

8. *Habitus per una guerriglia. Operaismo, movimenti studenteschi e Arte Povera*

di Alice Iacobone*

Abstract

The chapter reconstructs and analyzes the events of protest that occurred in Turin between 1967 and 1968, focusing on some episodes that brought together factory workers, university students, and finally, the artists, gallerists and critics tied to the then emerging *Arte Povera* movement. All three categories adopted an antagonistic stance towards the socio-political system of neocapitalism, developing rejection strategies (including strikes and occupations) that were framed as practices of a “guerrilla warfare” – an expression used not only by students and *operaisti* but also by art critic Germano Celant in the manifesto of *Arte Povera*. Firstly, the chapter provides a reconstruction of the origins of *operaismo* in the Turin of the early 1960s, showing how at the roots of this experience, which later took on a variety of forms, there was a strong distrust towards institutional organizations (from the party to the union). The following section highlights how some of the theoretical and practical claims of *operaismo* also intervened in the student protests and particularly in the occupation of Palazzo Campana, one of the premises of the University of Turin, during the months between 1967 and 1968. Not only students and workers participate in the occupation, but also some artists, such as Piero Gilardi and Gilberto Zorio, who in those same months were involved in the birth of *Arte Povera* – a movement that, as will be shown in the third section, took shape in dialogue and continuity with the political radicalism of the extrainstitutional left. Critically drawing on the concept of *habitus* elaborated by Pierre Bourdieu, the last section formulates an explanatory hypothesis for the peculiar alliance between factory workers, university students, and *Arte Povera* exponents.

Keywords: Workerism, Wildcat strike, University occupation, 1960s, Arte Povera, Germano Celant.

* Università di Torino, Consorzio Filosofia del Nord Ovest

Nel dicembre del 1967, sulle pagine del quinto numero della rivista *Flash Art*, usciva un articolo di Germano Celant intitolato *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (figura 1). Vero e proprio manifesto del movimento poverista, il testo presentava l'immagine dell'artista come soggetto non più inserito nel sistema ma in aperto conflitto con questo – dove “sistema”, uno dei termini chiave di quegli anni, era inteso non solo come mercato dell'arte ma come quadro generale della situazione politica, sociale e culturale immediatamente successiva al boom economico¹. Secondo Celant, «l'artista», opponendosi al sistema per scardinarne le posture classiste e capitalistiche, «da sfruttato diventa guerrigliero» (Celant, 1967 a, p. 3). Registrando e consacrando questo cambio di posizionamento operato da alcuni giovani artisti attivi in quegli anni, il critico genovese, allora ventisettenne, allineava la nascita dell'Arte Povera al gesto antagonistico realizzato alle stesse date dagli studenti che occupavano le università e dagli operai in sciopero all'interno delle fabbriche.

La città di Torino rappresenta uno degli scenari privilegiati di queste vicende di lotta e contestazione, con episodi che intersecano su suolo urbano esperienze ed esigenze nate in contesti così diversi come le gallerie d'arte, l'università e le fabbriche. Guardando agli avvenimenti degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, e in particolare al periodo di pochi mesi a cavallo tra il 1967 e il 1968, ci si può domandare cosa abbia portato soggetti sociali e politici tanto distanti come operai, studenti, e infine artisti, galleristi e intellettuali, a collaborare alleandosi in un antagonismo comune. A cosa era dovuta la comune avversione al sistema, la comune urgenza di far saltare le abitudini socio-culturali acquisite e consolidate durante il periodo della Ricostruzione?

Una chiave di lettura possibile può essere rintracciata nel concetto di *habitus*. Nella misura in cui descrive l'azione sociale e politica innanzitutto come esito di istanze e disposizioni incarnate e solo in seguito come il risultato di una progettualità razionale, l'idea di *habitus* può aiutare a rendere conto di questi macroeventi realizzatisi orizzontalmente (ovvero non come frutto di un'organizzazione nel quadro di un sistema di relazioni codificato). Passando criticamente dall'idea di *habitus* di classe, teorizzata da Pierre Bourdieu, all'idea di un «*habitus* generale generazionale» (in cui comunque la componente di classe rimane forte, ma non si configura come spartiacque ultimo), si può provare a rendere conto dell'alleanza precaria ma significativa che tra il 1967 e il 1968 collegò «l'operaio che sciopera, lo studente che incendia le macchine e alza le barricate e l'intellettuale che collabora con ambedue» (Celant, 1969, p. 14).

1. Torino, «culla del capitalismo italiano e del suo contraltare operaio»

Torino non è stata scenario di queste vicende storiche per mera contingenza. Asse portante dello sviluppo industriale della nazione, sede della Fiat e delle sue officine storiche (come Mirafiori o Lingotto), meta della maggior parte dell'immigrazione interna dal Sud, Torino si presentava negli anni Sessanta come una vera e propria città-fabbrica – come una città, cioè, il cui territorio e la cui composizione sociale si organizzavano non solo attorno al luogo dell'officina, ma come sua vera e propria ramificazione. La città, di conseguenza, era profondamente intrisa di cultura operaista, che proprio nel capoluogo piemontese aveva conosciuto una delle sue prime e più importanti esperienze: la formazione del gruppo dei Quaderni Rossi grazie all'iniziativa di Raniero Panzieri. Costituitosi nel 1961, il gruppo e la rivista erano nati a Torino proprio in quanto questa rappresentava, a un tempo, la «culla del capitalismo italiano e del suo contraltare operaio» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 36).

Alle radici dell'operaismo stava una forte disillusione nei confronti delle istituzioni di sinistra – sia nella forma del partito che in quella del sindacato. I sindacati, in effetti, avevano da tempo smesso di rivolgersi all'operaio reale, riferendosi piuttosto al Partito Comunista. Il PCI, dal canto suo, promuoveva un'ideologia del lavoro e del progresso che mirava a conciliare lo sviluppo capitalistico con le esigenze operaie, inquadrare come rivendicazioni puramente salariali (Balestrini, Moroni, 1988, p. 40). Ma la lotta operaia non ambiva a una più consapevole e meglio stipendiata partecipazione al sistema del neocapitalismo: l'obiettivo era invece un «rovesciamento totale dell'ordine capitalistico» *tout court* (Balestrini, Moroni, 1988, p. 44). L'operaismo rifiutava ogni forma di collaborazione e si opponeva al sistema – il sistema del capitale, del partito, del sindacato. In antagonismo rispetto ai toni conciliatori della sinistra istituzionale e alle narrazioni edulcorate dei rapporti coi “padroni” e della vita di fabbrica, la classe operaia intendeva se stessa come “nemico della società” e adottava così una generalizzata “strategia del rifiuto”².

Se i sindacati avevano abbandonato la fabbrica, mancando di osservare l'operaio reale e di porsi in suo ascolto, l'esperienza dei *Quaderni Rossi* andava in direzione apertamente contraria. Nasceva così l'inchiesta alla Fiat (vedi Wright, 2021, pp. 47-104), condotta nel 1960 da Panzieri e altri futuri militanti dei *Quaderni Rossi*, tra cui Romano Alquati. Realizzata adottando il metodo della “conricerca” elaborato e promosso da Danilo Montaldi, questa e altre indagini simili entravano nella fabbrica, incontravano l'operaio, osservavano la società dal suo punto di vista, e promuovevano «una ricerca fatta [...] a

scopo di lotta e di iniziativa a partire dal basso e al di fuori (spesso contro) la funzione mediatrice di partiti e sindacati» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 37).

Ciò che risultò dalle inchieste operaie era un'immagine della classe profondamente mutata a livello di composizione. Se negli anni precedenti gli operai si presentavano come figure professionali, con un orientamento ideologico e una memoria storica della Resistenza partigiana, già nel corso degli ultimi anni Cinquanta una diversa figura si andava sostituendo a questa: quella del cosiddetto "operaio massa", mera forza-lavoro dequalificata e ad alta produttività, spoliticizzata, tipicamente proveniente dal Mezzogiorno e costretta a vivere in condizioni abitative degradate. L'operaio massa, presto divenuto maggioranza lavorativa, metteva in atto pratiche che lasciavano perplessi anche i quadri comunisti: questo nuovo soggetto «non rispetta[va] nessuna delle regole dello sciopero conosciute, ne inventa[va] anzi di nuove. Come lo sciopero "a fischietto", in cui a un segnale convenuto il lavoro [veniva] interrotto senza preavviso» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 129). Questa strategia, conosciuta anche come "a gatto selvaggio", è quella con cui si realizzò lo sciopero occorso alla Fiat il 15 e 16 ottobre 1963, un evento storico con cui si chiariva definitivamente la capacità degli operai di organizzarsi al di fuori delle strutture sindacali e di realizzare antagonismi "spontanei" e orizzontali. Già l'anno prima si era verificato uno sciopero di grande importanza, quello legato al rinnovo dei contratti, che il 7, l'8 e il 9 luglio 1962 aveva portato in piazza Statuto duecentocinquantamila operai pronti a scontrarsi violentemente con la polizia. La rivolta di piazza Statuto non segnava solo lo spartiacque tra il periodo della Ricostruzione e il periodo di conflittualità permanente che sarebbe poi sfociato nell'"Autunno caldo": essa mostrava anche che «la composizione di classe era cambiata, e così i suoi comportamenti, le pratiche e i tempi dello scontro». La classe ora «si esprime[va] in comportamenti anormali, non previsti, non conosciuti, non governabili, fuori della disciplina e delle regole politiche e sindacali che avevano caratterizzato la [...] Ricostruzione» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 136). Capace di azione politica non verticalizzata, l'operaio massa usciva dai confini della fabbrica: andava in piazza, si appropriava del suolo urbano.

2. Contro l'autoritarismo accademico, potere agli studenti

Negli anni immediatamente successivi, elementi teorici di provenienza operaista andarono a informare la nascita dei movimenti studenteschi. Se gli operai scioperavano nelle fabbriche, gli studenti occupavano le sedi universitarie; se per gli operai la crisi nei confronti del sistema e delle istituzioni si

traduceva in una frattura coi sindacati e col partito, per gli studenti la stessa crisi si manifestava nell'azione diretta e nella presa di distanza dagli organismi associativi studenteschi ufficiali, organizzati su base rappresentativa. Le *Tesi della Sapienza* del febbraio 1967 per la prima volta intendevano esplicitamente lo studente come «figura sociale interna alla classe operaia» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 203)³; nell'autunno dello stesso anno, gli occupanti dell'Università di Trento redigevano un manifesto per una “università negativa”, dove l'istituzione universitaria ufficiale era descritta come strumento di dominio classista e veniva evidenziata la necessità di una collaborazione con le masse operaie (Balestrini, Moroni, 1988, pp. 210-213).

Nel novembre del 1967 e fino al gennaio 1968 venne occupato anche Palazzo Campana, la sede dell'Università di Torino. Caratterizzata da un fitto e approfondito programma di “controcorsi”, l'occupazione torinese fu utile dapprima a segnalare il malessere degli studenti nei confronti dell’“autoritarismo accademico” in un contesto caratterizzato dallo strapotere dei “baroni”, e poi per manifestare l'intenzione di una presa di potere in continuità e collaborazione con la classe operaia (figura 2). All'occupazione di Palazzo Campana parteciparono infatti non solo gli studenti, ma anche gli intellettuali provenienti dagli ormai terminati *Quaderni Rossi* e gli operai della Fiat, reclutati direttamente di fronte ai cancelli delle fabbriche.

L'occupazione di Torino fu dunque fortemente intersezionale, favorendo l'incontro di studenti, intellettuali e operai, e poté esserlo poiché connotata nel senso della classe. Guido Viale (uno dei leader dell'occupazione, poi tra i fondatori di Lotta Continua) sottolineava in primo luogo come le differenze di classe determinassero diverse traiettorie all'interno dell'università e di conseguenza al suo esterno, notando come «per alcuni inserirsi nella struttura di potere dell'università non [fosse] che un primo passo del loro inserimento nelle strutture di potere della società, mentre per la maggioranza la subordinazione al potere accademico non [fosse] che l'anticipazione della loro condizione socialmente subordinata» (Viale, 1968, p. 2). Per quanto riguarda la questione del “potere agli studenti”, poi, l'obiettivo – anche qui – non era l'integrazione al sistema, ma il suo rovesciamento. In una dichiarazione di un altro leader studentesco dell'epoca, Luigi Bobbio, si legge:

Gli studenti rifiutano la loro condizione di sfruttamento e di predeterminazione professionale e chiedono controllo sulla loro formazione, inteso come rifiuto alla disponibilità. Per ottenere questo controllo si porta avanti la parola d'ordine del potere studentesco. Con questo non si intende soltanto l'immissione degli studenti negli organi decisionali dell'università, perché ciò di per sé significherebbe ben poco se si lasciasse inalterata l'organizzazione complessiva degli studi. Potere studentesco implica invece una ristrutturazione integrale dell'università in cui tale

potere (e quindi il controllo sulla formazione) possa essere effettivo. Si vuole così superare la parola d'ordine della democratizzazione dell'università, che da anni il movimento studentesco sta portando avanti, perché l'esigenza sostenuta dagli studenti non è la democrazia (che poi vuol dire generalmente collaborazione) ma il potere che implica evidentemente un antagonismo (Bobbio, 1967, p. 58).

Così come gli operai, gli studenti si proponevano di portare avanti una fuoriuscita dal sistema per rivoluzionarne le logiche. Per il movimento studentesco, dunque, la classe operaia rappresentava il «punto di riferimento e di verifica» (Bobbio, 1967, pp. 59-60) della propria azione, la quale poteva acquisire significato solo se integrata dal movimento operaio all'interno di una comune strategia rivoluzionaria.

Studenti, operai, intellettuali: gli occupanti di Palazzo Campana furono numerosi e diversificati. Tra questi c'erano anche Gilberto Zorio, allora studente all'Accademia Albertina ma già anche artista attivo e riconosciuto, e Piero Gilardi, di cui Zorio era assistente: entrambi destinati a diventare, seppur in modi assai diversi, figure fondamentali per l'allora nascente Arte Povera.

3. Arte ricca, arte povera

Negli stessi anni delle contestazioni studentesche, la scena artistica torinese conduceva le proprie sperimentazioni in un senso altrettanto radicale. Dopo aver ricoperto a lungo un ruolo di secondo piano, Torino si presentava a quelle date come uno dei centri più vitali per l'arte contemporanea. Oltre ad una offerta espositiva aggiornatissima grazie all'attività di attenti galleristi (su tutti, Gian Enzo Sperone, la cui galleria costituiva il riferimento italiano della galleria parigina di Ileana Sonnabend), nascevano in città anche nuovi «spazi sperimentali» (Bertolino, Pola, 2010, p. 127), come il *Deposito d'Arte Presente* (1967-1969; figura 3). Promosso da Sperone e da Marcello Levi, il "Deposito" incoraggiava l'autogestione, il dialogo e l'azione diretta (e il rimando allo spazio industriale del magazzino non era casuale). Vi transitarono molti degli esponenti dell'Arte Povera: tra gli altri, Zorio, Merz, Calzolari, Penone, Anselmo, Gilardi. Quest'ultimo, soprattutto, vedeva nel *Deposito d'Arte Presente* la possibilità di uno spazio espositivo alternativo ai circuiti galleristici ed estraneo alle logiche del sistema.

Contemporanea all'occupazione universitaria fu la mostra *Con temp l'azione* che, inaugurata il 4 dicembre 1967, si tenne fino al febbraio 1968 presso le gallerie Sperone, Stein e Il Punto (figura 4). La curatrice, Daniela Palazzoli, vi aveva riunito molti degli artisti che Celant aveva iniziato a raggruppare sotto l'etichetta dell'Arte Povera, e nel catalogo faceva riferimento alla guerriglia

come strategia adottabile dagli artisti per ripensare la propria azione politica. Rimandando alle contestazioni studentesche di ispirazione operaista, l'idea della guerriglia era stata applicata all'arte da Celant per primo. Il suo testo più radicale da un punto di vista politico uscì nel dicembre del 1967 sulle pagine della provocatoria rivista *Bit* (fondata nel marzo dello stesso anno e diretta da Palazzoli insieme a Gianni-Emilio Simonetti). Lì, Celant (1967 b) si dichiarava apertamente a favore della guerriglia; ma l'idea ricorreva anche, in termini meno schiettamente politicizzati, nel manifesto pubblicato su *Flash Art* alle stesse date (Celant, 1967 c). Già qualche mese prima, comunque, il critico pubblicava su *Casabella* il testo *Arte ricca e arte povera*: due tendenze descritte quali altrettanti "atteggiamenti" in relazione al sistema della produzione industriale (Celant, 1967 c). L'ispirazione e l'obiettivo erano, ancora una volta, quelli dell'azione avversa e antisistemica:

Da un lato [...] un atteggiamento ricco, perché legato osmoticamente alle altissime possibilità strumentali e informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che imita e media il reale, che crea la dicotomia tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall'altro una ricerca "povera", tesa all'identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza. Un esserci, quest'ultimo, [...] che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvviso, inatteso rispetto alle aspettative convenzionali, un vivere asistemico, in un mondo in cui il sistema è tutto. Un atteggiamento (che evidentemente non vuole contrapporsi ad alcuna ricerca particolare, risultando non una corrente, ma un modo di comportarsi, che evita persino la concorrenza, proprio per non cadere nuovamente nell'integrazione alle leggi del sistema e nel dialogo con lo stesso) teso al reperimento del significato fattuale del senso emergente del vivere dell'uomo (Celant, 1967 a, p. 3).

L'Arte Povera nacque dunque non accanto, bensì in dialogo e in continuità con il radicalismo politico della sinistra extraistituzionale. Ancora nell'estate del 1968 Celant si esprimeva entusiasticamente rispetto a questa alleanza, sostenendo che «gli studenti stavano esponendo i limiti di un sistema sull'orlo del collasso. I critici d'arte dovevano accelerare questo processo, mettendo in discussione il sistema dell'arte, le gallerie e la relazione con il pubblico; in breve, disseminando nel mondo dell'arte ciò che gli studenti attivisti stavano facendo nelle università e nelle strade» (Galimberti, 2013, p. 430). L'entusiasmo di Celant era però destinato a sfumare, e sarebbe terminato nel settembre 1968 – preceduto già di qualche mese dalla disillusione maturata da alcuni esponenti del movimento, come Fabro, Paolini, Pascali e Pistoletto⁴. L'eccezione significativa fu rappresentata da Gilardi, che infatti abbandonò

il movimento e l'attività artistica per dedicarsi completamente, nel decennio successivo, all'attivismo politico⁵.

Nel mutato clima degli anni Ottanta, Celant e Carolyn Christov-Bakargiev (1999) realizzeranno una sistemazione teorica dell'Arte Povera in chiave fortemente revisionista rispetto alla politicizzazione del movimento nei suoi esordi (significativa in questo senso fu, tra le altre cose, l'esclusione di Gilardi dalla lista dei tredici artisti riconosciuti come esponenti del gruppo). Tuttavia, ancora negli anni Settanta si davano contatti tra Celant e i poveristi, da una parte, e le varie realtà della sinistra extraparlamentare dall'altra – basti menzionare la collaborazione del critico con Massimo D'Alessandro (tra i leader di Potere Operaio e responsabile della Galleria Arteper), e le interazioni tra gli artisti del gruppo e i membri di Lotta Continua, la cui sede si ubicava nello stesso palazzo della Galleria Sperone in corso San Maurizio. Come ricostruisce Jacopo Galimberti, «nell'ambito di queste alleanze, artisti come Zorio e Pistoletto donarono alcuni lavori a Lotta Continua», e «tra il 1974 e il 1976 a Merz, Boetti, Anselmo, Fabro, Kounellis e Paolini furono dedicate delle personali presso Area, una delle due gallerie aperte da Lotta Continua» (Galimberti, 2013, p. 438). Di fronte a questo panorama (che meriterebbe di essere ulteriormente ricostruito), risulta impossibile non registrare la presenza di una linea di forza politica che attraversa e collega realtà eterogenee come quella artistica, quella studentesca e quella operaista. Come rendere conto di questo fenomeno?

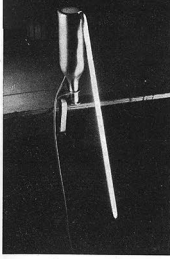
4. Pratiche della guerriglia: *habitus* di una «classe generale generazionale»

L'intersezione tra studenti, artisti e operai che si realizzò soprattutto nei mesi a cavallo tra il 1967 e il 1968 può suscitare, in effetti, alcune perplessità. Come si è potuta produrre una simile alleanza, articolata più nella pratica (gli scioperi, le occupazioni, i gesti dissidenti rispetto al sistema – in generale, la “guerriglia”) che in una progettualità razionale condivisa? Una chiave di lettura utile a fornire una possibile spiegazione è offerta, ci pare, dal concetto di *habitus*.

Elaborato dal sociologo Pierre Bourdieu, il concetto di *habitus* indica un sistema di disposizioni corporee acquisito attraverso la pratica e capace di orientare le azioni pratiche future. La nozione procede da quella di abitudine, pur distinguendosi da questa (intesa in senso ristretto) sotto due aspetti: in primo luogo, gli *habitus* riguardano l'individuo colto non in isolamento, bensì nel “campo sociale”; in secondo luogo, se le abitudini (per quanto modellabili) sono *pattern* comportamentali automatici, gli *habitus* sono invece disposizioni



Piero Gilardi: Carrello. Mixed media, 1966.



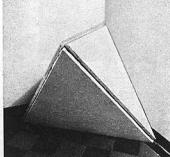
Mario Merz: Bottiglia con neon, 1967.



Gilberto Zorio: Untitled (Tubi dalmine, tela, acqua salata), 1967.



Gianni Piacentino: Oggetto, 1967.



Giulio Paolini: Decima musa, 1966.

ARTE POVERA

APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA

Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può criticare, violentare, demistificare e proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Crea un oggetto vi si accompagna. Il sistema ordina così. L'aspettativa non può essere frustrata, ascoltata una parte, l'uomo, sino alla morte, deve continuare a respirare. Oppure questo deve essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista, novello giullare, soddisfa i consumi raffinati, produce oggetti per i palati colti. Avuta un'idea vive per sé essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'esauzione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immergerlo nei canali, l'artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore, da tecnico e specialista della scoperta, è un'eventuale ingranaggio del meccanismo. Il suo atteggiamento è condizionato ad offrire solo una "correzione" del mondo, a perfezionare la struttura sociale, mai a modificarla o a rivoluzionarla. Pur rifiutando il mondo dei consumi, si trova ad essere un produttore. La libertà è una vuota parola. L'artista si lega alla storia, o meglio al programma, ed esce dal presente. Non si progetta mai, ma si integra. Per "inventare" è costretto ad agire da clonatore e ad attingere agli altri sistemi linguistici. Ma cosa fa? Dove? Dargli? Certamente non era teso a soddisfare il mercato. Per lui esserci è vivere, significare, e significa, giocare a scacchi (la mossa del cavallo non è mai rettilinea) e scegliere, mai lasciarsi scegliere. Più volte cercò il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

Così in un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche due sono le scale o l'assunzione (la clonazione) del sistema, dei linguaggi codificati ed artistici, come dialogo con la struttura esistente, siano esse sociali o privatistiche, e l'eccezione, la paradosso ideologica, l'omosessualità, l'omosessualità, apparente e sottile, integra la sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) o formale (strutture primarie), oppure, all'opposto, il libero progetto dell'uomo.

La un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'istorico, il presente, l'non siamo o non siamo completamente contemporanei nel nostro presente (Debray) con la concezione antropologica, con l'uomo "reale" (Marx), la speranza, diventa sicurezza di gettare alle ortiche ogni discorso visivamente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere), la univocità appartiene all'individuo e non alla sua immagine e ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento per ripossedere un "reale" dominio del nostro esserci, che conduce l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso. L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto.

Da un lato, quindi, un atteggiamento ricco, perché legato oscuramente alle altissime possibilità strutturali ed informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che limita e media il reale, che crea la doppia scala tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall'altro una ricerca "povera", tesa all'identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza. Un essere, quindi, tutto, che predilige l'essenzialità informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvvisamente, in un vivere sistematico, in un mondo in cui il sistema è tutto. Un atteggiamento (che evidentemente non vuol contrapporsi ad alcuna ricerca partecipe, risultando non una correzione, ma un modo di comportarsi, che evita persino la concorrenza, proprio per non cadere nuovamente nell'integrazione alle leggi del sistema e nel dialogo con lo stesso) teso al riparametrizzare del significato fattuale del senso emergente del vivere dell'uomo. Un'identificazione uomo-natura, che non ha più il fine teleologico del narratore-narratore medioevale, ma un intento pragmatico di liberazione e di non agnizione di oggetti e idee al mondo, come oggi si presenta. Chi l'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, ma come arte alla vita, alla creazione del doppio piano o al mondo, ma che vivono come gesti sociali e se stanti, quali ibridazioni formative e compositive, anelistiche, tene all'identificazione uomo-mondo.

L'avidità di compiacersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata ad unificare, in cui l'uomo e il futuro e il luogo della ricerca, non più il mezzo e lo strumento. L'uomo è il messaggio, per parafrasare Mac Luhan. Nelle arti visuali la libertà è un termine che contiene ogni restrizione, l'artista rifiuta ogni etichetta e si identifica solo con se stesso.

Così Pistoletto (come Warhol, Merz e Grozovsky) si è posto sin dal 1964, il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, ma alla coerenza "interiore", ed ha realizzato nel 1966 opere estremamente "povere", un'eventuale, un pozzo di cartone con tele spaccate al centro, una bacchetta per vestiti, una struttura per parlare seduti, un tavolo fatto di corni e di quadri, una foto gigante di Jasper Johns, una lampada a luce di mercurio. Un lavoro teso alla registrazione "dell'irripetibilità" di ogni istante (Pistoletto), che presuppone il rifiuto di ogni sistema e di ogni aspettativa codificata. Un lavoro, infine, inviolabile ed impronunciabile (nel 1967 una sarcofaga, una casa dipinta con estreme linee cromatiche, una sfera di carta di giornali pressati, un corpo ricoperto di mica), un frustrare l'aspettativa che permette a Pistoletto di rimanere sempre al confine tra arte e vita.

Un esistente rivoluzionario che si fa Terror con Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prinzi, Merz, Kounellis, Paolini e Pascoli, artisti che già nel loro agire sono posti questo recupero del libero progettare.

Così Paolini esalta il carattere empirico e non speculativo del suo lavoro, sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica dell'oggetto e il comportamento dell'artista, la sua sovrapposizione tra idee in immagine, porta alla "presa di possesso" degli elementi strutturali, non ancora direzionati e sistematizzati, quali la tela, il colore, lo spazio (diventato ora lo spazio del mondo), le componenti linguistiche ritornano così in campo quali paradigmi, primigeni, antichissimi, liberi da ogni sistema di riferimento ideologico. Elementi di un farfalli, che non si vincolano all'immediato da realizzare, ma si presentano per "l'ingere" e se stessi.

Il sistema comportamentistico sa bene sull'attesa con Pascoli e Kounellis. La realizzazione immediata di una sensazione conduce in pochi anni Pascoli a passare dai busti di donna, ai muri, ai cannoni, agli animali mitici, alla barca, al mare, alle pozze, agli occhi di terra, al campo, all'uso del suo libero atteggiamento si evidenzia, perché vincolati ad un solo prodotto? Ogni elemento è infatti sinodico della natura del suo atteggiamento, il suo sistema percettivo e plastico, perché diventare paradigma? Così Kounellis, colpito dalla ricchezza del suo essere, recupera il suo gesto artistico col dare il beccuccio agli uccelli, con lo staccare le rose dal quadrato, ma circondarsi di elementi banali, ma naturali, quali il carbone, il cotone, un pagliaccio. Tutto si riduce ad un conoscere concreto che lotta con ogni riduzione concettuale, l'importanza è focalizzare, per Kounellis, che Kounellis vive, il mondo vada in malora.

Un'urgenza all'esserci che ha condotto Gilardi, soffocato dai suoi tappeti-natura e dal politturatore, a realizzare nel 1966 l'opera "arte abituale". Saperne degli oggetti che sono la concretizzazione, non più mediazione e mimetica, del suo agire strumentale e funzionale, ed ecco il basto, la cartella, la sega, la scala. Per chi conosce "l'opere" Gilardi, questi sono i suoi "simboli". La tautologia è il primo strumento di possesso sul reale, eliminando le sovrastrutture, si rifiuta a conoscere il presente e il mondo. Così Fabro concretizza in un anno, due o tre anni di possesso sul reale. La difficoltà di conoscere, come possesso, avvenimento, i condizionamenti non permettono di vedere un pavimento, un angolo, uno spazio quotidiano e Fabro propone la scoperta del pavimento, dell'angolo, dell'asse che unisce soffitto e pavimento di una stanza, non si preoccupa di edificare il sistema, vuole evincerlo.

Parimenti Boetti "reinventa le invenzioni" e i suoi dell'uomo, ma non più un accumulo, un incastro di segni, ma il segno dell'accumulo e

dell'incastro. Si pongono come apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di ogni invenzione primitiva. Sono gesti univoci che portano con sé tutti i possibili processi formativi ed organizzativi, liberati da ogni contingenza storica e montana. Dalle annotazioni gestiche di Boetti alle annotazioni perimetrali e spaziali di Prinzi, il passo è breve. Una stanza è e risuona di quattro angoli, un uomo si blocca in un passo da un metro, il pavimento diventa scalino, la sedia è un'immagine piattata sorretta da una sedia, ogni gesto di Prinzi si conclude nel presentarsi. Il dominio passa dall'uomo degli anni sessa.

L'autonomia domina incontrastata in Piacentino. Le sue "monumenti" composti si impongono, sono una aperta sfida alle convenzioni di spazio, di ambiente, impossibile organizzarle, collocarle, piegarle al codice spaziale abituale, seppur cronometricamente possibili, al punto da lusingare la percezione colta dello spettatore, esse sfuggono. Come la luce fugge, così Merz. Per possederli bisogna bloccarli nell'attimo in cui si incontrano. Il reale con il reale. Il suo è un inchiodare drammatico, che attardisce. E' un continuo sacrificio dell'oggetto analogo, che si dissolve quasi in un solo (il culto dell'oggetto è una nuova legge esigeva). Frowd chiude il cerchio da buon filisteo del sistema, crocchia il soffitto.

Il più sistematico "povera" l'azione

di Anselmo. Qui la precarietà si esalta. Gli oggetti vivono nel momento di essere composti e montati, non esistono come oggetti immutabili, si ricompongono di volta in volta, la loro esistenza dipende dal nostro intervento e dal nostro comportamento. Non sono prodotti autonomi, ma instabili, vivi in rapporto al nostro vivere. E' la "volatilità espressiva" di Zorio, enfaticamente visuali di un avvenimento instabile. Così la violenza dei tubi dalmine, dei colori, dei cementi, dialoga con la precarietà del tempo, con la sottile instabilità del maglio, che sta per cadere sulla "sedia", con il gredine cristallizzato dell'acqua allata, con la incredibile resistenza dell'elemento d'acciaio rispetto alla struttura d'acciaio. Un'imprevedibile coesistenza tra forza e precarietà esistenziale che sconcerta, pone in crisi ogni affermazione, per ricordarci che ogni "cosa" è precaria, basta infrangere il punto di rottura ed essa salterà. Perché non proviamo col mondo?

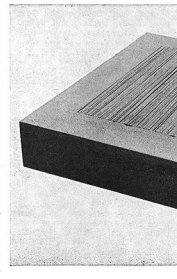
Incontro, il 23 novembre, Icaro e Ceroli che mi confermano che questo atteggiamento è ormai di molti artisti. Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, Da Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespoli. Questo testo nel far far è più laceroso. Siamo infatti già in via della guerra.

Germano Celant
23-11-1967

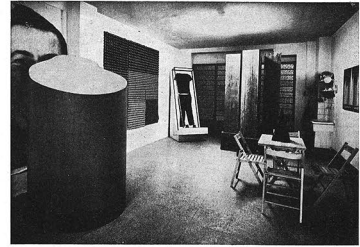


Anselmo: Struttura, 1967.

Prinzi: Perimetro, 1967.



Boetti: Oggetto, 1967.



Michelangelo Pistoletto: Oggetti in meno, 1967. (da sinistra a destra: foto gigante di Jasper Johns; Corpi; Pannello decorativo; Vetrina di indumenti; Colonne di cemento; Tavolino con piramide verde in legno).

Fig. 1 – Germano Celant, Arte povera. Appunti per una guerriglia, pubblicato in *Flash Art*, 5, Novembre-Dicembre 1967, immagine fornita da Archivio Flash Art.



Fig. 2 – Manifesto relativo all'occupazione di Palazzo Campana, Università di Torino, novembre-dicembre 1967. Grafica di Paolo Grasso. Comparso come supplemento alla rivista *Quindici*, 7, 15 gennaio 1968. Fonte: Archivio storico dell'Università di Torino, Collezione "Marco Albera". <https://www.asut.unito.it/mostre/items/show/251>; <https://atom.unito.it/index.php/proteste-a-torino> (ultimo accesso il 19 gennaio 2024).



**DEPOSITO D'ARTE PRESENTE
VIA SAN FERMO N.3 TORINO**

Fig. 3 – Locandina del Deposito d'Arte Presente, Torino, giugno 1968, immagine fornita dall'Archivio Ugo Nespolo.

Daniela Palazzoli

con temp l'azione

Getulio Alviani

Anselmo

Alighiero Boetti

Luciano Fabro

Aldo Mondino

Ugo Nespolo

Gianni Piacentino

Michelangelo Pistoletto

Paolo Scheggi

Gianni-Emilio Simonetti

Gilberto Zorio

La Galleria Christian Stein, v. Teofilo Rossi, 3d tel. 535.574 Torino

La Galleria Il Punto, v. Principe Amedeo, 1 tel. 510.164 Torino

La Galleria Sperone, v. Cesare Battisti, 15 tel. 547.621 Torino

sono liete d'invitarla all'inaugurazione della mostra:

Per un'ipotesi di *Con temp l'azione*,

che avrà luogo lunedì 4 dicembre 1967, alle ore 21

Fig. 4 – Invito all'inaugurazione della mostra *Con temp l'azione*, lunedì 4 dicembre 1967, immagine fornita dall'Archivio Ugo Nespolo.

relativamente flessibili (Portera, 2020, pp. 63-65). «L'*habitus* non è mai un principio di ripetizione» (Bourdieu, 2002, p. 30), ma è piuttosto un tratto stilistico, una postura che accompagna l'individuo e lo accomuna a individui che provengono da un contesto sociale simile, permettendogli di prodursi in comportamenti nuovi eppure tutti caratterizzati da un'affinità sensibile, estetica.

In *La distinction* (1979), Bourdieu «mette in relazione il gusto e le condotte di vita con la composizione sociale» (Krais, Gebauer, 2009, p. 38) e introduce il concetto di *habitus* di classe: crescendo in contesti sociali e culturali simili, vivendo simili condizioni economiche, lavorative, abitative, i membri di una stessa classe sviluppano *habitus* simili – ovvero simili gusti e simili pratiche, simili gestualità e simili posture corporee. Il gusto unisce e separa le classi, poiché «nella produzione e classificazione delle differenze sociali partecipano tutti i sensi corporei» (Gebauer, Wulf, 1998, p. 260); basti pensare alle reazioni (spontanee ma non naturali) rispetto a determinati odori. Così, le classi si costituiscono e si separano anzitutto in ragione di pratiche, gusti e sensibilità condivise: in ragione di un'estetica prima che di una logica. L'*habitus* di classe precede sempre la coscienza di classe.

Di fronte agli avvenimenti che scossero Torino alla fine degli anni Sessanta, la nozione bourdieusiana può risultare utile in sede di analisi da due diversi punti di vista. In primo luogo, rappresentando «il sociale fatto corpo» o «il sociale incorporato» (Bourdieu, Wacquant, 1992, pp. 95, 100), l'*habitus* è in grado di produrre «pratiche differenziate e spontanee» (Krais, Gebauer, 2009, p. 40) condivise tra i membri della classe senza dover passare da una progettualità specifica, ma passando piuttosto dalla dimensione corporea. Si può forse spiegare così, allora, la forza che mosse eventi collettivi extraistituzionali quali ad esempio gli scioperi “a gatto selvaggio”: come realizzazione di pratiche non ordinate dall'esterno e in risposta a ordini provenienti dall'alto in un ordinamento gerarchico, ma come pratiche condivise possibili poiché provenienti, per ciascuno, dalla corporeità, a un tempo propria e plasmata insieme a quella dei compagni.

In secondo luogo, la teoria di Bourdieu può essere prolungata per provare a fornire un'ipotesi circa la peculiare alleanza tra operai, studenti e artisti. Non solo, ci sembra, la classe si traduce in un *habitus* condiviso; un set di pratiche condivise e di affinità stilistiche può produrre coesioni nuove, seppur precarie, nel tessuto sociale, travalicando la stretta appartenenza di classe. Queste vicende si svolgono in un campo sociale comune che si dà, secondo Bourdieu, come uno spazio di relazioni dinamico e non fisso. Si può allora passare dal concetto di *habitus* di classe all'idea che, in quel giro di anni e forse solo di mesi, un *habitus* abbia creato una «classe generale generazionale» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 51) e intersezionale⁶.

Tale *habitus* condiviso può essere individuato schematicamente in un'afinità stilistica entro le pratiche di rifiuto e antagonismo messe in atto da operai, studenti e intellettuali: un *habitus* della guerriglia. Se Celant parlava dell'Arte Povera come di un «atteggiamento», un «modo di comportarsi», e se tale atteggiamento rimandava da ultimo al gesto con cui l'artista «da sfruttato [diveniva] guerrigliero» (Celant, 1967 a, p. 3), sembra allora che sia proprio a partire da questa pratica, costituita come *habitus*, che la breve e vacillante alleanza degli artisti con studenti e operai può trovare una prima ipotetica spiegazione.

Note

1. Su questi temi si vedano anche i capitoli di B. Montaldo e M. Saccomandi in questo volume.

2. Sul tema del “rifiuto del lavoro” e, in generale, sul rifiuto come strategia, si consumerà nel 1963-1964 la scissione interna a *Quaderni Rossi* che darà vita a *Classe Operaia*, diretta da Mario Tronti. La “strategia del rifiuto” trova una rappresentazione acuta ed ironica in un disegno di Mario Mariotti (dalla serie di lavori destinati appunto a *Classe Operaia*): la vignetta raffigura da una parte un folto gruppo di “padroni” e dirigenti armati di cartelli dai messaggi presunti progressisti («W [viva] i salari», «W i lavoratori», «W la democrazia», «W il centrosinistra»), dall'altra un operaio, minuto e solo, con un cartello su cui è riportato semplicemente «M» [abbasso]. Sull'iconografia di questa e altre delle grafiche militanti di Mariotti, si veda Galimberti (2023), pp. 49-57.

3. Occorre ricordare che l'università, ad eccezione di un paio di facoltà (ad esempio quella di Agraria), non era aperta ai diplomati tecnici. Seguendo un modello scolastico fortemente classista, l'università escludeva il proletariato dall'alta formazione. La situazione cambiò a partire dal caso dell'Università di Trento, che nel 1962 inaugurò un'innovativa facoltà di sociologia: aperta anche a chi non aveva frequentato il liceo, come gli studenti proletari del Meridione.

4. Per esempio, Pistoletto rimase deluso dagli esiti concreti dell'occupazione della Triennale di Milano, dove si era recato con grande entusiasmo dopo aver rifiutato l'invito ad esporvi il proprio lavoro. Su questa e altre occupazioni di manifestazioni artistiche, si veda Galimberti, 2013, pp. 425-433.

5. Sull'esperienza politica di Gilardi dopo il congedo dall'Arte Povera e durante gli anni Settanta, si veda Gilardi (1982).

6. Il concetto di *habitus* di Bourdieu è stato sviluppato in direzione dell'intersezionalità ad esempio da Elizabeth Silva (2016).

Bibliografia

- Balestrini N. e Moroni P. (1988). *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Bertolino G. e Pola F., (a cura di, 2010). *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*. Catalogo della mostra (Torino: Sala Bolaffi, 19 febbraio - 9 maggio 2010). Torino: Bolaffi.

- Bobbio L. (1967). Le lotte nell'Università. L'esempio di Torino. *Quaderni Piacentini*. 30: 56-63.
- Bourdieu P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu P. (2002). Habitus. In Hillier J. e Rooksby E. (eds.). *Habitus: A Sense of Place*. Burlington: Ashgate, pp. 27-34.
- Bourdieu P. e Wacquant L. (1992). *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Celant G. (1967 a). Arte povera. Appunti per una guerriglia. *Flash Art*. 5: 3.
- Celant G. (1967 b). Una rivoluzione in serie. *Bit*. 6: 11.
- Celant G. (1967 c). Arte ricca e arte povera. *Casabella*. 319: 60-62.
- Celant G. (1969). *Arte povera azioni povere*. Salerno: Rumma Editore.
- Christov-Bakargiev C., (a cura di, 1999). *Arte Povera*. London: Phaidon.
- Galimberti J. (2013). A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. *Art History*. 36 (2): 418-441.
- Galimberti J. (2023). *Immagini di classe. Operaismo, Autonomia e produzione artistica*. Bologna: Derive Approdi.
- Gebauer G. e Wulf C. (1998). *Spiel-Ritual-Geste. Das Mimetische in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.
- Gilardi P. (1982). *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*. Milano: La Salamandra.
- Krais B. e Gebauer G. (2002). *Habitus*. Bielefeld: transcript. Tr. it. *Habitus*. Roma: Armando. 2009.
- Portera M. (2020). *La bellezza è un'abitudine. Come si sviluppa l'estetico*. Roma: Carocci.
- Silva E. (2016). Habitus: Beyond Sociology. *The Sociological Review*. 64: 73-92.
- Viale G. (1968). Contro l'Università. *Quaderni Piacentini*. 33: 2-28.
- Wright S. (2021). The Weight of the Printed Word. Text, Context and Militancy. *Operaismo*. Chicago: Haymarket Books.