

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 468-477.

Ordine e disordine della storia

Giacinto Di Pietrantonio

A me è toccata la storia, non la storia dell'Arte Povera, ma la relazione che questa e i suoi artisti hanno con la storia, che ovviamente è parte della sua storia.

Per ciò nell'*ordine e disordine* (Boetti) bisogna premettere alcune domande: Cos'è la storia?

Dove inizia e dove finisce?

Parliamo di Storia collettiva o di storia individuale?

È noto che la storia dell'Arte Povera inizia appena dopo la metà degli anni sessanta, prima mostra 1967, ma le opere preesistevano almeno dagli inizi degli anni sessanta, mentre il manifesto scritto da Germano Celant viene pubblicato su "Flash Art" nel 1967 con il titolo: *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*. Si tratta di uno scritto che riflette lo spirito del tempo, tempo degli anni della guerriglia universitaria, della guerriglia in Vietnam, della guerriglia del Che e altre guerriglie sparse un po' ovunque. Sono appunti proprio perché in guerriglia, anche se culturale, non si possono che scrivere brevi e mobili note su un'attualità che non era ancora storia, ma profezia.

Roland Barthes diceva che la storia per ognuno di noi inizia un attimo prima di quando nasciamo, quindi la storia muore individualmente con la nostra nascita, ma nasce a ritroso dalla nostra nascita. Ad esempio io sono nato alle ore 7 dell'8 agosto del 1954, e tu? Per cui, secondo Barthes, la storia per me inizierebbe all'incirca alle ore 6,59 minuti e 59 secondi di quel giorno, se poniamo l'attimo prima in secondi, mentre alle 6,59 se la contiamo in minuti, oppure alle 5,59 se contata in ore o alle ore 7 del giorno prima se la contiamo in giorni, e così via in questo gioco infinito dello spostamento delle lancette della storia. Allo stesso modo potremmo fare con gli artisti dell'Arte Povera una volta procurateci non solo le loro date, ma pure l'ora esatta della nascita. Tuttavia, la storia dell'arte entro la quale si colloca la loro opera e la loro vita necessita di un inquadramento meno soggettivo, ha bisogno di una collocazione generale all'interno della storia collettiva fatta di forme, segni, significati, teorie e pratiche della cronologia della storia dell'arte, ma che tenga conto anche delle nuove conquiste disciplinari della cultura moderna dentro la quale questo movimento trova posto. Va precisato che non si tratta di una storia cronologicamente esatta, lineare, ma fatta di salti, di mobilità temporale, spaziale e disciplinare. È piuttosto un discorso poetico aperto sul passato, quindi senza cronologia e filologia. La questione si pone perché la collocazione dell'Arte Povera sta dentro il discorso dell'eredità moderna di rifiuto della storia di cui è lo sviluppo, ma essendone al tempo stesso anche la contraddizione vedremo come per questa ha aperto dei varchi di dialogo con la storia fin dai suoi inizi. D'altra parte è Celant a parlare di "Coerenza in coerenza dall'arte povera al 1984" con la mostra tenutasi presso la Mole Antonelliana di Torino. Sappiamo che il moderno, votandosi al progresso, al futuro e alla ricerca del nuovo, ha avversato la storia e che l'Arte Povera inserendosi in questa tradizione come movimento di rottura ne eredita le premesse, ma va detto che fa tutto questo tenendo anche conto del passato sia antico sia recente. Va quindi sottolineato che essendo un movimento internazionale nato in Italia non si sottrae, o non può sottrarsi, alla relazione con la storia, all'eredità del passato che risulta complessa e varia a seconda del tempo in cui questa

avviene. Per quel che ci riguarda è il passato mediterraneo classico a nutrire da sempre l'arte italiana e ciò presenta nel secondo dopoguerra alcuni problemi di tipo etico, in quanto a questa cultura e a questo stile si sono riferite le dittature della prima metà del Novecento come Nazismo e Fascismo, ma a cui non si sottrae nemmeno la dittatura sovietica quando, con la morte di Lenin e l'avvento di Stalin, si ripudiano le avanguardie, operando la svolta realista. Per cui, toccare, riferirsi a questa eredità ancora negli anni sessanta e oltre in Italia non era cosa moralmente semplice. Non era facile anche perché si viveva una situazione schizofrenica per la quale la sinistra che, a rigor di logica avrebbe dovuto sostenere l'arte e la cultura d'avanguardia che era stata negata e degenerata dalle dittature di cui sopra, sosteneva il contrario e l'Arte Povera si collocava proprio nella cultura di sinistra anche se aperta e non propriamente di partito. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che a partire dal 1947 l'allora segretario del Partito Comunista Italiano Palmiro Togliatti con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, firmava sulla rivista del partito, "Rinascita", la condanna dell'astrazione quale trastullo borghese, contrapponendovi l'arte realista. Si tratta di una condanna che si estenderà a tutta l'arte d'avanguardia e neoavanguardia, insomma alla linea dell'arte che veniva da Futurismo, Dadaismo, Astrattismo, mentre si prediligeva la linea espressivo-realista che andava da Pablo Picasso a Renato Guttuso, avversando quella che si muoveva da Vasilij Kandinskij a Carla Accardi o da Marcel Duchamp a Piero Manzoni. Ma a ben vedere era qualcosa di più profondo che andava al di là di una questione solo ideologica, dato che ancora oggi, pur in tempi di crollo delle ideologie, Jannis Kounellis, ad esempio, sente di dover mantenere attiva questa contrapposizione come indica il suo rifiuto di esporre alla mostra "Italics"; curata da Francesco Bonami a Palazzo Grassi nel 2008, proprio per la presenza di opere di Renato Guttuso, Pietro Annigoni e altri artisti della tradizione realista.

È naturale che con queste premesse la relazione con la storia diventava complicata e poi c'è da aggiungere che l'Arte Povera nasceva e si affermava in anni di rivoluzioni tentate, di desideri di immaginazione al potere, di utopie rinnovate, insomma in un contesto interessato a collocare il tutto in una dimensione di progettualità del futuro, di spinte progressiste. D'altra parte, con il rifiuto di cui sopra, l'Arte Povera coglieva il mutamento del tempo anche in relazione a certe teorie troppo rigidamente e progettualmente moderniste, in virtù di una liberazione di energie corporali e mentali, di cose e segni, insomma di un uomo e artista che avesse come atelier il mondo tutto, perché, come dice Boetti, compito dell'artista è *Mettere al mondo il mondo*. Ma come detto in questo aprirsi al mondo, gli elementi della storia avevano e continuano a trovare una loro persistenza nel lavoro di questi artisti e, benché la sua fame di futuro non fosse inferiore a quella dei compagni di strada europei e americani, l'arte dei poveristi non può non nutrirsi di riferimenti più ampi nei confronti della storia. Ciò risulta evidente sia guardando le loro opere sia ascoltando le loro dichiarazioni, o leggendo i loro testi. Infatti, i riferimenti da loro elaborati vengono sia dalla protostoria sia dalla storia tanto antica che moderna nella versione antirealista. L'eredità moderna è, infatti, quella proveniente dal Futurismo per l'ampiezza della libertà disciplinare e dal Dadaismo per l'anarchia del linguaggio, ma anche da Giorgio de Chirico per l'originarietà e in certi casi da Giorgio Morandi fino a Lucio Fontana per lo spazio e Alberto Burri per i materiali e per le possibilità che questi ultimi fanno intravedere nei riguardi del superamento di Realismo e Informale che, a quel tempo, era una questione dell'arte urgente e all'ordine del giorno.

Giulio Paolini è sicuramente l'artista del gruppo che ha più flirtato con la storia recente e passata come si può vedere nella fotografia su tela emulsionata del doppio ritratto in cui si guardano Man Ray e De Chirico. Si tratta di un prelievo dalla modernità, mentre la relazione con il passato storico è ancora più evidente con opere come *Giovane che guarda Lorenzo Lotto, "ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro";* 1967, oppure *Mimesi*, 1975, in cui due calchi dell'Hermes di Prassitele sono posti uno di fronte

all'altro leggermente sfalsati in modo che gli sguardi possano incrociarsi. Anche questo serve a Paolini per continuare la riflessione sull'autorialità dell'opera, questione divenuta allora di grande attualità e che si espliciterà ancor più in *Tre per tre (ognuno è l'altro o nessuno)*, 1998-1999, in cui i calchi di valletti settecenteschi sono tre: autore, modello, osservatore. La storia è assunta infatti per parlare dell'attualità e incidere sul futuro. L'attualità era il dibattito in corso inscritto nella traiettoria "semiotica" che dalla filosofia di Walter Benjamin, autore non a caso di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, arriva ai giorni nostri passando per Marshall McLuhan di *Gli strumenti del comunicare* in cui "il mezzo è il messaggio" fino all'*Opera aperta* di Umberto Eco e oltre. Sono i favolosi anni sessanta non certo e non solo della swinging London, dove Michelangelo Antonioni pone il medesimo problema con *Blow Up*, 1966, in cui l'autore cerca di capire il rapporto tra verità e finzione, tra ciò che vediamo e ciò che crediamo di vedere. Sono, infatti, anche anni in cui si fa avanti l'entrata nella società del pubblico, inteso come spettatore, dove l'opera non è più sola a parlarci, perché anche figlia dell'estetica della ricezione per la quale siamo noi a parlare all'opera. Così Paolini anticipa con le forme del passato quelle del futuro ed è per questo che verrà pure considerato un riferimento del postmoderno sia all'interno sia all'esterno dell'arte visto che *Mimesi* fin dal suo apparire viene assunta e dibattuta da artisti di discipline diverse. Infatti, Carlo Maria Mariani nel quadro *La costellazione del Leone*, 1980, rappresenta Paolini non come persona, come per la maggior parte degli altri personaggi a vario titolo ritratti, ma con l'opera *Mimesi*, lo stesso fa l'architetto Carlo Aymonino che nelle belle tavole-disegni-progetto per il Museo per il sottosuolo di Napoli, 1978, insieme a sculture antiche disegna pure la *Mimesi* di Paolini con tanto di titolo, data e nome dell'autore, ma trova posto anche un'opera di Kounellis in cui si vedono dei calchi classici. Allora va da sé che Kounellis è l'altro artista che insieme a Paolini utilizza nel suo lavoro riferimenti alla storia, quella moderna che rinvia a Kazimir Malevič e al Costruttivismo russo sia con le prime lettere e sia più avanti con le installazioni di putrelle di ferro la cui disposizione ricorda appunto forma, spazialità e direzione delle pitture suprematiste e costruttiviste. Ma non è tutto, perché l'opera di Kounellis si nutre di riferimenti al mondo classico a vario titolo già quando lasciato li quadro inizia con le installazioni, usando fuoco, ferro, carbone e intervenendo in tal modo nel dibattito sull'inizio della modernità. Fuoco, carbone, ferro sono, infatti, i materiali della modernità quali materie dell'industria e della rivoluzione industriale. Ma come sempre, o spesso, accade in Kounellis, anche la modernità ha origini mitiche e il fuoco sta a rappresentare il passaggio dal divino all'umano e quindi dal mito al logos operato dai filosofi greci che, così facendo, danno via al processo di modernizzazione dell'umanità, per il quale il semidio Prometeo sfida gli dei portando il fuoco dal cielo in terra, dando all'uomo la possibilità di costruire la civiltà. E se Paolini sceglie Prassitele Kounellis opta per Fidia quando nell'opera *Senza titolo*, 1969, espone dodici cavalli veri presso la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini a Roma, in cui il riferimento allo scultore dell'età di Pericle è chiaramente evidente. La scelta è dovuta pure al fatto che il cavallo è l'animale nobile dell'arte, un'icona e un soggetto fin dalle origini della storia dell'arte e ciò serve anche a marcare la differenza con la tradizione americana assente di riferimenti alla storia come mostrava Richard Serra che nel 1966 espone in *Animal Habitats, Live and Stuffed* alla Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani, sempre a Roma: galline, criceti e un maiale vivi. Questo andare verso il moderno, portando la vita e la natura, è l'assunzione della disponibilità e responsabilità dell'artista di tentare di cambiare l'arte e con essa il mondo. Cambiare il mondo è ciò che infatti cogliamo pure nell'opera *Libertà o Morte, W Marat W Robespierre*, 1969, dove è vivo il riferimento alla tradizione illuminista della Rivoluzione Francese quale inizio evidente dello stato moderno e passaggio forte verso la secolarizzazione. Ma è chiaro pure il fatto che quest'opera nasce in un momento in cui le lotte studentesche e operaie infiammano l'Europa e quindi può anche essere letta come un commento all'attualità del tempo, come una sottolineatura della guerriglia socio-culturale allora in

atto. Tuttavia Kounellis tiene a precisare che, pur assumendo forme plastiche e spaziali, lui si sente ed è un pittore, un pittore che cerca però non il tono del colore, ma la misura dell'arte, l'eterna proporzione che trova "ispirazione nella finestra di Palazzo Farnese di Michelangelo", che è la grande finestra tripartita e architravata del piano nobile della facciata progettata da Buonarroti. In questo ruotare intorno alla storia si inserisce negli stessi anni anche Michelangelo Pistoletto che, con la sua *Venere degli stracci*, 1967, utilizza anch'esso la storia per parlare dell'attualità. Pistoletto è infatti l'artista dell'Arte Povera che più di ogni altro spinge con la sua arte verso la società e difatti la *Venere degli stracci*, un assemblaggio di una copia della *Venere* di Bertel Thorvaldsen, 1805, sta di fronte a un mucchio di stracci multicolori nella messa in relazione tra l'alto e il basso, il bello e il brutto, il povero e il ricco, testimonianza di quella continua guerriglia sociale e culturale attivata dall'artista, ma non solo figlia dei tempi, dato che questa dimensione relazionale-politica attraversa tutta la sua opera. Infatti, nell'*Etrusco*, 1976, copia in gesso di una statua etrusca ma dipinta a simulare il bronzo, la scelta cade sull'*Arringatore*, una statua etrusca simbolo di resistenza. Difatti, benché Pistoletto utilizzerà altre sculture classiche si può dire che quella dell'Etrusco ha trovato, insieme alla *Venere*, maggiori declinazioni. Da allora in avanti egli produrrà versioni in bronzo come in *Tartaruga Felice*, 1992, per la IX Documenta di Jan Hoet, o in *Strada Romana*, 1992, esposta permanentemente a Torino per una decina d'anni, in cui l'Etrusco tocca con il braccio destro lo specchio perché "è necessario che l'arte, dopo l'apertura del varco specchiante che mostra l'alternativa alla vecchia prospettiva, elevi un braccio e tenda l'indice della mano per indicare, nello specchio, la strada che porta al di là del muro su cui l'umana individualità si sta sfracellando". Quell'umanità sentita e sviluppata nella mostra d'arte pubblica "Over the Edges", a Gand nel 2000, curata da Jan Hoet e da chi scrive, in cui le statue sono quattro, ognuna di colore diverso: rosso, giallo, bianco e nero, a simboleggiare le diverse razze umane e, avvolte in altrettante vecchie coperte, sono collocate ai quattro angoli di uno degli incroci del centro città, dove il braccio teso indica i quattro punti cardinali. Punti geografici e umani, metafora dell'esodo umano epocale in atto. Su questo terreno storico di attivismo e di guerriglia politica e culturale agisce l'azione di Mario Merz attivata pure dall'esperienza personale dell'essere stato partigiano. Troviamo questi riferimenti in opere come *Che fare?*, 1968, e *Giap se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza*, 1968, *Igloo (Tenda di Gheddafi)*, 1968-1981. La prima riferita non a caso alla storia dell'elaborazione politica del ventesimo secolo che prende le mosse dal titolo *Che fare?*, libro scritto da Lenin fra l'autunno del 1901 e il febbraio del 1902, in cui delinea la teoria dell'organizzazione e della strategia del partito rivoluzionario del proletariato composto dall'avanguardia della classe operaia. In qualche modo questa era anche una risposta alla linea guttusiana del realismo dipendente oltre che dal realismo socialista anche dal concetto gramsciano di "cultura nazionale e popolare" che cerca di attirare a sé un pubblico più ampio con un'arte comprensibile e quindi più adatta a educare le masse, o meglio a essere accettata dalla realtà grazie al suo più alto grado di comunicativa. Ma come visto, Mario Merz traccia una linea storica all'interno dell'azione socialista con opere antirealiste divenute centrali nell'Arte Povera. Tuttavia il prelievo storico in senso teorico non è esente da riferimenti alla storia dell'arte, perché l'igloo è una forma archetipa dell'architettura, dell'abitare sia mobile come tenda e sia stabile come cupola metafora del cosmo in terra che ogni cupola porta in sé, una contrazione spaziale-terrena del cielo che si muove tra "mondo e piccola casa". Lo spazio è l'altro elemento a interessare l'artista, non quello euclideo, ma quello spiraliforme generato dall'accrescimento della sequenza numerica di Fibonacci come spazio a prospettico medievale da contrapporre allo spazio prospettico e finito rinascimentale. Così la sua arte si muove tra Medioevo, antirinascimento e Barocco pure con i tavoli a spirale su cui poggiano frutta e verdura in un'aggiornamento della natura morta, che troviamo anche nelle "piccole" opere fatte con bicchieri e bottiglie trapassate dal neon che finiscono

per rinviare visivamente a quel campione della natura morta moderna che è Morandi. Un artista, Morandi, che è divenuto punto di riflessione persistente nel lavoro degli ultimi anni di Pierpaolo Calzolari.

La storia, ma soprattutto la storia dell'arte nelle sue forme dello spazio, dell'iconografia e del recupero di una certa artigianalità del saper fare arte nel lavorare le sue materie antiche è quanto si propone Luciano Fabro con la sua opera; è una riflessione sulle varie modalità dell'arte del presente in rapporto alla tradizione. Si tratta di una investigazione che potremmo dividere in due ordini: una maggiormente relativa allo spazio con opere come *In cubo*, 1966, *Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine: quattro modi d'esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia*, 1972-1973, *Paolo Uccello 1450-1989*, 1989, e dall'altra una relativa più alla scultura come in *Tamerlano*, 1968, *Piedi*, 1971, *Lo spirato*, 1973, *Iconografie*, 1975, anche se queste discipline non sono mai veramente separate, perché si nutrono a vicenda e non dimenticando la pittura, la grafica, nonché la filosofia e la letteratura.

Già in *In cubo* egli si misura con l'uomo vitruviano e leonardesco, ma alla sezione aurea dell'arte e dell'architettura che sarà poi sviluppata anche nel moderno *Modulor* lecorbusieriano egli oppone la misura del proprio corpo e quindi del soggetto, come avviene in *Paolo Uccello 1450-1989*, un cubo virtuale, composto da due telai quadrati fatti di elementi standard di scaffalature metalliche a cui è applicata una bacchetta di metallo verticale, fissata al centro dei due quadrati, mentre altre due bacchette, fissate alle prime con anelli di metallo, fluttuano nello spazio, una orizzontale e l'altra inclinata in avanti. Il cubo virtuale è scatola prospettica, di cui telaio e bacchette sono le coordinate fluttuanti che per questo indicano la non perentorietà di ciò che definiscono, trasgredendo la prospettiva come Paolo Uccello fece negli affreschi della storia di Noè del Chiostro Verde di Santa Maria Novella a Firenze, 1450 circa. Così se in *In cubo* la geometria euclidea è contraddetta dal divenire del reale dell'occhio mai fisso dello spettatore in *Ogni ordine è contemporaneo d'ogni altro ordine: quattro modi d'esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia*, servendosi di una lettura allegorica, morale, anagogica, ispirata alla lettura delle opere d'arte nel *Convivio* di Dante, compie "un abuso del metodo filologico nell'esame della facciata del SS. Redentore" e scompaginando e liberando i tre ordini architettonici di Andrea Palladio ne varia "di volta in volta la collocazione spaziale" e sostituisce le statue che ornano la facciata con Adamo ed Eva di Jan van Eyck, un uomo con la vanga (Piero della Francesca) distratto dalla Venere di Antonio Canova; al culmine nel triangolo dell'etica, *Cristo* di El Greco che addita Esopo di Diego Velasquez, mentre al vertice opposto, una donna (Michelangelo) volge le spalle, nell'atto di allontanarsi, tant'è che "non è possibile un autentico amore dell'ordine senza il rinnegamento dell'ordine: Ogni problema è un arbitrio." Qui forma e teoria pongono le basi per gli anni a venire e infatti, non a caso, Fabro è considerato uno dei padri della postmodernità e per questo ha goduto e gode di una fortuna critica ed artistica in continua crescita. Una crescita che si afferma anche con le altre opere citate come i *Piedi* in cui recupera il fare antico dell'arte, ma senza citazione, perché qui il fare è il recupero di materiali nobili come il marmo, il bronzo, l'oro, il vetro di Murano, la seta in forme sapientemente barocche sulla scia di quanto già fatto da Fontana sicuro riferimento di sempre dell'artista. Poi, in questa linea di rimandi storici, in *Lo Spirato*, tanto per spiegarne ancora una, egli traccia una linea di continuità tra il *Cristo morto*, 1475-1478 circa, di Andrea Mantegna, il *Cristo velato*, 1753, di Giuseppe Sammartini, ponendo poi le basi per l'ispirazione futura di *All*, 2008, di Maurizio Cattelan. Si tratta di un'opera centrale che non a caso Fabro ha esposto pochissime volte, preferendo tenerlo nel suo studio di via Garibaldi a Milano.

L'intensità per l'arte e il gioco con la storia è ciò che caratterizzava anche Pino Pascali, se alla 34. Esposizione Internazionale d'Arte del 1968 rifiuta di aderire alla protesta messa in atto dalla maggior parte degli artisti che consisteva nel ritirare o non esporre le opere dall'esposizione e nella

richiesta dell'abolizione dei premi che la Biennale stessa conferiva. Pascali non aderisce, perché affrontava la vita con la passione dell'arte e con la coscienza che l'unico gesto politico dell'artista si compie attraverso la difesa della sua arte che parla al mondo; un'arte che egli faceva agire tra natura, cultura popolare e cultura classica. Note sono le sue opere come *Colosseo*, 1963, una scultura-rilievo dell'anfiteatro più famoso del mondo presentato attualizzato come simulacro dell'antichità, ma non va dimenticato come nell'opera *SKMP2*, 1968, parte di un film in 16 mm di Luca Maria Patella, Pascali compie una performance nel mare in cui nuota mentre bacia un calco di testa di donna greca classica, come alla stessa cultura mediterranea è ispirata la scultura *Arco di Ulisse*, 1968, in lana d'acciaio su struttura di legno. Tuttavia a questo classicismo che ritroviamo in tutte le sue sculture bianche di tela centinata, Pascali aggiunge anche l'amore per la cultura popolare, oltre che per il gioco, con opere come *Pulcinella*, 1963-1964, in cui tiene conto della tradizione della Commedia dell'Arte. Anche in opere come *Vedova blu*, 1968 (enorme scultura ragno), non possiamo fare a meno di cogliere, anche attraverso alcune immagini dell'artista che gioca a fare il ragno, riferimenti alla cultura popolare pugliese del rito della tarantola e dei tarantolati. Rito e riti allora confinati negli studi etnografici di Ernesto De Martino e oggi divenuti con la Pizzica e la Taranta pure fenomeno musical-performativo mondiale. È un'amore che ritroviamo in sculture in cui utilizza la raffia, per lo più anche opere performative, come *Cavalletto*, 1968, *Attrezzi agricoli*, 1968, utilizzati nella performance *SKMP2*, *Cornice di fieno*, 1967, e altre le cui radici affondavano nella cultura contadina che si serviva, e ancora oggi in qualche caso si serve, di questi materiali come paglia, terra, ferro per sculture e architetture rituali. Si tratta di riti collocati per secoli in territori della storia di popoli dalla storia non scritta, rimessa in gioco da un senso rinnovato della storia con la nuova storiografia proposta dalla Scuola delle Annales di Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel che ci ha insegnato a considerare la storia non solo attraverso i grandi fatti, ma tramite la quotidianità della cultura, insomma non solo la storia scritta da fatti eccezionali del potere e dei ricchi, ma anche quella quotidiana, e pur essa significativa, dei poveri.

Ma a questo punto non possiamo esentarci dal rilevare che la storia è andata oltre, facendo dei passi avanti nella direzione della bio-storia e della bio-politica indicata da Michel Foucault e nella cui tradizione si inserisce l'opera e la vita di Emilio Prini. Difatti, proseguendo in questo contatto con la storia va aggiunto che, benché Emilio Prini sia un artista esperto in sparizioni, cancellazioni, assenze, vuoto di forme del senso e vuoti di presenza, credo che la sua opera abbia molto a che fare con i processi e le memorie formali e teoriche dell'arte. Difatti, anche se già dai suoi esordi ha iniziato a sottrarsi alla dimensione pubblica, e non solo, dell'arte, facendo della sua vita e delle sue opere un evento raro e quanto più formalmente "inconsistente", nelle sue rare opere e scritti, ma anche nell'oralità, sono ben evidenti le tracce e i riferimenti alla storia dell'arte. Guardando opere immagini come quella in cui lui è disteso a letto è evidente che la posa rinvia alla tradizione della scultura classica, oppure in *Introduzione alle statue, 79 giorni della statua, Fermacarte*, del 1967-1968, i piombi variamente disposti su fogli a terra, rinviano senza ombra di dubbio, pur nella posizione orizzontale, a *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, di Umberto Boccioni. Non si spiegherebbe altrimenti il senso del testo-dichiarazione d'arte di Prini pubblicato in italiano, francese e inglese, vicino al nome Emilio in una sua cartolina-invito a partire dagli inizi degli anni settanta: "... il genio italiano ancora una volta, generosamente (gratis) ha materializzato e reso possibile un sogno mondiale, la quarta arte. L'Arte Povera... ah! tu, Mondo hai le famose tre Arti Belle? E noi quattro... tié!". In questo discorso di gloria ironica l'Arte Povera è inserita all'interno dello sviluppo artistico delle tre grandi arti classiche: architettura, pittura e scultura, perché, al di là del nichilismo professato, Prini ha una visione vasariana dell'arte come può testimoniare chiunque lo abbia incontrato, e io ho avuto quest'onore più volte. Prini parla, o meglio parlava finché una grave malattia non lo ha colpito alle corde vocali, di artisti del passato di "Cimabue che fondò la

vigna" di Giotto, di Mantegna e giù-giù in discorsi torrenziali fino a Marcel Duchamp e anche a giovani come Vanessa Beecroft e Maurizio Cattelan. A ulteriore conferma mi piace riportare uno stralcio di una lettera che Andrea Viliani ha pubblicato sulla rivista "Nero" in cui scrive: "Ho incontrato Emilio Prini il giorno dell'inaugurazione, per un paio d'ore. Ora, a distanza di mesi, ricordo soprattutto una sua affermazione per la quale l'arte dovrebbe essere 'vistosa'... e, forse per farmi capire che cosa intendesse, mi parlò del sorriso della Gioconda, delle ragioni (linguistiche) del suo 'stupefacente' successo (linguistico). Fu una conversazione mobile e divagante, socratica, di cui solo lui sembrava avere chiare le coordinate (eloquio a tratti scioltissimo e ammirevole, un'implacabile articolazione del linguaggio), che difficilmente riesco, infatti, a dipanare nuovamente". Certo questo ci dà conto dell'imprendibilità di Prini, ma ci dà anche ragione del suo rapporto profondo con la storia dell'arte, una storia che per lui è biologica, perché come la bio-storia e la bio-politica di Foucault non si nutre di suddivisioni e gerarchie, ma di "comunicazione e polimorfismo", perché tutta l'arte è contemporanea.