

Recensioni

Postwar Italian Art History Today. Untying 'the Knot', a cura di Sharon Hecker e Marin R. Sullivan. New York: Bloomsbury, 2018

di **Carla Subrizi** (Sapienza Università di Roma)

Negli ultimi decenni, la disciplina della storia dell'arte è attraversata da una fitta serie di dibattiti, approfondimenti, ricerche. Al centro di tale situazione, non ancora esaurita, vi è la riconsiderazione della metodologia (canone, periodizzazioni, geografia, terminologia) dello storico dell'arte.

Un riassetto della disciplina procede di pari passo alle trasformazioni storiche e culturali: nuove prospettive della ricerca invitano a rivedere, correggere o riproporre forme e modi della storia dell'arte. Il confronto sempre più necessario con sistemi culturali appartenenti ad altre geografie e storie, pone la necessità, in alcuni casi, di fare della storia dell'arte una pratica più inclusiva e transnazionale, così come appare sempre più importante non sradicare la fase attuale della ricerca dal passato. Procedere attraverso punti di vista radicati nell'attualità accanto alla continua riconsiderazione dei momenti seminali della riflessione sulla storia dell'arte, permette di far emergere gli aspetti contraddittori, le parziali adiacenze, i possibili recuperi.

Il libro *Postwar Italian Art History Today: Untying 'the Knot'*, curato da Sharon Hecker e Marin R. Sullivan, (New York: Bloomsbury, 2018) costituisce una tappa importante tra i più recenti studi della storia dell'arte italiana del XX secolo e più specificamente della seconda metà del secolo. L'impianto del libro risponde prima di ogni altra considerazione a una necessità: quella di ripensare criticamente forme e modi della metodologia storico-artistica oggi a partire da alcuni fatti specifici. Considerare o riconsiderare alcune fasi della storia dell'arte non ha il solo fine di compiere rivalutazioni o approfondimenti di situazioni restando nei confini della storiografia consolidata. Il libro propone una serie di riletture di fasi importanti della storia dell'arte italiana "sciogliendo", più che continuando ad annodare, situazioni e ricerche dai punti di riferimento che per decenni hanno orientato la prospettiva storico-critica: i movimenti artistici, le tendenze, le tecniche, quando questi divengono il parametro attraverso il quale comprendere o definire le ricerche artistiche. Da prospettive storico-critiche differenti e soprattutto con tagli metodologici eterogenei che a distanza possono permettere di ricostruire nessi, relazioni transnazionali, adiacenze e strategie con il mercato e il successo, il libro tenta di cambiare l'angolo visivo e di considerare l'arte italiana

da una prospettiva allargata che nella sfaccettata complessità di ricerche e pratiche, si sofferma su artisti, mostre, opere sottratti a stereotipati sistemi di classificazione, inclusione o esclusione.

La stessa questione della metodologia nella storia dell'arte diventa un territorio da indagare poiché è forse impossibile definire una sola e appropriata "metodologia" quanto è invece importante, come il libro sottolinea più volte, differenziare gli approcci e avviare da tale pluralità di voci i punti di vista dai quali rileggere e semmai riscrivere capitoli interi della storia dell'arte.

Il libro presenta una selezione dei contributi che furono presentati nel corso di un Convegno internazionale, sostenuto dall' Italian Art Society e dal Center for Italian Modern Art (CIMA), e ospitato dalle stesse istituzioni a New York nel 2015.

Punto d' avvio del Convegno furono una data e una mostra enunciata nel titolo stesso del libro: l'ottobre del 1985 e la mostra *The Knot: Arte Povera at P.S.1*, a cura di Germano Celant, allestita presso il P.S. 1, l'Institute for Art and Urban Resources, a Long Island, a New York.

A un primo sguardo, l'arte italiana, nel libro, si riconfigura come una storia particolare, differente, non semplicemente da rileggere in parallelo a movimenti e tendenze internazionali ma a partire dai caratteri specifici che hanno determinato il suo corso. Entrando tuttavia nei singoli saggi e soprattutto nell'introduzione, il libro sollecita domande e riflessioni. I quindici importanti contributi non si misurano con aspetti parziali, non noti, decontestualizzati dall'arco storico all'interno del quale è possibile collocarli. Uno dei primi punti da sottolineare è la costante ricerca di analizzare opere e percorsi, anche di singoli artisti, non dimenticando una visione d'insieme ovvero come tali aspetti particolari possano essere contestualizzati in un panorama più ampio: politico, culturale, storico-artistico. I casi studio affrontati ridisegnano così passaggi importanti della storia dell'arte italiana al di là di prospettive critiche che a partire dalla fine degli anni Sessanta hanno contribuito a costruire non la storia dell'arte italiana, potremmo dire, ma la storia di alcuni movimenti o tendenze al suo interno. La parzialità di tali prospettive viene nel libro assunta quale elemento da analizzare, nelle multiformi cause e ricadute avute sui processi stessi di storicizzazione, attraverso casi studio che ampliano e ridefiniscono sia le ricerche che interi capitoli di una storia, quella italiana, che deve essere ancora per molti aspetti riletta o riscritta.

Il libro tenta dunque l'operazione storico-critica di evidenziare i passaggi, gli intrecci, le relazioni transnazionali di determinate fasi dell'arte italiana, estremamente interessanti e quasi ignorate dalla letteratura internazionale. La posizione in un certo senso "marginale" dell'arte italiana nel secondo dopoguerra viene ribaltata e la ragione di una tale configurazione protrattasi nel tempo, si presenta non come una reale situazione dell'arte italiana, ma quale esito di una specifica scrittura della storia dell'arte che ha per decenni contribuito a alimentare le divisioni ideologiche, la supremazia culturale di alcuni paesi e la subordinazioni di altri, la quasi totale identificazione dell'arte italiana con pochi e unitari movimenti artistici come ad esempio proprio l'Arte Povera.

I saggi provano dunque a riconsiderare tali questioni entrando nel vivo dell'opera degli artisti, affrontando figure non ancora troppo studiate, dimostrando l'importanza delle relazioni «transatlantiche» nella costruzione di paradigmi storico-critici, di chiusure e soprattutto di aperture strategiche della storia (dell'arte) stessa.

Senza quindi procedere per temi, per questioni, per “figure”, i saggi affondano nella storia, nei documenti, provando a ridisegnare il contesto. Assai significativo è che tali studi procedano non per ridefinire una omogeneità o unitarietà della ricerca artistica italiana ma le sue specificità, come si è già detto, talvolta irriducibili alle ricerche che nello stesso tempo avvenivano altrove. Non si tratta inoltre di capire chi siano stati i precursori, i successori, gli antefatti, le cause e gli effetti: il libro sgombra il campo da queste terminologie e con esse da ciò che rappresentano all'interno della metodologia storico-critica. La molteplicità degli interventi può essere considerata infatti come una reale necessità di aprire il dialogo e il confronto di approcci metodologici diversi seppur confluenti su un piano più ampio ovvero quello del riposizionamento di un'arte italiana che, svincolata dal capire come possa essere definita o dove possa essere contestualizzata una ricerca, si avverte come originale, molto spesso differente, in particolar modo nella possibile identificazione di elementi di continuità seppur nel carattere specifico di ricerche e percorsi di artisti. *Postwar Italian Art Today* prova dunque il difficile compito di rileggere l'arte italiana così come forse non è stata mai letta.

Nell'introduzione di Hecker e Sullivan il focus sia del Convegno che del libro, è posto con chiarezza: la mostra *The Knot: Arte Povera at P.S.1* del 1985 costituisce un campo di indagine problematico per almeno due aspetti. Da una parte la mostra presentava agli Stati Uniti un panorama assai ridotto dell'arte italiana, incentrato su quanto aveva caratterizzato a partire dal 1967 il solo movimento dell'Arte Povera. L'esclusività di questa prospettiva diventava ancora una volta la conseguente esclusione di tanti fermenti e caratteri specifici dell'arte italiana nel medesimo periodo. Da un altro punto di vista la mostra del 1985 poneva l'ulteriore problema metodologico della presentazione di un gruppo di artisti o di una tendenza, della riconoscibilità storica dell'Arte Povera nel 1985. Cosa era stata, dal 1967, e come era presentata dunque negli anni Ottanta l'Arte Povera? Non tanto la complessità del movimento ma il tentativo di rendere omogenei e unitari i caratteri delle ricerche degli artisti in realtà assai diversi tra loro e difficilmente riconducibili a elementi comuni, era stato l'obiettivo di Germano Celant con la mostra del 1985. Molti aspetti erano cambiati, dal 1967, e la fisionomia che ora veniva restituita era meno pronta alla “guerriglia” e più invece consolidata e uniformata nel tempo, rafforzata dalle singole ricerche degli artisti.

Questo duplice carattere problematico, enunciato già nella introduzione viene quindi affrontato e anche sfaccettato nel corso del volume, dai singoli contributi. I contributi si misurano tuttavia non con i nomi più affermati dell'arte italiana o con le ricerche dell'Arte Povera ma con situazioni quasi inedite al pubblico internazionale. Le questioni affrontate sono molte e sono poste come non era ancora stato fatto dalla letteratura storico-critica: risituare l'arte italiana nel contesto del modernismo internazionale, il concetto di *italianità* affrontato sia in quanto preclusione sia come risorsa, l'opera come forma metalinguistica che può contribuire alla storiografia, l'attenzione per le relazioni transnazionali, tra altri aspetti

Tra le ricerche che a partire dalla fine degli anni Ottanta avevano avviato studi importanti in tal senso sono ricordate le pubblicazioni di Emily Braun, *Italian Art in the 20th Century* (1989), di Sandra Pinto, *A History of Italian Art in the 20th Century* (2002), le mostre che, dopo il 1985, hanno riproposto ricostruzioni della storia dell'arte italiana nel difficile periodo tra il 1943 e il 1968: *The Italian Metamorphosis 1943-1968* nel 1994, presso il Guggenheim Museum, o più recentemente la mostra *Zero to Infinity. Arte povera 1962-1972*.

Suddiviso in quattro sezioni, i quindici saggi disegnano dunque non linee di sviluppo (o non soltanto) ma intrecci, rapporti, tagli metalinguistici e processi intertestuali alla base delle ricerche artistiche che quasi sempre mettono a dura prova le ricostruzioni storiche più accettate e consolidate.

Nell'ampia e densa introduzione Hecker e Sullivan sottolineano come il libro affronti l'arte italiana a partire da interessi che possono anche costituire le premesse per una metodologia di studio e ricerca: gli scambi e i rapporti "transatlantici" tra Italia e Stati Uniti, il riproporsi di tendenze e forme del passato nel contemporaneo così come anche di uno sguardo degli artisti orientato sull'antico nelle forme della citazione, dell'appropriazione o del camouflage, il ruolo avuto dall'attivismo politico di figure di intellettuali il cui impegno è restato quasi inedito o marginalizzato dalla critica. La consultazione degli archivi, soprattutto degli artisti, ha permesso di riscoprire interi tasselli della storia dell'arte che erano rimasti inesplorati o di integrare e rimettere in discussione cronologie o narrazioni convenzionali. L'archivio d'artista ovvero il luogo dove possono trovarsi documenti non ancora studiati è anche il luogo per scoprire situazioni talvolta ignorate dalla storia dell'arte più consolidata. Il libro dimostra quindi come proprio in tali aspetti originali e nuovi possano prendere avvio riscritture di passaggi o di grandi parti della storia dell'arte. Non si tratta infatti di aggiungere un nuovo studio alla storia già fatta ma di aumentare le prospettive critiche, affiancare i tagli metodologici e i risultati per far emergere anche le contraddizioni, i caratteri specifici e particolari, la complessa eterogeneità linguistica dell'arte italiana. Anche la data del 1945 ovvero una data che solitamente indica l'avvio di quella svolta che contraddistingue il secondo dopoguerra è problematizzata, resa in ultima analisi più "elastica" all'interno di passaggi che non sono soltanto posti uno di seguito a un altro ma ricostruiti negli intrecci profondi tra l'emergenza di tendenze artistiche internazionali (dall'Informale, allo Spazialismo, alla Pop art, fino all'Arte Povera e alla Transavanguardia), e di nuove sollecitazioni provenienti dal mercato, dalla sperimentazione che nasceva tra forme di testualità e media differenti, dai quali non erano esclusi la moda o il design.

Laura Petican considera la questione dell'*italianità* ovvero della riconoscibilità di una tradizione storico-artistica italiana nell'arte del secondo dopoguerra e del suo rapporto con il passato, considerando le opere di tre artisti: Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan e Francesco Vezzoli. Quello che è interessante in questo approccio è che per Petican tale *italianità* lungo una traiettoria culturale che chiama "barocco-centrica" può essere colta spostando la prospettiva in campi adiacenti come quello della moda. La mostra *Missoni Art Colour* diventa così un caso studio per indagare il "Made in Italy" ma anche una dimostrazione di un approccio metodologico per la storia dell'arte che si estende anche a forme e sistemi culturali connessi, in un rapporto di prossimità, scambio culturale (il rapporto tra Op art e moda ad esempio) e influenze che permette di ripensare come e attraverso quali punti di vista l'opera di un artista o una mostra possono rivelare aspetti inediti, per la ricostruzione di complessi contesti culturali.

Il saggio di Denis Viva affronta molte questioni, tutte intrecciate tra loro: la citazione e l'appropriazione nell'arte dei primi anni Ottanta, soprattutto nei contesti della Transavanguardia e dall'Anacronismo italiani, ma anche in figure non appartenenti all'Arte Povera tra le quali Salvo, Vettor Pisani e Luigi Ontani che già dalla fine degli anni Sessanta intrecciavano ricerca e sguardo sul passato, attraverso la citazione, secondo prospettive da riconsiderare. Sempre risalendo agli anni Sessanta attraverso le opere di Tano Festa e di Giulio Paolini, il saggio indaga le forme particolari attraverso le quali gli artisti si riconnettevano al passato,

a Michelangelo, nel caso di Festa, o a Lorenzo Lotto nel caso dell'opera di Paolini considerata. Sono quindi messi in parallelo questioni e ricerche, per evidenziare le differenze e non i caratteri unitari, anche all'interno delle medesime tendenze. Tuttavia, non si tratta per Viva di stabilire la linea di una tradizione ma invece il suo contrario o quanto meno la sua problematizzazione: il saggio si incentra così anche sul rapporto tra la storia dell'arte e la sua metodologia riflettendo sulla funzione che hanno le opere se intese come possibili punti di avvio di un discorso critico e storiografico materializzato attraverso la loro stessa struttura poetica e formale. Le opere sarebbero insomma non soltanto oggetti di studio ma situazioni esemplari per invece ripensare le metodologie, arricchire il campo di indagine, provare a sconfinare da paradigmi convenzionali, attraverso la complessità irriducibile che l'opera presenta.

Il contesto politico e sociale e le posizioni radicali assunte da artisti nei confronti dell'ambiente e delle politiche culturali ad esso relative emergono dal saggio di Silvia Bottinelli. Attraverso alcune opere di Ugo La Pietra e di Gianni Pettena, e quindi muovendosi in una situazione storica differente, negli stessi anni in cui l'Arte Povera nasceva e si sviluppava, Bottinelli dimostra, considerando le opere di La Pietra e Pettena, che l'arte italiana era impegnata in molte e diverse ricerche importanti, e che attraverso installazioni, performance, opere site-specific, erano attivati spazi temporanei di intervento, nei quali sia gli oggetti che l'azione fisica e concreta diventavano i segni di un linguaggio politico e radicale così come il nome di "architettura radicale" che comprendeva molti di tali interventi, portava implicitamente in se stesso. La dimensione transculturale emerge inoltre dal fatto che all'interno di queste pratiche confluivano o risuonavano il pensiero o l'opera di intellettuali che in altri contesti internazionali portavano avanti le medesime questioni.

Gabriele Guercio conduce verso una dimensione temporale che, seppur posta come elemento peculiare dell'opera di Gino De Dominicis, funziona anche come paradigma meta-storicistico provocatorio e non riconducibile alle cronologie, al prima e dopo, alla sequenzialità temporale dei fatti di qualsiasi operazione storiografica. Anacronismo o perdita di confini temporali non sono sufficienti a spiegare il senso di un concetto come quello intorno al quale si è concentrata la ricerca di Gino De Dominicis: l'immortalità.

Gli "scambi transatlantici" che Davide Colombo pone come prospettiva dalla quale tornare all'Italia degli anni Cinquanta attraverso l'opera di Piero Dorazio, fanno emergere un approccio metodologico che indaga, contraddice e dimostra la molteplicità dei punti di riferimento alla base della formazione di una declinazione dell'arte astratta che non guardava soltanto verso le avanguardie europee ma nasceva nel punto di convergenza di tendenze europee e americane. L'opera di Dorazio, attraverso una prospettiva transnazionale di scambi e relazioni molteplici, si configura come quella di un artista che seppur considerasse le avanguardie europee il vero punto di partenza di un radicale rinnovamento linguistico, nello stesso tempo assorbiva anche gli esiti di come l'America stesse assimilando e restituendo i caratteri fondamentali delle avanguardie stesse.

Christopher Bennet torna alla Biennale del 1964 e all'affermazione della Pop art americana. Tuttavia il saggio, affronta tali questioni a partire dall'opera e dalle parole di Renato Mambor che esprimevano una profonda contraddizione (ricorrente in verità in molti artisti dell'epoca) tra attrazione e repulsione, tra seduzione per gli aspetti più peculiari di quel decennio, come il consumismo o l'attrazione per tutte le forme di riproduzione tecnica nonché per la fotografia, e un profondo senso critico che culminava spesso

nella dichiarazione di non appartenenza o di non voler appartenere a quella che era diventata la tendenza artistica, la Pop art, più dinamica e al centro dell'interesse delle più importanti gallerie americane e europee. Come si manifestava questa differenza italiana e quali forme assunte è ben analizzato nel saggio.

Nicoletta Leonardi analizza il percorso di Franco Vaccari dalle prime sperimentazioni con la poesia visiva fino alla collaborazione negli anni Settanta con il collettivo di designer e architetti Global Tool che vedeva al suo interno molti dei maggiori rappresentanti dell'architettura radicale. Anche in questo caso, il saggio oltre che a misurarsi con l'opera di un artista assai significativo nel panorama artistico italiano degli anni Settanta, tenta l'operazione di ampliare la prospettiva storica, oltrepassando i confini di una scena artistica conosciuta soltanto attraverso il movimento dell'Arte Povera.

Le forme di mecenatismo, il rapporto con il collezionismo, la costruzione di un interesse verso l'arte italiana sono analizzati nel saggio di Antje K. Gamble a partire dalla fine degli anni Quaranta e in particolare dalla storica mostra, *Twentieth Century Italian Art* (al Museum of Modern Art, nel 1949) che segnò una forte incentivazione oltreché una definizione storica dell'interesse per l'arte italiana da parte del pubblico americano. L'opera di Marino Marini è analizzata in questo senso: come e attraverso quali passaggi l'opera dello scultore conquistò l'entusiasmo del pubblico americano, fino a divenire la figura esemplare del modernismo europeo del secondo dopoguerra.

Laura Moure Cecchini torna ai decenni Quaranta e Cinquanta e analizza il ruolo del collezionismo nel reprimere o favorire l'espressione artistica negli anni. Interessante è il fatto che benché il 1945 rappresenti una linea di demarcazione tra il prima e il dopo la Seconda guerra mondiale, l'analisi delle politiche culturali del collezionismo in parte proseguivano alcune dinamiche già presenti prima della guerra. Una serie di contraddizioni e di compromessi, tra le imposizioni del collezionista e l'espressione libera dell'artista, resta dunque all'origine di forme di dissenso politico o di opposizione mascherati dalla tolleranza e dall'accettazione. Il collezionismo contribuì comunque alla ricostruzione culturale postbellica e, fattore ancora più importante, a considerare il pluralismo di forme e stili (Guttuso e Sironi potevano appartenere alla medesima collezione) come un segno di apertura, seppur in ciò fosse dato in un certo modo seguito a quanto il fascismo aveva posto alla base di una politica culturale che doveva rispondere e assecondare la molteplicità delle aspirazioni del paese.

Nuova e forse inedita attenzione è data a Danilo Montaldi nel saggio di Jacopo Galimberti. La "conricerca" è il termine chiave associato a questo intellettuale che negli anni Sessanta con Ambrogio Barili fonda il Gruppo d'Arte Renzo Botti. Il rapporto con i poeti e gli artisti di questo spazio/galleria, soprattutto con Giuseppe Guerreschi, è trattato nel saggio che sottolinea, anche, l'assenza di Danilo Montaldi dalle narrazioni principali della storia dell'arte italiana del secondo dopoguerra. Questa lacuna diventa il punto di partenza del saggio che indaga, con un approccio metodologico affine a una storia sociale dell'arte, l'impegno di Montaldi nel campo dell'arte e soprattutto della critica, aspetto assai interessante che Galimberti pone, per la specificità che ne contraddistinse le scelte, accanto a un'altra voce dissidente della critica d'arte degli anni del secondo dopoguerra ovvero Carla Lonzi.

Gli anni Settanta a partire dalla storia delle Biennali di Venezia che scandirono quel decennio è il fulcro del saggio di Martina Tanga. La crisi che attraversò il decennio e che riguardò le attività museali e culturali, condusse a un ripensamento critico della identità oltreché del ruolo dell'intellettuale, sia dell'artista che del

critico. La Biennale di Venezia, in questo contesto storico, seppe tuttavia avviare una serie di trasformazioni che spingevano a ripensare forme e contenuti dell'esposizione con il fine di attivare la decentralizzazione delle sue stesse premesse, una maggiore cooperazione al suo interno e una espansione degli spazi espositivi.

La quarta parte del libro "Reassessing Arte Povera", dedicata a una più specifica riflessione sull'Arte Povera, inizia con un saggio di Sharon Hecker. Hecker tratta, svela e dimostra il rapporto dell'Arte Povera con la scultura di Medardo Rosso. La tesi è quanto mai interessante in quanto sfida due delle principali narrazioni sull'avvio e sullo sviluppo dell'Arte Povera: la prima vede il movimento quale interprete del forte sperimentalismo degli anni Sessanta in diverse e audaci direzioni; la seconda, emersa negli anni Ottanta, considera invece il movimento nei suoi caratteri unitari, evidenziando gli aspetti che permettono di riconoscere legami e linee di continuità con la storia dell'arte italiana. Hecker, grande studiosa dell'opera di Rosso, si riallaccia, per reconsiderarla da altri punti di vista, a questa seconda prospettiva, sfidando le grandi narrazioni della scultura moderna e anche contemporanea, e dimostrando come la scultura di Medardo Rosso sia stata una premessa linguistica essenziale delle ricerche di molti artisti dell'Arte Povera. In Rosso si riconoscevano gli aspetti di un profondo rinnovamento della scultura: l'aspetto fisico o tattile della superficie scultorea, la sollecitazione (visiva) a "toccare" gli oggetti e quindi a trovare una relazione più fisica e corporea con la scultura, i materiali usati, come la cera, che nella loro fragilità mettevano in profonda discussione la solidità immutabile dei materiali più tradizionali della scultura. La dimensione temporale, il dinamismo implicito delle sculture di Rosso accanto a elementi biografici che raccontano di spostamenti, viaggi, relazioni con tutta l'Europa, permettevano di rintracciare in questo scultore un esempio di una dimensione transnazionale, "nomadica", sradicata dalle origini geografiche, antimonumentale. La prospettiva metodologica del saggio rivela aperture, chiusure ma in ultima analisi il dialogo che gli artisti dell'Arte Povera hanno avuto con la scultura di Medardo Rosso (Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Marisa Merz tra altri) ripartendo talvolta anche dai quesiti che Rosso stesso aveva lasciato irrisolti. Inoltre, non si trattava, secondo Hecker, di trasformare Rosso in una "voce centrale o eroica" di un passato a cui riferirsi. Gli artisti coglievano in Rosso quella tensione a decostruire le genealogie codificate e canoniche per ripensare, reconsiderare e dialogare con molti aspetti della scultura del passato. Il saggio costituisce inoltre un contributo importante per capire criticamente i caratteri salienti del modernismo storico-artistico italiano nel quale erano già presenti le contraddizioni, le tensioni, gli orientamenti sui quali si sarebbe continuata a interrogare l'arte contemporanea.

Elizabeth Mangini tratta una questione che ha per molto tempo costituito una premessa per la lettura critica di opere degli artisti dell'Arte Povera. Il riferimento all'alchimia per interpretare i materiali o le iconografie presenti ad esempio nell'opera di Gilberto Zorio è emblematico di una fitta serie di interventi che sin dal 1967 (il testo di Tommaso Trini per la mostra di Zorio presso la Galleria Gian Enzo Sperone a Torino) ha orientato la critica. Tali interpretazioni hanno reiterato nel tempo alcuni presupposti critici che continuavano a trovare nell'opera di Zorio una delle maggiori forme di esemplificazione dell'interesse per l'alchimia nell'Arte Povera ma anche, per altro verso, nell'arte italiana del secondo dopoguerra (ricordo la lettura di Arturo Schwarz dell'opera di Marcel Duchamp che ha condizionato in maniera determinante la critica). Mangini cerca quindi di "sciogliere" questa relazione rileggendo le opere di Zorio da un'altra prospettiva, incentrata intorno alla presenza di una concezione o idea della "fluidità" nell'opera dell'artista.

La riconsiderazione di artisti e opere dell'Arte Povera da altre prospettive storico-critiche permette da una parte di arrivare a nuove letture, datazioni e cronologie dall'altra contribuisce a espandere o "ridefinire" i confini storico-artistici, le ripercussioni, la fisionomia di una situazione artistica che più che un movimento o una tendenza unitaria fu temporalmente breve, sfaccettata, disomogenea. Giorgio Zanchetti in questo senso si sofferma su Luciano Fabro e sulle opere che l'artista realizzò sin dai primi anni Sessanta (1962-1966), affiancato da critici come ad esempio Giorgio Kaiserlian, Carla Lonzi, (gennaio 1967) o da artisti come Lucio Fontana, Nanda Vigo (la mostra collettiva presso la Galleria Milano nel 1966) tra altri. Zanchetti oltre a ricostruire datazioni e cronologie tra le opere di Fabro, dimostra l'importanza di questi anni, che precedono il settembre del 1967 (anno della mostra dell'Arte Povera presso la Galleria La Bertesca di Genova) rivelatori di una ricerca autonoma e indipendente, distante sia dall'astrazione geometrica che dalle tendenze che guardavano alla semplice, e quasi di moda, sperimentazione dei materiali "poveri", che puntava a una nuova forma di relazione tra opera, ambiente e pubblico (l'opera *Tutto Trasparente*, ad esempio, del 1965) e che sapeva intrecciare ampi interessi filosofici e culturali (da Francesco Bacone a Antonio Banfi) sin dai primissimi anni Sessanta.

L'ultimo saggio, di Raffaele Bedarida, stringe il focus sulle strategie che nel giro di due anni, tra il 1967 e il 1969 fecero sbarcare l'Arte Povera in Germania, in Inghilterra e negli Stati Uniti. Il fatto che l'Arte Povera fosse lanciata simultaneamente in diversi paesi, ponendo l'accento sul carattere "nomadico" e "apolide" delle sue premesse, configurava per la prima volta la transnazionalità di una situazione italiana. Bedarida con una terminologia efficace ("cavallo di Troia", "manovratore", etc) ricostruisce le tappe fondamentali di un processo attraverso il quale Germano Celant oltre a puntare a dare rilevanza internazionale al suo gruppo di artisti, tentava di stabilire una congiuntura di tendenze e poetiche che mostravano l'Arte Povera accanto all'arte concettuale americana e alla Land Art, fatto quest'ultimo che avrebbe orientato la critica e la contestualizzazione storica del gruppo per decenni. La cornice teorica e i punti di riferimento venivano rintracciati da Celant, già nel 1969, nel Dada piuttosto che nel futurismo, in John Cage piuttosto che nei filosofi francesi: anche attraverso queste riflessioni Bedarida ricostruisce uno spaccato cruciale per una rilettura e riscrittura dell'arte italiana del secondo dopoguerra.

Il libro attraverso una innumerevole quantità di dati, di risultati di nuove ricerche, di relazioni incrociate tra informazioni, testimonianze, documenti costituisce dunque un punto di partenza fondamentale sia per una riconsiderazione della storia dell'arte italiana in un periodo complesso e difficile ma anche ricco e originale e per molti aspetti da riscoprire, sia per riorientare la metodologia storico artistica. Sollecita sguardi incrociati, invita a guardare oltre i contesti disciplinari, al di fuori delle narrazioni più consolidate della storia dell'arte non per negare quanto già fatto ma per aprire i punti di vista e il dialogo tra gli approcci differenti. Il libro propone una sfida metodologica intelligente e foriera di sviluppi che potranno "riassestare" molti capitoli della storia dell'arte del Novecento.