando ad esempio nella questione del rapporto con lo spettatore e della presunta mancanza di ‘spazio per l’imprevisto’ uno dei punti più problematici della mostra. A questo proposito, esiste un’area di connessione tra l’intenzione del curatore e quella dell’artista, ma c’è anche uno spazio interstiziale tra l’intenzione del curatore e il risultato del lavoro dell’artista. Perciò ti chiedo: come ti poni di fronte all’eventualità della misurabilità di questa distanza?*

Chi ha scritto che mancava l’elemento imprevisto evidentemente non ha tenuto conto che gli 800.000 visitatori che hanno attraversato l’opera hanno prodotto 800.000 versioni diverse del loro percorso all’interno di essa. Chi scrive, dovrebbe anche avere la pazienza di verificare l’attendibilità di ciò che afferma. Io ci ho passato giornate e giornate fuori dal padiglione ad ascoltare il pubblico. Ogni viaggio era diverso, per me incredibilmente affascinante, per ognuno, decisamente imprevisto. E questo è possibile perché l’opera non è una tesi, ma uno specchio. Non ci sono intenzioni del curatore o dell’artista nell’opera. Le uniche intenzioni riguardano quale debba essere il punto esatto in cui collocare lo specchio, in modo che assieme al singolo soggetto – il visitatore – inquadri anche il giusto contesto in cui inserirlo e rispetto al quale egli dovrà porre le domande sul suo ruolo in quel quadro.

Le mostre sull'arte italiana contemporanea, anche nel contesto del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia, hanno fatto spesso i conti col tema dell'identità nazionale. L'unità di misura identitaria è stata spesso utilizzata dai curatori italiani per perimetrare lo scenario artistico del nostro paese e per leggerne la complessità. Con la scelta di un unico artista viene meno secondo te l'esigenza dell'utilizzo della lente identitaria? O resta comunque un'ipotesi interpretativa attivabile? In che misura e per quali aspetti il vostro può essere considerato un padiglione identitario?

Lavorare sull'identità italiana è una grande semplificazione. E come tutte le semplificazioni fatte per evitare di affrontare frontalmente i problemi reali, finiscono per rovesciare il problema. Il punto, infatti, non può mai essere quale sia l'identità italiana, ma al massimo, che arte si fa in Italia oggi. Non è una differenza tanto piccola. L'identità italiana è indefinibile. È qualcosa in costante mutazione. Non esiste come concetto, se non nella sua impossibilità. Credo, infatti, che la presunta identità italiana di oggi, nell'arte, come nel nostro modo di declinare il rapporto con lo stato e col territorio, siano, oggi, diversissimi rispetto a quarant'anni fa. E allora vogliamo forse affermare che, secondo un'idea apollinea di identità, quelli di ieri sono italiani e quelli di oggi, invece, sono qualcos'altro? Ci sono italiani di oggi, di ieri e di domani. Quando andai a lavorare nella *Jungle* di Calais, coi migranti provenienti da tutto il mondo, discutemmo del film di Pietro Germi *Il cammino della speranza* (1950). Era una pellicola che parlava dei siciliani che emigravano nelle altre regioni, tra mille difficoltà, fino poi a raggiungere la Francia. Era la storia esatta, fin nei più minuti dettagli, di tutti quegli uomini che oggi erano arrivati fino al canale della Manica, attraversando regioni diverse e difficoltà uguali a quelle di coloro che allora si chiamavano "terroni". E questi migranti di oggi, venuti dall'Afghanistan, dall'Iraq, dalla Turchia, dalla Libia, avevano anche le stesse facce dei "terroni" di allora, proprio come scrive Pasolini nella sua *Profezia* del 1964. Fratelli. Molti di loro avevano attraversato l'Italia nel loro viaggio, un paese che conosce le difficoltà delle migrazioni. E ci chiamavano fratelli, appunto. Solo a noi italiani. Non ai francesi, non ai tedeschi, noi ai serbi, non ai danesi. E allora vedi che parlare di identità italiana non è così semplice, perché tutto si confonde, e ciò che si vuol tagliare con l'accetta ha il sapore aspro della parola "ariano". È così possibile definire solo l'arte che si fa in Italia oggi. Questo sì. E chi la fa? Gli italiani, certo, ma tra loro c'è gente come Adrian Paci, Francis Offman o Petrit Halilaj. Prima c'erano Cy Twombly, Kounellis... Sono stati dei grandi alfieri dell'arte italiana. Oh sì, Twombly era decisamente americano. Ma quanta Italia c'è in quella sala intera del Philadelphia Museum of Art dedicata ai suoi *50 giorni a Ilio*, dipinti nello studio di via Monserrato a Roma? Ecco, allora, che voler catturare l'identità italiana è un po' come voler afferrare un riflesso nell'acqua. C'è l'arte che si fa in Italia o che si fa attraverso l'Italia. Ci sono artisti italiani e artisti che italiani lo sono lo stesso, anche se sono nati e cresciuti a migliaia di chilometri da qui. È solo così che l'arte Italiana, oggi come nei secoli passati, è stata e può continuare ad essere una faccia del grande e unico poligono dell'arte mondiale. Il nostro padiglione, infatti, è stata una prospettiva italiana su un problema globale. Molti inglesi, attraversando le fabbriche fallite che abbiamo assommato, sala dopo sala, sono usciti dalla visita come se avessero attraversato un paesaggio familiare.

Infine, quanto ha influito – se ha influito – la pandemia sull'idea iniziale e sul risultato finale? Quanto e in quali parti del progetto ha condizionato il tuo 'modus operandi'?

La pandemia è stata uno sfondo al nostro lavoro. D'altra parte l'arte si occupa di problemi che risiedono nella dimensione intima e profonda di ognuno di noi. Eventi esterni possono sollecitarne l'emersione, ma non sono mai determinanti. La pandemia è stata un sintomo, tra i tanti, di una malattia della nostra civiltà che è radicata in ognuno di noi.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

La seguente bibliografia è costruita sui nuclei tematici proposti all'interno della tesi, e si nutre della vasta gamma di indicazioni già presenti nelle note ai testi, in una curvatura temporale che va sostanzialmente dalla metà degli anni Sessanta ai giorni nostri. Si è scelto di individuare quattro macro-aree, *On Curating, Critica, Storia e Teoria dell'arte e delle mostre, Cataloghi, Identità e identità italiana*, con l'obiettivo di dare dei perimetri precisi ai grandi temi affrontati in questa ricerca: la curatela, il *curatorial discourse* e le pratiche curatoriali, il dibattito e la produzione storico-critico-teorici legati all'arte contemporanea e alle mostre, i cataloghi e la questione dell'identità nella sua natura bifocale (concetto generale e identità italiana). *Critica, Storia e Teoria dell'arte e delle mostre*, la più densa tra le sezioni, accoglie, per questo motivo, i vari contributi in una più vantaggiosa cadenza decennale e presenta, perciò, delle sottocategorie. La sezione *Identità e identità italiana* è composta da contributi provenienti da differenti discipline, che si è scelto, per uniformità con il capitolo ad essa connesso, di tenere insieme. Tutte le sezioni seguono un ordine cronologico crescente, le date incluse tra parentesi fanno riferimento ad eventuali prime edizioni straniere.

On Curating

- Alloway L., *The Great Curatorial dim-out*, in "Artforum", May 1975.
- Meta Bauer U., (ed.), *Meta 2: a new spirit in curating?*, Kunstlerhaus Stuttgart 1992.
- White P., (ed.), *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff, Alberta: Banff Centre Press 1996.
- Harding A., (ed.), *Curating: the contemporary art museum and beyond London*, Academy Edition, 1997.
- Carlos Basualdo talks with Okwui Enwezor, in "Artforum" 1998.
- Castle H., *Curating the Dome*, "Architectural Design" 69 (11/12) November/December 1999.
- Drabble B., Richter D., Schmidt E., *Curating degree zero: an international curating symposium*. Nurnberg: Verlag fur moderne Kunst 1999.
- Rugoff R., *Rules of the Game*, in "Frieze", 1999.
- Wade G., *Curating in the 21st century*. Walsall: New Art Gallery, 2000.
- Kuoni C., *words of wisdom: a Curator's VadeMecum on Contemporary Art*, ICI, New York 2001.
- Hiller S., Martin S., (eds.), *Producers: Contemporary Curators in Conversation* (1-5). Newcastle: Baltic, University of Newcastle 2001.
- Marincola P., (ed.), *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative 2001.
- Thea C., (ed.), *Foci: Interviews with Ten International Curators*, Apex Art, New York, 2001.
- Wade G., (ed.), *Curating in the 21st Century*, New Art Gallery Walsall, 2001.
- Bortolotti M., *Il critico come curatore*, Silvana Editoriale, Milano 2003.
- Farquason A., *I Curate, You Curate*, "Art Monthly" Vol.269, September 2003
- Hoffmann J., *New voices in curating II*, "Flash Art International" vol.36 January/February 2003.
- O'Neill P., *Curating U-Topics*, "Art Monthly" no.272 December 2003 / January 2004
- Townsend M., (ed.), *Beyond the box: diverging curatorial practices*. Banff: Banff Centre Press, 2003.
- Coles A., *Curating: then and now*, "Art Monthly" no.275 April 2004.
- Hutchinson M., *The New Curation*, "Art Monthly" no.277 June 2004.
- Scudero D., *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Gangemi Editore, Roma 2004.
- Tannert C., Tischler U., (eds.), *Men in Black, Handbook of Curatorial Practice*. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.
- Gillick L., Lind M., *Curating with Light Luggage*. Frankfurt: Revolver/Kunstvereinmunch, 2005.
- Hoffmann J., *The Art of Curating and the Curating of Art. The Utopian Display Conference*. Milan: NABA 2005.
- O'Neill P., *The co-dependent Curator*, in "Art Monthly", 291, November 2005.
- I giovani curatori e l'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano 2006.
- Krysa J., (ed.), *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, "DATA Browser" vol. 3, New York: Autonomedia, 2006.
- Scudero D., *Manuale pratico del curator. Tecniche e strumenti. Editoria e comunicazione*, Gangemi Editore, Roma 2006.
- O'Neill P., *Curating Subjects*, Open Editions, London 2007.

Rand S. e Kouris H., (ed.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, apexart, New York 2007.

Bertola C., a cura di, *Curare l'arte*, Mondadori, Milano 2008.

Paul C., (ed.), *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, University of California Press, 2009.

Beech A., *Curatorial futures with the image: Overcoming scepticism and unbinding the relational*, "Journal of Visual Art Practice", n. 9 2010.

Cook S., Beryl G., *Rethinking curating: art after new media*, MIT, Cambridge, Mass. 2010.

Editorial. *The Canon of Curating*, in "Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship", N°11 Silvana Editoriale 2010/2011.

O'Neill P., *Curating and the Educational Turn*, Open Editions, London 2010.

Wood B. K., (ed.), *Selected Maria Lind Writing*, Sternberg Press, Berlin-New York 2010.

Hoffman J., Lind M., *To Show or Not to Show*, Mousse, no. 31 November 2011.

Obrist H. U., *A Brief History of Curating*, JRP Ringier, Zurich, 2011.

Obrist H. U., *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, Sternberg Press, Berlin-New York 2011.

von Hantelmann D., *The Curatorial Paradigm*, in "The Exhibitionist", n.4, June 2011.

O'Neill P., *The culture of curating and the curating of culture(s)*, MIT Press, Cambridge/London 2012.

Smith T., *Thinking contemporary curating*, Independent Curators International, New York, N.Y. 2012.

Von Bismarck B., Schaffaff J., Weski T., (eds.), *Cultures of Curatorial*, Sternberg Press, Berlin 2012.

Hapgood S., Kortun V., Paynter N., *VOTI Union of the Imaginary. A Curators Forum*, published online by SALT, Istanbul 2013.

Hoffmann J., (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, Milano 2013.

Martinon J. P., *The curatorial: a philosophy of curating*. Bloomsbury Academic, London 2013.

Stallabrass J., *Rhetoric of the Image: Julian Stallabrass on Contemporary Curating*, "Artforum" March 2013.

Vogel F., *Notes on exhibition history in curatorial discourse*, in "ONCURATING", Issue 21, December 2013.

Bonami F., *Curator. Autobiografia di un mestiere misterioso*, Marsilio, Venezia 2014.

O'Neill P., *Curating Research*, Open Editions, London 2014.

Smith T., *Talking contemporary curating*, Independent Curators International, New York, N.Y. 2015.

Balzer D., *Curatori d'assalto. L'irrefrenabile impulse alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, (2015), Johan&Levi, Monza 2016.

Butler S. R., Lehrer E., (ed.), *Curatorial Dreams. Critics Imagine Exhibitions*, McGill-Queen's University Press 2016.

In this Context: Collaborations & Biennials, in "On Curating", 32, 2016.

O'Neill P., Wilson M., Steeds L., (ed.), *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, LUMA Foundation and Bard College - The MIT Press, Cambridge/London 2016.

Filipovic E., (ed.), *The Artist as Curator. An Anthology*, Mousse Publishing (Milano) con Koenig Books (Londra), 2017.

Hoffmann J., (ed.), *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making-The First Six Years*, 2017.

Malzacher F. e Warsza J., *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*, Alexander Verlag, Berlin 2017.

O'Neill P., Wilson M., Steeds L., (ed.), *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, LUMA Foundation and Bard College - The MIT Press, Cambridge/London 2017.

Reilly M., *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Foreword by Lucy Lippard. New York: Thames & Hudson 2018.

Richter D., *Propositions on Curating or How Much Curating Is Involved in Social Change*. Zurich: Zurich University of the Arts, 2018.

von Schubert O., *The Contemporary Condition. "100 Years of Now" and the Temporality of Curatorial Research*, Sternberg Press, London 2018

Hoffmann J., (Curating) *From Z to A*. Zurich: JRP/Ringier, 2019.

Lind M., *Seven Years*, Sternberg Press, Berlin-New York 2019.

O'Neill P., Sheikh S., Steeds L., Wilson M., (ed.), *Curating after the Global: Roadmaps for the Present*, LUMA Foundation and Bard College - The MIT Press, Cambridge/London 2019.

Romano G., a cura di, *Become a Curator*, Postmedia books, Milano 2019.

Scotini M., a cura di, *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*, Quodlibet, Macerata 2019.

Scotti, *Tra esposizioni, deposito e archivio: l'artista come curatore delle collezioni museali? Il caso di Stefano Arienti e Massimo Bartolini al Museion di Bolzano*, in "piano b", V. 4 N. 1, 2019.

Martinon J-P., *Curating as Ethics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2020.
 Baravalle M., *L'autunno caldo del curatore*, Marsilio Editori, Venezia 2021.
 Bal-Blanc P., *Adamo non ha peccato. Note su Documenta 14*, Mousse Publishing, Milano 2022.
 Smith T., *Curating the Complex and the Open Strike*, Sternberg Press, London 2022.

Critica, Storia e Teoria dell'arte e delle mostre

Anni Sessanta

12° Convegno internazionale artisti, critici e studiosi resoconto, Rimini-Verucchio-Riccione (resoconto stenografico di M. P. Tura), Grafiche Gattei, Rimini 1963.
 Lonzi L., *La solitudine del critico*, in «L'Avanti!», 13 dicembre 1963.
 Danto A. C., *The Artworld*, in "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19, 1964.
 Calvesi M., *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo mostra, L'Attico, Roma 1967.
 Celant G., *Arte povera, appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967.
 Celant G., *Poor Art-Arte povera*, "Bit", n. 5, novembre 1967.
 Celant G., *L'IM-SPAZIO*, in *Lo Spazio dell'Immagine*, cat. mostra, Foligno 1967.
 Dorfles G., *Pittura-oggetto*, in "bit arte oggi in Italia", 4, Luglio 1967.
 Palazzoli D., *hic et nunc*, in "bit", 1, marzo 1967.
 Raffa P., *Avanguardia e realismo*, Rizzoli, Milano 1967.
 Sontag S., *Contro l'interpretazione*, (1964), trad. it., Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1967.
 Dorfles G., *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968.
 Kirby M., a cura di, *Happening*, (1965), trad. it., De Donato, Bari 1968.
 Lonzi C., Trini T., Volpi Orlandini M., a cura di, *Tecniche e materiali*, in "Marcatré", n. 37/38/39/40, maggio 1968.
 Menna F., *Il ciclo e il processo*, "Cartabianca", novembre 1968.
 Menna F., *L'ideologia estetica*, in *Contestazione estetica e azione politica*, in «Cartabianca», novembre 1968.
 Menna F., *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici, Roma 1968.
 Schwarz A., *Marcel Duchamp*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1968.
 Boatto A., *Malgrado*, in "Senza margine", 1, 1969.
 Celant G., *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969.
 Lonzi C., *Autoritratto*, De Donato editore, Bari 1969.
 Restany P., *Livre blanc, objet blanc*, Apollinaire, Milano 1969.
 Trini T., *Trilogia del creator prodigo*, in "Domus", n. 478, settembre 1969.
 Vergine L., *Le ceneri calde*, in "Almanacco Letterario Bompiani", Milano 1969.

Anni Settanta

Argan G. C., *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970.
 Menna F., *La regola e il caso. Architettura e società*, Ennesse Editrice, Roma 1970.
 Barilli R., *Le rivoluzioni del sensorio*, Il Mulino, Bologna 1970.
 Bonito Oliva A., *Amore mio: i segni della presenza*, in "Domus", n. 490, settembre 1970.
 Bonito Oliva A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1970.
 Bonito Oliva A., *Vitalità del negativo*, in *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970*, catalogo della mostra, (Roma 1970), Centro Di, Firenze 1970.
 Celant G., *Per una critica acritica*, "NAC Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, ottobre 1970.
 De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 2ed., Feltrinelli, Milano 1970.
 Lonzi C., *La critica è potere*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", n. 3, dicembre 1970.
 Natali A., *Se la critica tace*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Novembre 1970.
 Pistoletto M., *L'uomo nero, il lato insopportabile*, Rumma editore, Salerno 1970.
 Raffa P., *Consigli minimi alla critica*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Dicembre 1970.
 Vergine L., *Tra Manierismo e Masochismo*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Novembre 1970.

Villa E., *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano 1970.

Foucault M., *Che cos'è l'autore* (1969), trad. it. in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971.

Foucault M., *Archeologia del sapere*, (1969), trad. it., Rizzoli, Milano 1971.

Dorfles G., *Senso e insensatezza nell'arte d'oggi*, ellegi edizioni, Roma 1971.

Menna F., *L'arte italiana negli anni sessanta*, in "Il Mattino", 5 gennaio, 1971.

Millet C., *Appunti su Art Language*, in "Flash Art", n. 27, ottobre-novembre 1971.

Munari B., *Codice ovvio*, Corraini Edizioni, Mantova 1971.

Trini T., *Critica e identità*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Edizioni Dedalo, Gennaio 1971.

Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, (1968), trad. it. S. Esposito, Bompiani, Milano 1972.

Dunlop I., *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, American Heritage Press, NY, 1972.

Foucault M., *L'ordine del discorso*, (1971), trad. it., Einaudi, Torino 1972.

Tomassoni I., *Dall'oggetto al concetto. Elogio della teologia*, in "Flash Art", n. 28-29, dicembre 1971-gennaio 1972.

Venturi L., *Colloquio con Szeemann*, "DATA" n. 4, marzo 1972.

Argan G. C., *Funzione e difficoltà della critica*, in *Critica in atto*, atti degli incontri, Roma 6-30 marzo 1972, a cura di A. Bonito Oliva, Centro d'Informazione Alternativa, Quaderno n. 2, Roma 1973.

Bonito Oliva A., a cura di, *Critica in atto*, atti del convegno, Roma 6-30 marzo 1972, "Centro d'Informazione Alternativa. Quaderno n. 2", Roma 1973.

Lippard L., a cura di, *Six Years. The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some aesthetic boundaries*, Praeger, New York 1973.

Trimarco A., *Duchamp e le tecniche del corpo*, in "Proposta", n. 2-3, 1973.

Argan G. C., a cura di, *Il revival*, Mazzotta Editore, Milano 1974.

Barilli R., *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano 1974.

Bataille G., *Musée*, in "Documents", n.5, Paris 1930, trad. it., introduzione di S. Finzio, Dedalo libri, Bari 1974.

Brandi C., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974.

Calvesi M., *Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo*, Officina Edizioni, Roma 1974.

Gordon D., *Modern Art Exhibitions 1900 - 1916*, Prestel Verlag, Monaco 1974.

Lonzi C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974.

Natali A., a cura di, *Marxismo e critica d'arte*, "NAC Notiziario Arte Contemporanea", n. 6/7, giugno-luglio 1974.

Vergine L., *Il corpo come linguaggio. La "Body art" e storie simili*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1974.

Bonito Oliva A., *Arte e sistema dell'arte*, edito da Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara 1975.

Poinsot J-M., *Large Exhibitions. A sketch of a typology*, in "Artforum", May 1975.

Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975.

Argan G. C., *Situazioni dell'arte contemporanea*, Edizioni Librarte, Roma 1976.

Bonito Oliva A., *L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976.

Celant G., *Preconistoria 1966-1868*, Centro Di, Firenze 1976.

Dorfles G., *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976.

Studi sul Surrealismo, premessa di F. Menna, Officina Edizioni Roma 1976.

Bonito Oliva A., *Autocritico Automobile. Attraverso le Avanguardie*, Edizioni Il Formichiere, Milano 1977.

Crispoliti E., *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato editore, Bari 1977.

Università degli studi di Salerno. Istituto di storia dell'arte, *Studi sul surrealismo*, atti del convegno, 1972-1973, Officina edizioni, Roma 1977.

Barilli R., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano 1979.

Bonito Oliva A., *La Trans-avanguardia italiana*, "Flash Art" 92-93, ottobre-novembre 1979.

Calvesi M., *L'arte nella società*, Fabbri, Milano 1979.

Caroli F., *La politica dell'arte. Fra creatività e istituzioni: l'arte e l'artista nella società dei consumi*, Garzanti, Milano 1979.

Mucci E. e Tazzi P. L., a cura di, *Teoria e pratiche della critica d'arte*, atti del convegno, Montecatini, maggio 1978, Feltrinelli, Milano 1979.

Anni Ottanta

Argan G. C., *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di Tommaso Trini, Laterza, Roma-Bari 1980.

Bonito Oliva A., *Italiana: nuova immagine*, in "La tradizione del nuovo", N. 11, Anno 4, Marzo 1980.

Bonito Oliva A., *The Italian Trans-avantgarde / La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi editore, Milano 1980.

Caroli F., *Nuova Immagine. Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, Mazzotta, Milano 1980.

Dorfles G., *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980.

Maltese C., a cura di, *1° Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma 1980.

Menna F., *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980.

Sciolla G. C., *Materiali per la storia della critica del Novecento*, Tirrenia Stampatori, Torino 1980.

Szeemann H., *Aperto 80 / Open 80 / Ouvert 80 / Offen 80*, in *La Biennale di Venezia: Settore Arti Visive: Catalogo generale 1980*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

Ammann J. C., *Una scelta per Parigi*, in "Domus", n. 621, ottobre 1981.

Boatto A., *Lo sguardo dal di fuori. Nuove frontiere dello spazio e dell'immaginario*, Cappelli, Bologna 1981.

Bonito Oliva, *Così Celant tutti*, in "Domus", n. 621, ottobre 1981.

Bonito Oliva A., *Passo dello strabismo: sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1981.

Buchloh B. H. D., *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", Vol. 16, Art World Follies, Spring, 1981.

Celant G., *Pour une identité italienne*, in Id., a cura di, *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Musée National d'Art Moderne, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi 1981.

Fischer H., *L'histoire de l'art est terminée*, Balland, Paris 1981.

Habermas J., *Moderno, Postmoderno e Neoconservatorismo*, trad. it., in "Alfabeta", n. 22., marzo 1981.

Kristeva J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, (1980), trad. it., Spirali, Milano 1981.

Liotard J.-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, (1979), trad. it., Feltrinelli, Milano 1981.

Puliafito I., *Mutevole ma determinata*, in "Domus", n. 621, ottobre 1981.

Restany P., *O tempora, o mores!*, in "Domus", n. 621, ottobre 1981.

Trini T., *Ricominciare dall'Europa*, in "Domus", n. 621, ottobre 1981.

Barilli R., *Culturologia e fenomenologia degli stili*, il Mulino, Bologna 1982.

Barilli, *Una generazione postmoderna*, in Id., Fulvio Irace, Francesca Alinovi (a cura di), *Una generazione postmoderna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo – 30 aprile 1983), Mazzotta, Milano 1982.

Bonito Oliva A., *Manuale di volo: dal mito greco all'arte moderna, dalle avanguardie storiche alla transavanguardia*, Feltrinelli, Milano 1982.

Caroli F., *Magico Primario*, Editoriale Fabbri, Milano 1982.

Celant G., *A Visual Machine. Art installation and its modern archetypes*, in *documenta 7*, vol. 2, Kassel, 1982.

Gilardi P., *Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte. Il percorso artistico, politico e umano dell'esperienza transculturale cominciata nel '68*, Prints etc., Paris 1982.

Menna F., *Quadro critico. Dalle avanguardie all'arte informale*, Kappa Edizioni, Bologna 1982.

Trimarco A., *La parabola del teorico: sull'arte e la critica*, Kappa, Roma 1982.

Waldman D., a cura di, *Italian Art Now: An American Perspective*, pubblicato da The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1982.

Bonito Oliva A., *Critica ad arte*, Giancarlo Politi editore, Milano 1983.

De Fusco R., *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Alinovi F., *Arte di frontiera: New York Graffiti*, Mazzotta, Milano 1984.

Alinovi F., *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna 1984.

Alloway L., *Network: Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984.

Baker Sandback E., (ed.), *Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine*, Umi Research Press, Ann Arbor 1984.

Crimp D., *The Art of Exhibition*, "October", Vol. 30, Autumn, 1984.

Menna F., *Argan o della ragione dialettica*, in "Le Arti, news", gennaio-febbraio 1984.

Atti del convegno internazionale sulla documentazione di arte contemporanea Progetti di archivio, Prato, 6-8 aprile 1984, in "Archivio" n. 0, Bollettino periodico del CID/arti visive, Prato 1985.

Celant G., *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985.

Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Multigrafica Editrice, Roma 1985.

Tomassoni I., *Ipermanierismo*, Giancarlo Politi editore, Milano 1985.

Poinot J. M., *Les Grandes Expositions: Esquisse d'une typologie*, in *L'Ouvre et son accrochage*, in "Cahiers du Musée national d'art moderne", 17/18 1986.

Sekula A., *The Body and the Archive*, in "October", 39, 1986, pp. 3-64; trad. it. cons. *Il corpo e l'archivio*, "Il Corpo", IV, 6/7, 1996/1997.

Kosuth J., *Art after Philosophy. Il significato dell'arte concettuale*, (1969), trad. it., Costa & Nolan, Genova 1987.

Alfano Miglietti F., a cura di, *Arte in Italia 1960 – 1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.

Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, trad. it., Milano, Giancarlo Politi editore 1988.

Bennett T., *The Exhibitionary Complex*, "new formations", n. 4, Spring 1988.

Celant G., *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.
 Celant G., *Arte Povera*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1988.
 De Sanna J., *Spunti di Giovane Arte Italiana. Corrado Levi Studio*, in "Artforum", february 1988.
 Dorfles G., *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi PBE, Milano, 1988.
 Menna F., *Costruzioni*, in "Figure. Teoria e critica dell'arte", nuova serie, n. 1, 1988.
 Menna F., *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.
 Beer E., de Leeuw R., *L'Exposition imaginaire: the Art of Exhibiting in the Eighties*, SDU Uitgeverij Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989

Anni Novanta

Belting H., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, (1987), trad. it. Torino, Einaudi 1990.
 Christov-Bakargiev C., *Chi li ha visti: Contrappunti nell'arte italiana*, in "Flash Art", 158, ottobre-novembre 1990.
 Fagone V., *L'immagine video. Arti visuali e media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990.
Flash Art, XXI anni, Giancarlo Politi Editore, Milano 1990.
 Karp I., S. Levine, (ed), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington DC, 1990.
 Klüser B., Hegewisch K., *Die Kunst der Ausstellung*, Insel, Frankfurt am Main 1990.
 Krauss R., *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in "October", 54, autumn 1990.
 Politi G., *È Questa L'Arte Giovane?*, in "Flash Art", 158, ottobre-novembre 1990.
 Trimarco A., *Confluenze: arte e critica di fine secolo*, Guerini studio, Milano 1990.
 Hegewisch H., Klüser B., *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaustellung dieses Jahrhunderts*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991.
 Draxler H., *Der Institutionelle Diskurs, "META 2"*, Stuttgart 1992.
 Lugli A., *Museologia*, Jaca Book, Milano 1992.
 Trimarco A., *Il presente dell'arte*, Tema Celeste, Siracusa 1992.
 De Sanna J., *Lucio Fontana. Materia spazio concetto*, Mursia, Milano 1993.
 Piovano C., a cura di, *La pittura in Italia. Il Novecento 1945-1990*, vol. 2, Electa, Milano 1993.
 Trimarco A., *Materiali critici*, Loffredo, Napoli 1993.
 Verzotti G., *Aperto 93: the better Biennale*, "Artforum", 2, 1993.
 Altshuler B., *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in 20th Century*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1994.
 Bonito Oliva A., *L'arte fino al 2000*, Sansoni, Firenze 1994.
 Costa M., *Nuovi media e sperimentazione d'artista*, ESI, Napoli 1994.
 Cristaldi M., a cura di, *Gli spazi dell'arte*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1994.
 Beatrice L., Perrella C., Costa G., *Nuova Scena. Artisti italiani degli anni '90*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1995.
 Bennett T., *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Routledge, London 1995.
 Botta M., *Il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milano 1995.
 Castello di Rivoli. *Dieci anni di arte contemporanea*, Allemandi, Torino 1995.
 Duncan C., *Civilizing Rituals. Inside Public Art and Museums*, Routledge, London-New York 1995.
 Haraway D. J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (1985), trad. it., Feltrinelli, Milano 1995.
 Sciolla G. C., *La critica d'arte del Novecento*, UTET, Torino 1995.
 Valentini V., *Video d'autore 1986- 1995*, Gangemi editore, Roma 1995.
 Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S., (ed.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London/New York 1996.
 Valentini V., *Il video in Italia: genio e sregolatezza*, in Idem, *Visibilità zero*, Gangemi editore, Roma 1996.
 Vergine L., *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1996.
 Bonito Oliva A., *Oggetti di turno. Dall'arte alla critica*, Marsilio editori, Venezia 1997.
 Bonito Oliva A., *M. D. A. B. O.*, Costa & Nolan, Milano 1997.
 Danto A. C., *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press, Princeton 1997.
 Dorfles G., *Fatti e fattoidi. Gli pseudo eventi nell'arte e nella società*, Neri Pozza editore, Vicenza 1997.
 Poli F., *Minimalismo: arte povera arte concettuale*, Laterza Roma-Bari 1997.
 Vagheggi P., *'Minimalia' e Veltroni i campioni del 1997*, in "la Repubblica", 29 dicembre 1997.
 Beatrice L., Perrella C., *Nuova arte Italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta*, Castelvechi, Roma 1998.
 Bonito Oliva A., *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, nuova edizione riveduta, Electa, Milano 1998.
 Hannula M., (ed.), *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: Nordic Institute for Contemporary Art, 1998.

Macdonald S., (eds), *The Politics of Display. Museum, Science, Culture*, Routledge ed., 1998.

Sciolla G. C., *Riflessioni sul metodo della storia artistica*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 1998.

Staniszewski M. A., *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1998.

Vergine L., a cura di, *La scena del rischio. Follia e assicurazione nelle arti di oggi*, Umberto Allemandi, Torino 1998.

Barker E., (eds.), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press 1999.

Christov-Bakargiev C., (eds), *Arte Povera*, Phaidon, New York 1999.

Taylor B., *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

Valentini V., a cura di, *Il video a venire*, Rubbettino, Catanzaro 1999.

Anni Duemila

Bonito Oliva A. e Nassisi A. M., *Estetiche della globalizzazione*, manifesto libri, Roma 2000.

Schubert K., *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, London: One-Off Press, 2000.

Risaliti S., a cura di, *espresso. arte oggi in italia*, Electa, Milano 2000.

Trimarco A., *Opera d'arte totale*, Sossella Editore, Roma 2000.

Bonito Oliva A., *Le tribù dell'arte*, Skira, Ginevra-Milano 2001.

Trimarco A., *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modo, Milano 2001.

Trimarco A., *Napoli: un racconto d'arte: 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002.

Ekeberg J., (ed.), *New Institutionalism*, Verksted no.1, Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2003.

Ricoeur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

Sciolla G. C., a cura di, *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Skira, Milano 2003.

Basualdo C., *The Unstable Institution*, in "MJ – Manifesta Journal 2" winter 2003–spring 2004.

Chiodi S. e Pietromarchi B., *Prototipi: laboratorio di cultura artistica contemporanea*, Sossella, Roma 2004.

Ferrari F., *Lo spazio critico: note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Sossella, Roma 2004.

Ganahl R., *When Attitudes Become – Curating*, "Manifesta Journal", no. 4, Autumn/Winter 2004.

Giacomelli M. E., *fino al 5.IX.2004 Empowerment – Cantiere Italia Genova, Villa Croce e Villa Bombrini*, in "exibart.com", luglio 2004.

Solaris C., *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia 2004.

Trimarco A., *Post-storia: il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 2004.

Birnbaum D., *When Attitudes Become Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann*, "Artforum", Summer 2005

Costa M., *Dimenticare l'arte*, Franco Angeli, Milano 2005.

De Domizio Durini L., *Harald Szeemann. Il pensatore selvaggio*. Silvana Editoriale, Milano 2005.

di Gropello G., *Young Artists in Italy at the Turn of the Millennium*, PS1/MoMA - Edizioni Charta, Milano 2005.

Filipovic E., Vanderlinden B., a cura di, *The Manifesta decade: debates on contemporary exhibitions and biennials*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2005.

Krauss R., *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, (1999), Mondadori, Milano 2005.

Zuliani S., a cura di, *Figure dell'arte 1950-2000*, Editoriale Modo, Milano 2005.

Chiodi S., *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi*, Fazi Editore, Roma 2006.

Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, (2000), trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Doherty C., *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, in "Protections Reader", Kunsthaus Graz, 2006.

Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, (1996), trad. it., Postmedia books, Milano 2006.

Foster H., Krauss R., Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, (2004), ed. it. a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Milano 2006.

Marincola P., (ed.), *Questions of Practice: What Makes a Great Exhibition?*, The Pew Center for Arts & Heritage, Philadelphia 2006.

Muller H. J., *Harald Szeemann. Exhibition Maker*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2006.

Smarrelli M., *Grazia guarda altrove*, in "exibart", febbraio 2006.

Trimarco A., *Galassia: avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma 2006.

Vagheggi P., *Contemporanei. Conversazioni d'artista*, Skira, Milano 2006.

Zuliani S., a cura di, *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Aymonino A. e Tolic I., a cura di, *La vita delle mostre*, Mondadori, Milano 2007.

Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Ferrari F. a cura di, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Hauser J., a cura di, *Art Biotech*, ed. it., Clueb, Bologna 2007.

Krauss R., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, (1985), trad. it., a cura di Elio Grazioli, Fazi, Roma 2007.

Macdonald S., (eds), *Exhibition Experiments*, London: Blackwell. Publishing, 2007.

Mangini E., *Arte Povera*, in "Artforum", November 2007.

Michaud Y., *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, (2003), trad. it., a cura di L. Schettino, Edizione Idea, Roma 2007.

Sargentini F., a cura di, *L'attico. Anni lunari*, Edizioni della Cometa, Roma 2007.

Caliandro C., *Aspettando i barbari*, "Exibart.onpaper" n. 53, 2008.

Celant G., *Artmix: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008.

Chiodi S., *La bellezza difficile: saggi e interventi sull'arte contemporanea*, Le Lettere, Firenze 2008.

Clair J., *La crisi dei musei*, (2007), trad. it., Skira, Milano 2008.

Cullinan N., *From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, in "October" 124, Spring 2008.

Danto A. C., *La destituzione filosofica dell'arte*, (1986), trad. it., a cura di T. Andina, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008.

Groys B., *Art Power*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2008, trad. it., *Art Power*, postmedia books, Milano 2012.

Lavin I., *L'arte della storia dell'arte*, trad. it., Libri Scheiwiller, Milano 2008.

Michaud Y., *L'artista e i commissari*, (1989), trad. it., edizioni IDEA, Roma 2008.

Terraroli V., *L'arte del XX secolo. 1969_1999. Neoavanguardie, postmoderno e arte globale*, Skira, Milano 2008.

Trimarco A., *Filiberto Menna: arte e critica d'arte in Italia, 1960-1980*, La città del sole, Napoli 2008.

Belting H., Buddensieg A., (eds.), *The Global Art World*, Ostfildern 2009.

Bonito Oliva A., *Il Territorio Magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, nuova edizione a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009.

Chiodi S., a cura di, *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009.

Glicenstein J., *L'art: une histoire d'expositions*, Puf, Paris 2009.

Levi C., *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Mondadori, Milano 2009.

Trimarco A., *Ornamento: il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano/Udine 2009.

Zuliani S., *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

Altshuler B., *A Canon of Exhibitions*, *Manifesta Journal* No. 11, 2010/2011.

Barbero L. M., a cura di, *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Umberto Allemandi & C, Torino 2010.

Barbero L. M., *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970. Appunti su un'avanguardia del presente*, in *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma 2010), Electa, Milano 2010.

Beatrice L., *Da che arte stai? Una storia revisionista dell'arte italiana*, Rizzoli, Milano 2010.

Bonito Oliva A., Trimarco A., a cura di, *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano Torino 2010.

Bourriaud N., *Estetica relazionale*, (1998), trad. it., Postmedia Books, Milano 2010.

e-flux journal, (ed.), *What is Contemporary Art*, Sternberg Press, London 2010.

Filipovic E., van Hal M., Øvstebø S., a cura di, *The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.

Guercio G., Mattiolo A., a cura di, *Il confine evanescente 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

Nicolin P., *Year Zero: On the Canon of Exhibitions in Italy (1967-1968)*, in "Manifesta Journal" 2010.

Pola F., *Contemporanea. Una cultura del dialogo e dell'azione, alle radici dell'oggi*, in *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma 2010), Electa, Milano 2010.

Rattemeyer C., *Exhibiting the New Art. Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form 1969*, Afterall, London 2010.

Wood B. K., (ed.), *Selected Maria Lind Writing*, Sternberg Press, Berlin-New York, 2010.

Vidokle A., *Art Without Artists?*, in "e-flux" #16, may 2010.

Krauss R., *Inventario perpetuo*, (2010), Mondadori, Milano 2011.

Balmas P., Capasso A., a cura di, *ABO. Omaggio ad Achille Bonito Oliva. Arte e le teorie di turno*, Electa, Milano 2011.

Balzola A., Rosa P., *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011.

Belting H., *Antropologia delle immagini*, (2001), trad. it., Carocci, Roma 2011.

Celant G., *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011.

Conte L., Fiorino V., Martini V., a cura di, *Carla Lonzi: la duplice radicalità Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa 2011.

Guercio G., *The Great Subtraction*, ASA Publishers, Bruxelles 2011.

Lista G., *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milano 2011.

Maak N., Klonk C., Demand T., *The white cube and beyond*, Tate Etc., Spring 2011.

Martini F., Martini V., *Just another exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Postmedia books, 2011.

Negri A., *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011.

Pezzini I., *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Bari 2011.

Pietromarchi B., *Italia in opera: la nostra identità attraverso le arti visive*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Poli F., *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Bari 2011.

Scardi G., a cura di, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Torino 2011.

Belloni F., *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in "Studi di Memofonte", 9/2012.

Bishop, C., *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Verso Books, Brooklyn 2012.

Dantini M., *Arte contemporanea, ecologia e sfera pubblica: scritti scelti 2007-2011*, Aracne, Roma 2012.

Dantini M., *Geopolitiche dell'arte: arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Marinotti ed., Milano 2012.

Grazioli E., *La collezione come forma d'arte*, Johan&Levi, Milano 2012.

Groys B., *Art Power*, (2007), trad. it., Postmedia Books, 2012.

O'Doherty B., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, (1986), Johan&Levi, Monza 2012.

Pinto R., *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano 2012.

Pratesi L., *New Italian Art. L'arte contemporanea delle ultime generazioni*, Castelveccchi, Roma 2012.

Zuliani S., *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Milano 2012.

Altshuler B., *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon Press, London 2013.

Barrella N., Cioffi R., a cura di, *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli 2013.

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

Gennari Santori F., *Vice Versa*, in "Doppiozero", 12 giugno 2013.

Groys B., *Going Public. Scrivere d'arte in chiave non estetica*, (2010), Postmedia books, Milano 2013.

Meloni L., *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia books, Milano 2013.

Ricci C., *La Biennale di Venezia 1993 – 2003. L'esposizione come piattaforma*, Università Ca' Foscari, Venezia, tesi di dottorato a.a. 2012-2013.

Verde S., *Biennale Venezia 2013: Bartolomeo Pietromarchi: "Il mio 'Padiglione Italia' valorizza la creatività italiana"*, in "Huffington Post", pubblicato online il 29/05/2013.

Zuliani S., *When attitudes Become Form: reloaded*, in "Doppiozero", 26 Giugno 2013.

Barreca L., Lissoni A., Lo Pinto L., Paissan C., *Terrazza. Artisti, storie, luoghi in Italia negli anni zero*, Marsilio, Venezia 2014.

Bernardi I., *Teatro delle Mostre. Roma, Maggio 1968*, Scalpendi Editore, Milano 2014.

Bourriaud N., *Il radicante: per un'estetica della globalizzazione*, (2009), trad. it., Postmedia Books, Milano 2014.

Bria G., *Shit and Die. Parla Maurizio Cattelan*, in "Artribune.com", 2 novembre 2014.

Cammarata S. M. S., *Identité italienne: une histoire à reconstruire*, in "Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou", 16/10/2014.

Celant G., *The Territories of Exhibition*, in "The Exhibitionist", No. 9, april 2014.

Hoffmann J., *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Thames&Hudson, London 2014.

Kholeif, O., (ed.), *You are here: art after the internet*. pp. 78–85. Cornerhouse, Manchester 2014.

Messina M. G., *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, "Palinsesti", vol. 1, no. 4, Roma 2014.

Obrist H. U., *Fare una mostra*, Utet 2014.

Rossi Pinelli O., *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2014.

Steeds L., (ed.), *Exhibition. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery (London) con The MIT Press, Cambridge (MA), 2014.

Tanni V., *Codice Italia di Vincenzo Trione (2). Ecco perché il padiglione non ci piacerà*, in "Artribune", 11 novembre 2014.

Trimarco A., *La parabola del teorico*, (ristampa), introd. by S. Zuliani, Arshake, Roma 2014.

Casero C., Di Raddo E., a cura di, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, postmedia books, Milano 2015

Celant G., *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015.

Celant G., *Perché mi ha deluso il Codice Italia*, in "L'Espresso", 18 giugno 2015.

Di Genova A., *Il dna italiano è classico e monacale*, in "Il Manifesto", 9 maggio 2015.

Hoffmann J., *Theater of Exhibitions*. Berlin: Sternberg Press, 2015.

Mammi A., *Padiglione Italia: ecco il Codice Trione*, in "L'Espresso", 26-03-2015.

Mammi A., *Biennale: Trione, l'Italia non è questa*, "L'Espresso", 8 maggio 2015.

Perniola M., *L'arte espansa*, Einaudi, Torino 2015.

Pratesi L., Ciglia S., Pirozzi C., *Arte come identità. Una questione italiana*, Castelveccchi, Roma 2015.

Sargentini F., *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in "flashart.it", 13 luglio 2015.

Tolve A., *La linea socratica dell'arte contemporanea. Antropologia Pedagogia Creatività*, Quodlibet, Macerata-Roma 2015.

Zuliani S., *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione. Without a frame. Space and time of installation*, arshake, Roma 2015.

Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione del contemporaneo*, Johan&Levi, Cremona 2016.

Barker B., *Live in Your Head*, in "Flash Art", 1 aprile 2016.

Boatto A., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, L'orma, Roma 2016.

Duboř P., *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan&Levi, Monza 2016.

Golan R., *Vitalità del negativo / Negativo della vitalità*, in "Kabul Magazine", 27 luglio 2016.

Green C., Gardner A., *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*, John Wiley & Sons, Chicester 2016.

Lonardelli L., *Dalla sperimentazione alla crisi: Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, "Doppiozero", Milano 2016.

Trini T., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di Luca Cerizza, Johan&Levi, Monza 2016.

A SMALL Anthology. Issue No.56 2006-2016, "Mousse" 56, December 2016 – January 2017.

Bishop C., *Museologia radicale. Ovvero cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea*, (2013), Johan&Levi, Monza 2017.

Bloch B., Benjamin W., *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni, Mimesis, Milano-Udine 2017.

D'Aurizio M., *Una diversa tradizione, una tradizione della diversità*, in «Flash Art», 3 novembre 2017.

Gestri C., *Il paradosso sdoganato delle mostre in fiera (#artissimalive)*, in "Kabul Magazine", settembre 2017.

Hoffmann J., *Show Time. The Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Thames&Hudson, London 2017.

Melotti M., *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Franco Angeli, Milano 2017.

Obrist H. U., *In primo piano: The better biennale*, "Flash Art", 23 ottobre 2017.

Trione V. a cura di, *Atlante dell'arte contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016*, Electa, Milano 2017.

Vettese A., *L'arte contemporanea*, (2012), Il Mulino, Bologna 2017.

Voorhies J., *Beyond Objecthood. The exhibition as a critical form since 1968*, The MIT Press, Cambridge-London 2017.

Bordignon E., *That's IT! Intervista a Lorenzo Balbi*, in "Atp diary", 20 giugno 2018.

Cacciottolo G., *Italia, ultima generazione. Intervista con Lorenzo Balbi*, in "Inside Art", 10 luglio 2018.

Calvesi M., *Avanguardia di massa: compaiono gli indiani metropolitani*, Postmedia Books, Milano 2018.

Chon D., Phillips G., Rigolo P., (ed.), *Harald Szeemann. Selected Writings*, Getty Research Institute, Los Angeles 2018.

Hecker S., Sullivan M. R., (ed.), *Postwar Italian Art History Today. Untying 'the Knot'*, Bloomsbury Publications, New York/London 2018.

Lonardelli L., *Amore mio ovvero il catalogo come pratica curatoriale*, in "Esposizioni", Atti del convegno, Parma, 27-28 gennaio 2017, a cura di Francesca Castellani, Francesca Gallo, Vanja Strukelj, Francesca Zanella, Stefania Zuliani in "Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali", n. 4, 2018.

Mudu S., *Spazi Critici. I luoghi della scrittura d'arte contemporanea*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018

Zuliani S., *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», Scalpendi editore, Milano 2018.

Birnbaum D., Wallenstein S-O., *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of Exhibition*, Sternberg Press, London 2019.

Brunetti S., Tolve A., a cura di, *Il sistema degli artisti*, Mimesis, Milano 2019.

Mantoan D., «All We Are Saying Is Give Pizza Chance». *L'effetto YBA e l'irruzione di una nuova generazione alle Biennali degli anni Novanta del Novecento*, in S. Portinari, N. Stringa (cur.), *Storie dell'arte contemporanea 4 | 1 Storie della Biennale di Venezia*, Università Ca' Foscari, Venezia 2019

Tolve A., *Atmosfera. Atteggiamenti climatici nell'arte d'oggi*, Mimesis, Milano 2019.

Bernardi I., Gallo F., *Le opere e gli archivi. Mara Coccia, Daniela Ferraria*, Silvana Editoriale, Milano 2020.

Cappelletti G., *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, in "Studi di Memofonte", 24/2020.

Chiodi S., *Celant, against interpretation*, in "Il Manifesto", 17/05/2020.

Deliss C., *The Metabolic Museum*, Hantje Cantz Verlag 2020.

Kwon M., *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Postmedia Books, Milano 2020.

Pinto R., *Artisti di carta: Territori di confine tra arte e letteratura*, Postmedia Books, Milano 2020.

Rocco Orlando V., *Uno alla volta. Comunità e partecipazione*, Postmedia Books, Milano 2020.

Shifting Views on Italian Art, Mousse Publishing, Milano 2020.

Viva D., *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020.

Cammarata S. M. S., *Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra*, in "L'uomo nero", nuova serie, XVII, n. 17-18, febbraio 2021

Celant G., *The Story of (my) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Milano 2021.

Chiodi S., *Genius Loci*, Quodlibet, Macerata 2021.

Golan R., *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, Princeton University Press 2021.

Maurizio Cattelan. *Vero o falso, dalla A alla Z*, in "exibart.com", 14 luglio 2021.

Heinich N., *Harald Szeemann. Un caso singolare*, Johan&Levi, Milano 2022.

Longobardi L., *15 ipotesi per una storia dell'arte contemporanea. Appunti per una lettura del XXI secolo*, Castelveccchi editore, Roma 2022.

Maiorino M., Mancini M. G., Zanella F., a cura di, *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, atti del convegno (Università di Bari, Salerno, Modena-Reggio Emilia), Quodlibet, Macerata 2022.

Sontag S., *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Roma 2022.

Taccone S., *La critica istituzionale. Il nome e la cosa*, Ombre corte, Verona 2022.

Trimarco A., *Italia 1960/2000. Teoria e critica d'arte*, (2012), Paparo Edizioni, Napoli 2022.

Belloni F., *Roma 1978. Strano assortimento alla Galleria dell'Oca*, in "Il Manifesto", 5 febbraio 2023.

Cataloghi

Celant G., a cura di, *Arte povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 24 febbraio -15 marzo 1968, Galleria de' Foscherari, 1968.

Fischer K. e Strelow H., a cura di, *Prospect 68*, Dusseldorf 20 settembre 1968 - 29 settembre 1968, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1968.

Szeemann H., a cura di, *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle, Berna 22 Marzo - 27 Aprile, Stampfli + Cie Ltd., Berna 1969.

Marucci L., *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, VIII Biennale d'Arte Contemporanea, Palazzo scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, 5 luglio - 28 agosto 1969, Centro Di, Firenze 1969.

Celant G., a cura di, *Arte povera più azioni povere*, Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4-6 ottobre 1968, Rumma editore, Salerno 1969.

Ente bolognese manifestazioni artistiche, *III Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, a cura di Renato Barilli, con contributi critici di Maurizio Calvesi e Tommaso Trini, Museo Civico Archeologico, Bologna 21 gennaio - 28 febbraio 1970, Edizioni Alfa, Bologna 1970.

Bonito Oliva A. a cura di, *Amore mio*, Palazzo Ricci, Montepulciano 30 giugno - 30 settembre 1970, Centro Di, Firenze 1970.

Bonito Oliva A. a cura di, *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, Palazzo delle Esposizioni, Roma novembre 1970-gennaio 1971, Centro Di, Firenze 1970.

Ambasz E., a cura di, *Italy: The New Domestic Landscape Achievements and Problems of Italian Design*, MoMA, New York 26 maggio - 11 settembre 1972, MoMA New York, 1972.

Bonito Oliva A., *Contemporanea*, Parcheggio di Villa Borghese, Roma novembre 1972 - febbraio 1974, Centro DI, Firenze 1973.

Barilli R. a cura di, *La ripetizione differente*, Studio Marconi, Milano dal 9 ottobre 1974, Studio Marconi, Milano 1974.

Celant G., *1976 Ambiente/Arte*, in *Ambiente/Partecipazione/Strutture culturali*. Catalogo generale, vol. I, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976), Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

Barilli R., Del Guercio A., Menna F., a cura di, *Arte in Italia 1960 - 1977*, catalogo della mostra (maggio/settembre 1977, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino), Torino 1977

Barilli R. a cura di, *Dieci anni dopo: I Nuovi Nuovi*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 15 marzo - 30 aprile 1980, Grafis, Bologna 1980.

Bonito Oliva, *Genius Loci*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo di Città, 15 novembre - 31 dicembre 1980), Centro Di, Firenze 1980.

La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura, Venezia 27 luglio 1980 - 19 ottobre 1980, La Biennale, Venedig, Venezia 1980.

Celant G., a cura di, *Identité italienne. L'Art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou, Parigi 25 giugno - 7 settembre 1981, Centro Di, Firenze 1981.

Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980, catalogo della mostra (14 febbraio – 15 aprile 1981, Palazzo delle Esposizioni, Roma), De Luca Editore, Roma 1981.

Barilli R., Irace F., Alinovi F., a cura di, *Una generazione postmoderna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo – 30 aprile 1983), Mazzotta, Milano 1982.

Bonito Oliva A., *Artisti italiani contemporanei. 1950 – 1983*, catalogo della mostra (Venezia, Chiesa di San Samuele, 15 aprile – 15 luglio 1983), Electa, Milano 1983.

Meneguzzo M., a cura di, *Azimuth & Azimuth*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 12 giugno - 15 luglio 1984, Arnaldo Mondadori, Milano 1984.

Hulten P., Celant G., Faucherau S., Zadora S., a cura di, *Futurismo & Futurismi*, catalogo della mostra (Venezia 1986), Bompiani, Milano 1986.

Fuchs R. e Gachnang J., a cura di, *Overture II. Sul museo*, Castello di Rivoli, Torino 02 maggio 1987 - 12 dicembre 1987, Allemandi, Torino 1987.

Braun E., edited by, *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Royal Academy of Arts, London 14 January - 9 April 1989, Prestel-Verlag, Munich 1989.

Celant G. e N. Rosenthal, a cura di, *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988*, catalogo mostra (Londra, 1989), Leonardo Editore, Milano 1989.

Hulten P. e Celant G., a cura di, *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, Palazzo Grassi, Venezia 30 aprile . 5 novembre 1989, Bompiani, Milano 1989.

Dreyfus C., a cura di, *Happening & Fluxus, Galerie 1900 – 2000*, Parigi 7 giugno-29 luglio 1989 / Galerie du Genie, Parigi 8 giugno-18 luglio 1989 / Galerie de Poche, Parigi 7 giugno-29 luglio 1989, Galerie 1900 - 2000, Parigi 1989.

Chevriere J.-F., Lingwood J., a cura di, *Un'altra obbiettività/Another objectivity*, Centre National des Arts Plastiques, Parigi 14 marzo - 30 aprile e Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 24 giugno - 31 agosto 1989, Idea Books, Milano 1989.

Bonito Oliva A. a cura di, *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962*, Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), Venezia 26 maggio - 30 settembre 1990, Mazzotta, Milano 1990.

Barzel A., a cura di, *La Collezione 1988-1990*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 6 ottobre 1990 - 14 gennaio 1991, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 1990.

Barzel A., Grazioli E. a cura di, *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 26 gennaio - 29 aprile 1991, Giunti, Firenze 1991.

Zaya O., a cura di, *Altrove. Fra immagine e identità. Fra identità e tradizione*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato 12 ottobre 1991 - 6 gennaio 1992, Giunti, Firenze 1991.

Barilli R. a cura di, *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, Palazzo Reale, Milano 26 maggio-11 settembre 1988 e 20 febbraio - 3 maggio 1992, Mazzotta, Milano 1992.

Bonito Oliva A. a cura di, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. I punti cardinali dell'arte*, Venezia 14 giugno - 10 ottobre 1993, Marsilio, Venezia 1993.

Bonito Oliva A., Kontova H., a cura di, *Flash Art, Aperto '93*, catalogo della mostra (La Biennale di Venezia 1993), Giancarlo Politi Editore, Milano 1993.

Pinto R., a cura di, *Forme di relazione*, catalogo della mostra (Brescia 1993), Stampa Alternativa, Brescia 1993.

Bonami F., G. di Pietrantonio, a cura di, *Prima Linea. La Nuova Arte Italiana*, catalogo della mostra (Trevi Flash Art Museum, Trevi 1994), Giancarlo Politi Editore, Milano 1994.

Celant G., a cura di, *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 7 ottobre 1994 - 22 gennaio 1995, Progetti Museali Editori, Roma 1994.

Bonito Oliva A., a cura di, *Minimalia. Da Giacomo Balla a...*, catalogo della mostra (Venezia 1997), Bocca, Torino 1997.

Celant G., *Biennale arti visive. 47/a Esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 15 giugno-9 novembre 1997), Electa, Milano 1997.

Pinto R., a cura di, *modi e luoghi. Pratiche e tematiche della nuova generazione artistica*, catalogo della mostra (Milano 1997), Grafiche Granata, Milano 1997.

Politi G., a cura di, *Arte Nuova Critica Nuova?*, in *Aperto Italia '97. Giovane arte e giovane critica*, catalogo della mostra (Trevi Flash Art Museum, Trevi 1997), Giancarlo Politi Editore, Milano 1997.

Vergine L., a cura di, *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, Palazzo delle Albero, Trento 11 settembre 1997 - 1 gennaio 1998, Electa, Milano 1997.

Meneguzzo M., a cura di, *Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra (Pac Milano, 30 gennaio – 30 marzo 1998), Electa, Milano 1998.

Corà B., Gavarro R., Meneguzzo M., a cura di, *Futura. Frequenze e segnali dalle ultime generazioni*, catalogo della mostra (Centro Pecci, Prato 2000), Gli Ori Editore, Prato 2000.

Di Pietrantonio, a cura di, *Camera Italia*, catalogo della mostra (Vistamare, Pescara 2001), Lubrina Editore, Bergamo 2001.

Bonami, a cura di, *EXIT. Nuove geografie della creatività italiana*, catalogo della mostra (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2002), Mondadori, Milano 2002.

Bonami F., a cura di, *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, 50esima Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 15 giugno - 2 novembre 2003, Marsilio, Venezia 2003.

Scotini M., a cura di, *Empowerment / Cantiere italia*, catalogo della mostra (Genova, 2004), Silvana Editoriale, Milano 2004.

Zuliani S., a cura di, *La costruzione del nuovo. Salerno 1966/1976. Documenti Immagini Testimonianze*, Fondazione Filiberto Menna, Salerno 21 dicembre 2004 - 23 gennaio 2005, Edizioni 10/17, Salerno 2005.

Bonami F., Christov Bakargiev C., a cura di, *La sindrome di Pantagruel*, T1 Torino Triennale Tremusei 2005, Castello di Rivoli, Torino 9 novembre 2005 - 19 marzo 2006, Skira, Milano 2005.

Colombo P., a cura di, *Apocalittici e integrati: utopia nell'arte italiana di oggi*, Maxxi, Roma 2007.

Bonami F., a cura di, *italics. Arte Italiana tra Tradizione e Rivoluzione 1968-2008*, catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia 2008), Electa, Milano 2008.

Enwezor O., *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York 18 gennaio - 04 maggio 2008, Steidl, Göttingen 2008.

Rispoli A. e Viola E., a cura di, *Camera con vista, uno sguardo sulla videoarte a Napoli*, Sala PAN, Napoli 27 settembre 2008 - 17 novembre 2008, Electa Napoli, Napoli 2008.

Beatrice L., Buscaroli B., a cura di, *Padiglione Italia. Collaudi*, catalogo della mostra (La Biennale di Venezia 2009), Silvana Editoriale, Milano 2009.

Meneguzzo M., a cura di, *Anni Ottanta. Il trionfo della pittura. Da Schifano a Basquiat*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

Bonami F., a cura di, *Un'Espressione Geografica. Unità e Identità dell'Italia attraverso l'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino 2011), Mousse Publishing, Milano 2011.

Bonito Oliva A., *La Transavanguardia italiana*, Palazzo Reale, Milano 24 novembre 2011 - 04 marzo 2012 Skira, Milano 2011.

Celant G., a cura di, *Arte Povera 2011*, Bologna, Milano, Napoli, Roma, Torino, settembre 2011 - marzo 2012, Electa, Milano 2011.

Di Pietrantonio G., Rodeschini M. C., a cura di, *Il Belpaese dell'Arte. Etiche ed Estetiche della Nazione*, catalogo della mostra (GAMEc, Bergamo 2011), Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2011.

Lancioni D., a cura di, *Anni 70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 - 2 marzo 2014), Iacobelli Editore, Roma 2013.

Gioni M., a cura di, *Il Palazzo Enciclopedico*, 55 Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1 giugno - 24 novembre 2013, Marsilio, Venezia 2013.

Pietromarchi B., a cura di, *vice versa*, catalogo del Padiglione Italia alla 55esima Biennale di Venezia, Mousse Publishing, Milano 2013.

Boschiero N., a cura di, *La magnifica ossessione*, Mart, Rovereto 26 ottobre 2012 - 16 febbraio 2014, Electa, Milano 2014.

de Bellis V., a cura di, *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 2015), Mousse Publishing, Milano 2015.

Trione V., a cura di, *Codice Italia. Padiglione Italia Biennale Arte 2015*, Bompiani, Milano 2015.

Yee L., a cura di, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, The Barbican Art Gallery, Londra 12 febbraio - 25 maggio, cat. Prestel, Munich, London, New York 2015.

Altri tempi, altri miti. Sedicesima Quadriennale d'Arte, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 2016-2017), NERO, Roma 2016.

Balbi L., a cura di, *That's IT! Sull'ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine*, catalogo della mostra (MAMbo, Bologna 2018), Edizioni MAMbo, Bologna 2018.

Barbero L. M., a cura di, *Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana, Schifano*, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze 2018), Marsilio, Venezia 2018.

Collu C., *Time is out of joint*, Galleria Nazionale, Roma 10 Ottobre 2016 - 15 Aprile 2018, Silvana, Milano 2019.

Cosulich S., Collicelli Cagol S., a cura di, *Fuori. Quadriennale d'arte 2020*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma), Treccani 2020.

Phillips G., Kaiser P., Chon D., a cura di, *Harald Szeemann. Museum of Obsessions*, catalogo della mostra (Getty, Los Angeles 2018), Getty Trust Publications, Los Angeles 2018.

A.B.O. THEATRON. *L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, 24 giugno 2021 - 9 gennaio 2022.

Pietromarchi B., *senzamargine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, catalogo della mostra (Maxxi, Roma 2020/2022), Marsilio, Venezia 2022.

Aleman C., a cura di, *Il latte dei sogni*, catalogo della Biennale Arte 2022 (Venezia, 2022), La Biennale di Venezia 2022.

Viola E., a cura di, *Storia della notte e Destino delle comete. Gian Maria Tosatti*, catalogo della mostra (Padiglione Italia, Biennale di Venezia 2022), Treccani, Roma 2022.

Identità e identità italiana

- Goffman E., *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis 1961, trad. it. a cura di Paolo Maranini, *Espressione e identità*, Arnoldo Mondadori, Milano 1979.
- Arbasino A., *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1963.
- Goffman E., *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Touchstone, Denver 1963; trad. it. Roberto Giammanco, *Stigma. L'identità negata*, Giuffrè, Milano 1983.
- Barzini L., *Gli Italiani*, (1964), Arnoldo Mondadori, Milano 1965.
- Levi-Strauss C., *Razza e storia e altri studi antropologici. Le regole che condizionano il pensiero e la vita dell'uomo*, trad. e cura di Paolo Caruso, Einaudi, Torino, 1967.
- E. H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis*, W. W. Norton & Company, New York 1968, trad. it., *Gioventù e crisi di identità*, Armando editore, Roma 1968.
- Argan G. C. e Fagiolo M., *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia, 1, I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1972.
- Barzini L., *L'antropometro italiano*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1973.
- Villari R. et al., «CARATTERI ORIGINALI» E PROSPETTIVE DI ANALISI: ANCORA SULLA 'STORIA D'ITALIA' EINAUDI, in "Quaderni storici", vol. 9, No. 26 (2), maggio / agosto 1974.
- Zeri F., *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia*, vol. 6, Giulio Einaudi Editore, Torino 1976.
- Arbasino A., *Fantasma italiani*, «Gulliver» n. 8, Cooperativa scrittori, Roma 1977
- Levi-Strauss C., *L'identité*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 1977; trad. it. cons., Id., *L'identità*, Sellerio editore, Palermo 1986.
- Arbasino A., *In questo stato*, Garzanti, Milano 1978.
- Bollati G., *L'italiano*, in *Storia dell'arte italiana, I, I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1979.
- Galasso G., *L'Italia come problema storiografico*, in *Storia d'Italia*, Utet 1979.
- Previtali G., *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana, I, Questioni e Metodi*, Einaudi, Torino 1979.
- Arbasino A., *Un paese senza*, Garzanti, Milano 1980.
- Anderson B., *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983.
- Gleason P., *Identifying Identity: A Semantic History*, "The Journal of American History", 1983.
- Hobsbawm E., Ranger T., (ed.), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, New York 1983.
- Arbasino A., *Paesaggi italiani con zombi*, Adelphi, Milano, 1998.
- Lanaro S., *L'Italia nuova. Identità e sviluppo 1861-1988*, Einaudi, Torino 1988.
- Fukuyama F., *La fine della Storia e l'ultimo uomo*, trad. it. Delfo Ceni, Rizzoli, Milano 1992.
- Calcagno G., a cura di, *L'identità degli italiani*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Morin E., Kern A. B., *Terre-Patrie*, Editions du Seuil, Paris 1993; trad. it. Susanna Lazzari, *Terra-Patria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
- Chabod F., *L'idea di nazione*, (1961), Laterza, Roma-Bari 1995.
- Fabietti U., *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Milano 1995.
- De Felice R., *Rosso e nero*, a cura di Pasquale Chessa, Baldini&Castoldi, Milano 1995.
- Viroli M., *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Bollati G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e invenzione*, Einaudi, Torino 1996.
- Galli Della Loggia E., *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Hall S., Du Gay P., (ed.), *Questions of Cultural Identity*, Sage publications, London 1996.
- Hardt M., P. Virno, a cura di, *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
- Lanaro S., *Patria: circumnavigazione di un'idea controversa*, Marsilio, Venezia 1996.
- Remotti F., *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Aliberti G., *La non-nazione. Risorgimento e Italia unita tra storia e politica*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1997.
- Rusconi G. E., *Patria e repubblica*, Il Mulino, Bologna 1997.

Bodei R., *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1998.

Galli Della Loggia E., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998.

Aliberti G., *La resa di Cavour. Il carattere nazionale italiano tra mito e cronaca (1820-1976)*, Le Monnier, Firenze 2000.

Patriarca S., *Italian Neo-Patriotism: Debating National Identity in the 1990s*, in «Modern Italy», 6, 2001.

Bauman Z., *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari 2003.

Barberis W., *Il bisogno di patria*, Einaudi, Torino 2004.

Bonnefoy Y.-A., *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, (2005), Donzelli Editore, Roma 2005.

Negri A., *La differenza italiana*, notttempo, Roma 2005.

Burke P. La storia culturale, (2004), Il Mulino, Bologna 2006.

Laplantine F., Nouss A., *Il pensiero meticcio*, (1997), Elèuthera, Milano 2006.

Rossi P., *L'identità dell'Europa*, Il Mulino, Bologna 2007.

Chamoiseau P., Glissant E., *Quando cadono i muri*, (2007), notttempo, Roma 2008.

Yehoshua A. B., *Il labirinto dell'identità*, (2008), Einaudi, Torino 2009.

Dantini M., *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in, G. Guercio, A. Mattiolo, a cura di, *Il confine evanescente 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

Esposito R., *Pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

Patriarca S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Remotti F., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Gentili D., *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, Milano 2012.

Perolino U., *Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri*, in "Cahiers d'études italiennes", marzo 2012.

Arbasino A., *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano 2014.

Gentili D., Stimilli E., a cura di, *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015.

Berardi F., *Trappole dell'identità*, in Id., *Quarant'anni contro il lavoro*, DeriveApprodi, Roma 2017.

Lisciani-Petrini E., Strummiello G., a cura di, *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata 2017.

Perniola M., *Eстетica italiana contemporanea. Trentadue autori che hanno fatto la storia degli ultimi cinquant'anni*, Bompiani, Firenze-Milano 2017.

Jullien F., *L'identità culturale non esiste*, (2016) Einaudi, Torino 2018.

Fukuyama F., *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, (2018), UTET, Milano 2019.

Mancini M. G., *Identità italiana tra globalismo e nazionalità: voci della critica d'arte contemporanea*, in "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", N. 2, dicembre 2019.

Montefusco A., a cura di, *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019.

Raimo C., *Contro l'identità italiana*, Einaudi, Torino 2019.

Campofreda O., *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

Dainotto R., *The Brand Italy in the Age of On-Line Reproduction*, in "Cinergie", 9 (18), 2020, pp. 7-15.

Eco U., *Costruire il nemico*, La nave di Teseo, Milano 2020.

J.-L. Nancy, *Elogio della mescolanza* (1993), in Id., *Essere singolare plurale* (1996), trad. it. di D. Tarizzo, G. Durante, Einaudi, Torino 2020.

Agamben G., *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, (1996), Quodlibet, Macerata 2021.

Claverini C., *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi*, Quodlibet, Macerata 2021.

Claverini C., *Localizzare il pensiero. Filosofia italiana e migrazione delle idee*, in Calabrò D., a cura di, *La passione del pensiero. Studi in onore di Enrica Lisciani-Petrini*, Quodlibet, Macerata 2021.

Remotti F., a cura di, *Sull'identità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

Mengoni A., Zucconi F., a cura di, *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, DCP/IUAV – Mimesis, Milano-Udine 2022.

Verità e Giustizia per Giulio Regeni