

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Being a symbol of Arte Povera's engagement during 1968, Mario Merz's Igloo di Giap was often discussed as one of the most blatant reference to the guerrilla and the Vietnam War. But how did the Third-worldist theories or the Italian students' protests inspire Merz in combining an Eskimo architecture and a sentence of the vietnamese general Giap? Was the Leftist anti-Americanism the only reason which brought him to adopt the igloo? This article tries to delve into the political context of Italy around March 1968, when the Igloo di Giap was firstly showed, a week after the clash between students and police at valle Giulia in Rome. Involving the reception of Giap's sentence, the scientific notions about the igloo, or the vision of the Eskimo in Italy, this study aims at presenting the problematic message of the Igloo di Giap.

L'atteggiamento a non forzare in senso fantasmagorico l'arte, ma a verificare il lavoro attraverso ciò che il quotidiano drammatico della vita sociale offriva, fu ciò che oggi affrettatamente posso chiamare il mio '68'.

L'igloo di Giap è il primo degli oltre cento igloo realizzati da Mario Merz. Quando apparve, nel marzo del 1968, la sua allusione alla "guerra del Vietnam" era tutt'altro che criptica. L'iscrizione al neon, che si dipanava lungo il suo estradosso, era notoriamente attribuita a Võ Nguyên Giáp, Comandante in capo dell'Esercito Popolare del Nord Vietnam: «Se il nemico si concentra perde terreno» - recitava la scritta - «se si disperde perde forza» (fig. [qui](#))². All'epoca dei fatti, Giáp era impegnato in una delle fasi più delicate del conflitto contro gli americani. L'Offensiva del Têt, cominciata alla fine di gennaio, era soltanto l'ultimo, forse il più imponente, degli episodi di resistenza e contrattacco sferrati dai vietnamiti senza ottenere un'immediata risoluzione della guerra. Da qualche anno, ormai, la tenacia di questo popolo era divenuta proverbiale e la sua sofferenza aveva mobilitato, in quasi tutto il pianeta, un movimento di solidarietà senza precedenti, tale da trascendere le consuete dimensioni delle proteste contro la politica estera americana.

Specialmente a partire dal 1967, in Italia, il pressante appello (dal chiaro sapore antiamericano) ad una pace nel Vietnam aveva accompagnato il crescere di un movimento sempre più radicale. Studenti universitari e militanti terzomondisti avevano forgiato lì, nel cuore di quei cortei, le loro coscienze

politiche. Entrambi, i primi nel pieno delle loro occupazioni e i secondi dopo la conferenza tricontinentale di Cuba (1966), guardavano al Vietnam e a Giáp con ammirazione leggendaria. Gli studenti si identificavano in quella lotta squilibrata tra forti e deboli, tra potenti e soggiogati, tra imperialisti e ribelli. I terzomondisti, quando non coincidessero coi primi, ne traevano ispirazione per ipotizzare nuovi scenari rivoluzionari a casa propria. Cuba come il Vietnam, Ernesto "Che" Guevara come Giáp erano i miti fondativi di una nuova strategia, la "guerriglia", che sembrava finalmente in grado di mettere in crisi il dominio e la pervasività del capitalismo («Due, tre, molti Vietnam» era stato lo slogan con cui "Che" Guevara aveva siglato queste aspettative).

Dinanzi a tanto slancio ideologico e all'epica di certi parallelismi sorge qualche interrogativo: con quale intento, ad esempio, Merz ricorse alla frase di Giáp? Si trattò di una dichiarazione terzomondista? Di adesione a mitologie studentesche? E perché decise di accostare un'architettura eschimese alla massima di un generale vietnamita?

A tali domande la critica ha sempre risposto in modo pressoché parziale, quando non elusivo. Temendo forse di dare luogo a cronachistiche - e riduttive - parentele con il Sessantotto, essa ha preferito limitarsi alle questioni di poetica e soltanto di recente l'argomento è stato oggetto di una più attenta metodologia storica. Da appena qualche anno, infatti, la storiografia si è concentrata sui non pochi indizi d'ispirazione terzomondista e sessantottina di cui sono disseminati gli esordi dell'Arte Povera³, ossia quelli che vanno dal novembre del 1967, con i celebri *Appunti per una guerriglia* di Germano Celant, all'autunno del 1968, con la rassegna di Amalfi⁴. All'interno di questa fase, *l'Igloo di Giap* si colloca come un indiscusso emblema del rapporto tra neo-avanguardie e Sessantotto; e anche la sua storia espositiva sembra attestarlo. Essa si divide grossomodo in due stagioni, nettamente distinte tra loro: la prima è concentrata tutta nel clima incandescente del 1968, in cui si registrano ben tre occorrenze espositive. La seconda giunge invece negli anni Ottanta, dopo uno iato durato dieci anni, e vede crescere la fortuna dell'opera in un'ottica ormai pacificata e retrospettiva⁵. Fu soltanto in questa fase di storicizzazione del Sessantotto, in effetti, che si poté cogliere più serenamente uno dei tratti di maggiore originalità dell'opera: la sua capacità di risolvere un problema di ideologia visiva o di iconografia politica, nel Sessantotto ormai compromesse con il flusso informativo dei mass-media o con la propaganda partitica⁶, attingendo invece al più spontaneo mondo verbale delle proteste. Quest'opera fu l'avvio di molte invenzioni cruciali per Merz: l'igloo; l'iscrizione al neon - qualche mese dopo ricorrerà a quelle dei muri della Sorbona occupa-

ta -; ma soprattutto una nuova ed esplicita forma di richiamo alla politica. Essa sta al principio di una fase d'impegno, durata pressapoco un triennio, dal 1968 al 1970⁷, che non ha ancora ricevuto uno studio monografico adeguato e che si colloca al centro dei complessi rapporti tra arte e controcultura studentesca.

Alcune considerazioni non soltanto preliminari

Non è possibile affrontare gli interrogativi che ci siamo posti senza il tentativo di chiarire almeno tre questioni di carattere storiografico, ovvero, rispettivamente, il tema del Vietnam, le azioni degli studenti e le dichiarazioni dell'artista a tal proposito.

La prima questione verte sull'eterogenea composizione del fronte contro la guerra del Vietnam: un conto era la commozione pacifista, spesso apolitica, destata sui mass-media dai reportage dell'Associated Press o persino dalla musica leggera; un altro era il Vietnam terzomondista che si poteva leggere sulle pagine delle pubblicazioni Feltrinelli nel 1967⁸. Questa distinzione era il frutto di una lenta quanto inesorabile disgregazione di quelle componenti, tra loro assai differenti, che avevano dapprincipio condiviso le proteste in Italia: i pacifisti moderati e cattolici; i pacifisti antiamericani del Pci; e gli antimperialisti, sempre più convinti e contrari anche all'ingerenza sovietica, che erano giunti sulla scena con le lotte studentesche⁹. Bisogna dunque avere ben presente questo scenario quando si prende in esame l'opera di Merz. Un paragone tra due opere di uguale ambito critico e geografico, come *L'igloo di Giap* e il quadro specchiante di Michelangelo Pistoletto intitolato *Vietnam (1962-65)* (fig. 1), ce lo rivela: un corteo così composto come quello di Pistoletto, con un castigato striscione «[Viet]nam» - oltretutto congegnato per un pubblico americano - iniziava ad apparire già troppo *rangé* nell'Italia del Sessantotto¹⁰.

L'igloo di Giap, di conseguenza, sembrerebbe propendere in modo evidente per la galassia terzomondista e studentesca, ma proprio questa ipotesi è utile ad introdurre la seconda delle nostre questioni preliminari: è davvero inemendabile quella tesi che vedrebbe Merz solidarizzare con gli studenti nel Sessantotto? Non c'era in fondo una distanza generazionale, persino con lo stesso Celant? Se i successivi igloo ispirati alla Sorbona, come *Objet cache-toi* (1968), sembrano fugare ogni dubbio al riguardo, è pur vero che Merz (nato nel 1925) era piuttosto un esponente della generazione resistenziale e come tale aveva preso parte alle attività di Giustizia e Libertà,

venendo incarcerato quand'era appena diciottenne¹¹. Del pensiero politico di Merz, inoltre, sappiamo ancora troppo poco per poterne avere un'idea circoscritta e fondata.

Di sicuro, nel Sessantotto, i rapporti tra le generazioni non erano privi di conflittualità. Nella stessa area della sinistra - si pensi alla polemica che sollevò un coetaneo di Merz, Pier Paolo Pasolini - vigeva un consolidato pregiudizio che vedeva negli studenti soltanto l'espressione della futura classe dirigente. Nei giovani, invece, si diffondeva uno spirito antiautoritario che non manifestava più alcun timore reverenziale verso gli adulti, nemmeno quando i richiami all'ordine giungessero da nobili esponenti della Resistenza¹². Il rapporto con gli studenti, insomma, non era di facile avvio e gli stessi artisti se ne dovettero accorgere, di lì a qualche mese, con l'arrivo della contestazione nelle sedi della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia¹³. Si rende dunque necessario costruire una serrata cronologia delle vicende delle proteste, che tenga conto anche della loro mutevole ricezione presso l'opinione pubblica, se non si vuole intendere in senso unilaterale il rapporto di Merz con la cultura studentesca del Sessantotto.

Prima di dedicarsi a questa cronologia, nel prossimo paragrafo, resta sul tavolo un'ultima questione, di non poco conto. Nonostante il conclamato riferimento alle proteste da parte di opere come *l'Igloo di Giap*, Merz, nelle sue interviste, ha sempre preferito le ragioni di carattere scientifico o antropologico a quelle di natura ideologica. E ciò dovrebbe innanzitutto invitarci a congedare ogni schematismo che lo collochi sullo stesso piano di una mitologia, talvolta ingenua, di ribellismo giovanile. Anzi, la logica delle dichiarazioni di Merz, per certi aspetti, è aliena dall'esaltazione del Sessantotto, non si infervora, né si affievolisce a seconda della sua fortuna (o distanza) storica. Gli aggettivi più tendenziosi e i toni più accesi per la questione del Vietnam Merz li spenderà in due momenti tra loro assai distanti: nel 1976, a vittoria dei vietnamiti avvenuta; e nel 1988, quando per il ventennale sessantottino rispolvererà il sintagma «partigiani Vietcong» in uso nei cortei degli anni Settanta¹⁴. Inaspettatamente, invece, la dichiarazione che più tende a sublimare il significato della massima di Giáp, Merz la pronunciò in pieno 1969:

Ero affascinato da questa struttura sensuale. L'idea è rotonda. Guardate come l'idea del generale si neutralizza. Se segui il detto, ritorni al suo inizio e vedi come si arrotola e si placa. Non c'è né chiarificazione, né logica, né progresso. È una forza dinamica contenuta. (...) La "cupola" non ha supporto, è tanto convessa quanto concava, come la tattica militare del generale Giáp¹⁵.

Prima di comprendere quale peculiare legame possa esserci, in Merz, tra questioni scientifiche, suggestioni antropologiche e pensiero politico, sarà bene allora ripartire dall'ordine dei fatti.

Marzo 1968

L'igloo di Giap fu allestito per la prima volta presso la galleria Arco d'Alibert di Roma in occasione di una mostra collettiva che inaugurò il 22 marzo 1968. Il vago titolo dell'esposizione, *Il percorso*, rivelava gli autonomi intenti dei suoi organizzatori (la direttrice della galleria Mara Coccia, l'artista Pistoletto e la sua compagna, l'attrice Maria Pioppi)¹⁶. Piuttosto che ragionare con le categorie della critica militante - proprio in quei mesi, includendo pressoché gli stessi artisti, Germano Celant aveva organizzato la serie di mostre intitolate *Arte Povera* - l'esposizione romana preferiva una ricognizione di carattere geografico, fondata sulla scelta di nove artisti, tutti torinesi¹⁷. *Il percorso* inaugurò giusto a conclusione della prima di queste mostre itineranti di Celant, quella bolognese alla galleria de' Foscherari (terminata il 15 marzo), nel cui catalogo, a più voci, si era molto dibattuto sul senso politico dell'intera operazione "Arte Povera"¹⁸.

Il percorso era stata organizzata in appena un mese¹⁹ e gli artisti, tranne Piero Gilardi, avevano tutti accettato di buon grado, riunendosi il 23 febbraio. Si era stabilito che le opere sarebbero state realizzate in anticipo, a Torino, e poi inviate a Roma tra il 15 e il 17 marzo per essere allestite a ridosso dell'inaugurazione²⁰. Furono forse i tempi così serrati a suggerire una formula assai inconsueta per il *vernissage*: una sorta di "mostra-azione", come la definì Tommaso Trini in una recensione²¹, in cui le opere furono installate in presenza del pubblico e davanti alla complicità attenta dell'obiettivo fotografico di Mario Cresci. I primi a giungere in galleria, forse appena un giorno prima dell'apertura, erano stati proprio Mario e Marisa Merz in compagnia del loro insostituibile «elettricista personale»²². Lo scatto di un altro fotografo, Claudio Abate (fig. 2), apparso per l'occasione su «Cartabianca», li ritraeva assai concentrati nell'apporre i primi neon della frase di Giap sulla sommità dell'igloo, mentre sul pavimento, sopra un improvvisato tappeto di giornali e paglietta, erano ancora riposte le lettere mancanti²³.

Ricostruendo i tempi di preparazione della mostra, dunque, è possibile ipotizzare che Merz abbia ideato e ultimato quello che fu il suo primo igloo tra il 19 gennaio e il 15 marzo 1968, ovvero tra l'inaugurazione di una importante

personale presso la galleria Sperone di Torino, in cui l'opera non compariva, e la data di trasporto delle opere a Roma - mentre è ininfluente la data d'inaugurazione alla de' Foscherari (24 febbraio) dove molti artisti inviarono opere di più facile movimentazione²⁴. I tempi tecnici di realizzazione di un neon, non troppo lunghi²⁵, consentono di restringere ulteriormente questo arco temporale alle tre settimane che vanno, circa, dalla prima riunione tra gli artisti, il 23 febbraio, al giorno prefissato per i trasporti, attorno al 15 marzo²⁶.

I tempi insomma erano concitati e gli artisti, dopo la prima riunione, avevano deciso di incontrarsi ancora per «metter[si] d'accordo sui pezzi da fare»²⁷. La fitta tabella di marcia amplificò così l'effetto "performativo" dell'inaugurazione. A qualcuno, giustamente, l'esposizione apparve un «"diario di bordo" culturale», inevitabilmente sintonizzato sull'attualità.²⁸

L'allusione alle vicende coeve fu perciò la chiave di lettura delle due principali recensioni, quella di Alberto Boatto e quella di Tommaso Trini, che colsero alcune vistose affinità tra le opere in mostra. L'igloo di Merz sembrava in effetti riecheggiare l'installazione proposta da Pistoletto: cinque o sei file impilate di sacchi di sabbia che correvano come una fortificazione militare lungo lo spazio della galleria²⁹. Il termine «trincea» che a tutti, Pistoletto incluso, era venuto in mente per quell'opera aveva finito per contagiare anche l'interpretazione del lavoro di Merz: «una costruzione metafora di igloo-trincea-resistenza» lo aveva definito, in quella circostanza, Boatto³⁰. A Trini, addirittura, i due lavori suggerivano una *excusatio non petita*: «stranamente, parrebbe di assistere ad una celebrazione della guerriglia, che in effetti non è stata prevista»³¹.

La domanda è inevitabile. A quale guerriglia si stava riferendo Trini? A quella terzomondista, ovvero a quella vietnamita, o a quella dei più recenti fatti studenteschi? O forse una tale distinzione non era poi così essenziale in quel momento? Lasciando per un attimo da parte il Vietnam, per comprendere questo riferimento è bene ricorrere ad una più precisa cronologia sulle vicende della contestazione studentesca.

Tra il febbraio e il marzo del 1968 era avvenuto un notevole "salto di qualità" - ma sarebbe più preciso dire di "intensità" - nelle lotte universitarie. Studenti e forze dell'ordine avevano iniziato a fronteggiarsi in modo diretto e violento, e gli universitari sembravano finalmente uscire dall'orizzonte autoreferenziale della legislazione scolastica. A Torino, il 27 febbraio era stata nuovamente occupata la sede universitaria di Palazzo Campana, stavolta con l'accortezza di erigere delle barricate che impedissero l'ingresso della polizia. Qualche giorno dopo (1° marzo), a Roma, a seguito dello sgombero della facoltà di Architettura, era esplosa tra studenti e forze dell'ordine quella che passerà alla storia come la "battaglia di Valle Giulia", conclusasi con qualche arresto, molti danni

e ancor più feriti da entrambe le parti³². In una irrefrenabile *escalation*, “repressione” e “protesta” si andavano acutizzando: lo stesso giorno a Torino venivano emessi tredici mandati di cattura contro alcuni studenti implicati nelle occupazioni³³. L'opinione pubblica era ormai divisa, oltretutto disorientata; il clima cominciava a farsi decisamente teso e repressivo. Proprio in quel mese tra gli studenti torinesi serpeggiava lo slogan «Italia-Spagna» per stigmatizzare la gestione franchista dell'ordine pubblico adottata dal governo italiano.³⁴ Segno che, nel marzo 1968, davanti alla novità della violenza - novità suscitata più che altro dall'inedita reazione degli studenti - non esistevano ancora schemi interpretativi alternativi ad un comune appello all'antifascismo. E tuttora, la tesi di una continuità tra il Sessantotto e la “Resistenza tradita” viene sostenuta da intellettuali come Nanni Balestrini, i quali all'epoca osservavano il crescere del movimento da postazioni attente come la rivista «Quindici»³⁵. Tuttavia, nella narrazione delle vicende del Sessantotto, quei giorni rimangono un punto di non ritorno, quando non un evento idealizzato e mitizzato.³⁶ Una sorta di brusca transizione da un regime espressivo tutto sommato ancora simbolico, come era stato sino ad allora quello degli studenti, ad una lotta concreta sul campo che non solo dava avvisaglie d'espansione verso l'intera società (il 7 marzo un migliaio di studenti torinesi si era unito allo sciopero sindacale degli operai)³⁷, ma assumeva sempre più le parvenze della strategia rivoluzionaria: barricate, imprevedibilità, azioni di attacco e veloce riparo nelle retrovie, ecc. Il passaggio, insomma, era più globale e andava da quello che Umberto Eco, sempre dalle pagine del «Quindici», aveva chiamato - e Celant aveva evidentemente rielaborato - un «modello comunicativo per la guerriglia», pensato ancora in termini solo intellettuali, ad una guerriglia urbana vera e propria³⁸. Ora, ciò che più appare significativo nelle due opere di Merz e Pistoletto esposte a Roma è come esse sembrano accogliere o celebrare proprio questa rottura dell'argine simbolico (e autoreferenziale) entro cui erano state confinate le proteste. Nel loro rifiuto di ogni iconografia o rappresentazione simbolica delle lotte, le due installazioni ostentano gli strumenti effettivi della guerriglia, ossia la trincea di sacchi o la strategia di Giáp. Che questa forma di adesione, poi, potesse ricadere comunque all'interno di formule altrettanto mimetiche o allegoriche di quelle che si stavano rigettando era una contraddizione inevitabile che, in fondo, andrebbe *in primis* imputata alla teoria celantiana e alla sua presunzione “anti-iconografica”.

In ogni caso, quegli studenti che si dimostravano ora pronti all'azione e vittime di una nobilitante repressione potevano apparire senz'altro meno classisti e un po' più rivoluzionari di quanto si fosse sospettato inizialmente. Ogni giudizio era certo prematuro a ridosso dei fatti di Valle Giulia, ma l'interesse

diffuso tra gli intellettuali era quello di comprendere quale progettualità sottendesse quest'improvvisa insurrezione. Il problema fu tra quelli più cruciali e dibattuti lungo tutto il Sessantotto, ma nel marzo di quell'anno ogni sviluppo restava ancora in un comprensibile stadio di potenzialità. Di certo la contestazione degli studenti poteva dare l'impressione di condividere i vizi dello *spontaneismo* che uno dei maggiori teorici della guerriglia, Régis Debray - sul quale ci si soffermerà in seguito - aveva giudicato storicamente inefficace³⁹. Qualche mese più tardi, giunto il momento di un primo bilancio, Giulio Carlo Argan avrebbe riassunto, partendo da presupposti marxisti più tradizionali, questo stesso sospetto parlando di una «rivoluzione non programmata, non più concepita come accelerazione del processo storico»⁴⁰.

L'Igloo di Giap sembra dunque collocarsi in quel momento di potenzialità politica, accogliendolo con un consiglio e con una certa premura per l'indirizzo delle proteste. Rispetto alla *Trincea* di Pistoletto, esso sembra piuttosto invitare alla saggezza che non all'esaltazione. Una cosa infatti era chiara nel marzo del 1968: la strategia era la questione centrale ed essa reclamava la sospensione delle metafore.

Della guerriglia vietnamita

«L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto»⁴¹. Se c'è un aspetto che accomuna queste parole di Celant, datate 23 novembre 1967, al movimento studentesco, esso è la sorniona incapacità di distinguere il piano culturale da quello militare. Per quanto poco materialista possa suonare oggi, nel Sessantotto la guerriglia era anzitutto un principio transitivo, una «capacità» cioè «di far esplodere tensioni parziali e imprevedibili»⁴² che coinvolgeva ogni ambito e le più disparate lotte asimmetriche, fossero esse tra gli Stati Uniti e il Vietnam o tra gli artisti e il sistema dell'arte. Non è un caso che gli stessi studenti che occuparono Palazzo Campana a Torino, nel dicembre del 1967, ebbero tra le prime preoccupazioni quella di organizzare un controcorso sulla guerra del Vietnam, basandosi sugli unici testi in francese disponibili al momento⁴³.

A differenza di queste letture pionieristiche, nel febbraio del 1968, la guerriglia vietnamita era diventata ormai un argomento corrente per l'opinione pubblica italiana. L'Offensiva del Têt aveva dato per la prima volta la sensazione, cogliendo impreparato l'esercito americano, di poter clamorosamente ribaltare le sorti del conflitto. Il dibattito si era di colpo trasferito dai toni in-

dignati e protettivi, a favore dei vietnamiti, alle disquisizioni sulle loro prodigiose tecniche di guerriglia. Il suo principale artefice, il comandante Giáp, era d'improvviso assunto agli onori della cronaca nonostante fosse un militare di già lungo e prestigioso corso: era stato autore di una trattatistica rivoluzionaria nota agli specialisti ed aveva all'attivo ben più di un'eclatante vittoria, a forze impari, come quella di Dien Bien Phu, nel 1954, contro i colonizzatori francesi⁴⁴. Entrambi i livelli dell'informazione, quello mass-mediatico e quello intellettuale, erano affascinati dall'uomo e dalla sua saggezza militare. Le copertine e il profluvio di articoli della stampa italiana, nella seconda metà di quel febbraio, lo avevano ribattezzato il «Napoleone della guerriglia»⁴⁵, prodigandosi in leggendarie biografie e spiegazioni tattiche, e i toni non erano poi così dissimili sulle riviste d'avanguardia intellettuale. Nel numero di febbraio del «Quindici», intitolato *Forza Giap*, Enrico Filippini aveva scritto senza mezzi termini: «occorre veramente rendere omaggio al generale Giap, che tutti gli esperti (...) considerano il "vero genio" della rivoluzione vietnamita. Occorre diffondere il culto della sua personalità»⁴⁶. Le iniziative editoriali si erano allineate ai nuovi interessi e per la prima volta, in quel febbraio, si traducevano in italiano alcuni dei suoi testi fondamentali: con piglio terzomondista Feltrinelli dava alle stampe *Guerra del popolo Esercito del popolo*, con prefazione di Guevara⁴⁷; mentre presso gli Editori Riuniti, vicini al Pci, era uscito il più breve *Guerra di popolo*⁴⁸. Ciascuna lettura poteva porre, alternativamente, l'accento sul "guerrigliero", comparabile a "Che" Guevara, o sul "partigiano" che aveva agito instancabilmente contro ogni oppressore colonialista sin dalla Seconda Guerra Mondiale⁴⁹. Ma in ogni caso il fascino contagioso di Giáp risiedeva nel coniugare avanguardia e masse, l'astuzia militare di pochi con l'efficacia della "guerra di popolo", in una biografia che attraversava la storia recente, dalla Resistenza al Sessantotto.

Secondo i ricordi degli stessi protagonisti, Merz venne a conoscenza della massima di Giáp casualmente. In una prima versione, fornita dallo stesso artista e datata erroneamente al settembre 1968, la frase sarebbe stata letta in un articolo apparso su un quotidiano torinese⁵⁰. Più recentemente, invece, Tommaso Trini ha avanzato una proposta alternativa a questo ricordo, secondo la quale sarebbe stato egli stesso a suggerirla involontariamente durante una conversazione telefonica⁵¹. Non avendo potuto dare riscontro documentario a nessuna delle due ipotesi, ciò che si può accertare in via provvisoria è da dove, in origine, provenisse la massima di Giáp. Con ogni probabilità essa non era mai stata pronunciata dal Comandante vietnamita ed era, bensì, un'icastica invenzione di Ernesto "Che" Guevara, proposta nella già citata prefazione a *Guerra di popolo esercito di popolo* di Giáp:

la tattica si riassumeva in una parola d'ordine: se il nemico si concentra, perde terreno, se si disperde, perde forza; nel momento in cui il nemico si concentra per attaccare di prepotenza, bisogna contrattaccare in tutti i luoghi in cui il nemico ha dovuto rinunciare all'impegno sparso delle proprie forze; se il nemico si volge ad occupare determinate località a piccoli gruppi, il contrattacco avrà luogo a seconda della correlazione in atto in quelle località, ma ancora una volta la forza fondamentale dell'urto nemico si troverà dispersa⁵².

La prefazione era stata scritta per l'edizione cubana del 1964, ma era giunta in Italia con la traduzione del libro, dato alle stampe da Feltrinelli il 23 febbraio 1968. Prima di questa data la frase non sembra avere nessuna speciale circolazione sui media ed era semmai accessibile attraverso un altro classico della bibliografia terzomondista, il celebre *Rivoluzione nella rivoluzione?* di Régis Debray, filosofo francese in diretto contatto con "Che" Guevara, prima a Cuba e poi in Bolivia. Il libro era stato tradotto in italiano con celerità, nel maggio 1967, ed aveva avuto una discreta diffusione - Celant stesso lo cita nei suoi *Appunti per una guerriglia*.⁵³ Debray, come "Che" Guevara, ricorse alla massima nel suo senso strettamente militare, per riassumere ancora una volta la strategia vietnamita⁵⁴.

La sentenza di Giáp, per quanto non fosse sua, proveniva insomma da un'inequivocabile letteratura terzomondista che invitava alla preminenza dell'azione sulla cultura, della prassi sulla teoria⁵⁵. Il fatto che Merz l'avesse invece conosciuta fuori dal suo contesto d'origine potrebbe spiegare perché egli l'abbia sempre intesa come qualcosa di più astratto e saggio, più vicino agli antichi precetti marziali di Sun Tzu che ai consigli su come imbastire una rappresaglia urbana. Per riprendere i suoi stessi aggettivi, la sentenza andava intesa in senso «dialettico», «orientale» e «buddhista»:

Quando ho letto questa frase, mi ha colpito che parlasse di una cosa esistenzialmente assoluta come la guerra; infatti c'è la parola nemico, ma in termini assolutamente calcolabili come posizione. Non era l'idea del nemico contro il quale si deve andare ma l'idea del nemico in una situazione dialettica con la persona stessa che leggeva. (...) ...un modo di pensare degli orientali, per cui il significato fisico viene riassorbito da un'idea mentale⁵⁶.

L'enfasi su quest'ultimi aspetti, posta da Merz nelle sue interviste, non dovrebbe comunque dar luogo ad un eccessivo squilibrio in direzione apolitica. Filosofia religiosa e lucidità tattica potevano essere, persino nel Sessantotto, due polarità attraverso cui leggere le sorti del conflitto in Vietnam. Cesare Milanese, che sarà autore di un libro sulla filosofia rivoluzionaria⁵⁷, le aveva impiegate proprio in questo senso: «Il fatto è che i partigiani Vietnamiti pensano la guerra in termini scientifici (ed è anche per questo che vincono); mentre gli

Americani, naturalmente, vorrebbero pensarla in termini teologici»⁵⁸. Al di là della distanza che intercorre tra Merz e questo tipo di affermazioni, ciò che le accomuna sono due affinità fondanti: in primo luogo la preminenza di una filosofia della rivoluzione, l'idea cioè di voler ancorare la guerriglia ad un modello di strategia, o di saggezza, piuttosto che di eroismo; e in secondo luogo il valore che la "scientificità" (si legga "tattica politico-militare") e la "oggettività" dovevano avere nella comprensione delle condizioni di azione. Va da sé che Merz intendesse quest'ultime in modo assai personale, come qualcosa di non immediatamente assimilabile al pragmatismo di un Debray, o alla "rivoluzione socialista scientifica" di memoria leninista. Quello di Merz era un contributo eccentrico al dibattito, che sovrapponeva il piano politico a quello antropologico; e persino a quello scientifico in senso stretto:

Quando ho usato il pensiero di Giap per fare un'arte di osservazione ho pensato che il suo pensiero era più osservativo della realtà che dire: viva il popolo del Vietnam, via gli invasori francesi o americani. Il pensiero di Giap corrisponde ad una realtà che può essere spiegata con leggi fisiche persuasive⁵⁹.

Del nomadismo eschimese

La definizione di "igloo" cominciò a circolare prima nella critica che nelle parole dell'artista⁶⁰. Il primo ad impiegarla era stato per l'appunto Boatto, preferendola al più generico "capanno abitabile" proposto nella recensione di Trini⁶¹. Lo stesso *Igloo di Giap*, in origine, aveva come titolo semplicemente la sentenza del generale⁶². Merz, in effetti, nelle interviste prediligeva riferirsi ai suoi igloo attraverso una più ampia catena di significanti: «capanne», «emisfero», «case», «cupola», «tenda», «Terra», «cranio», ecc. Questa folta lista non si spiega solamente con la costante variazione a cui Merz sottopose la forma-igloo lungo tutta la sua carriera, adeguandola di volta in volta agli spazi e ai materiali disponibili. Essa riposa anche su una profonda analogia di natura scientifica. La cosiddetta "regola di Allen" è un principio empirico che mette in relazione la capacità di disperdere il calore di un corpo con il suo rapporto tra volume e superficie esposta: a parità di volume, infatti, il corpo più sottile e affusolato scambierà il calore con l'esterno più velocemente di quello più massiccio e compatto. In tal senso, la forma emisferica adottata dall'architettura eschimese risponde perfettamente all'esigenza di trattenere il calore in climi così rigidi, poiché da un punto di vista geometrico ottimizza il rapporto tra volume e superficie: «la mia idea di usare l'igloo» - rammentò Merz in un'oc-

casione - «era di mettere il maggior numero di singoli elementi costruttivi nel minor spazio possibile»; e «gli eschimesi» - aggiunte - «possono creare forme da blocchi di ghiaccio, e case che dentro sono calde»⁶³. Senza approfondire in questa sede gli aspetti scientifici dell'opera di Merz⁶⁴, si richiamerà qui soltanto una questione essenziale. Se osservata secondo il medesimo principio, di contrazione ed espansione, la "regola di Allen" si poteva intendere come una trasposizione in natura del principio di Giáp. La permutazione poteva cioè avvenire sostituendo il "terreno", menzionato da Giáp, col concetto di "superficie esposta" e la "forza" con quello di "calore". Sotto questo aspetto, entrambe affermavano un legame, tanto esistenziale quanto fisico, tra l'energia e l'estensione.

Tuttavia questo non è l'unico motivo per il quale il primo igloo di Merz si dotò di un aforisma dal carattere apparentemente così irrelato. L'altro aspetto che legava la guerriglia alla cultura eschimese era il valore della mobilità in quanto principio comune di sopravvivenza (o di resistenza). L'igloo singolo, di forma emisferica, come quello impiegato dall'artista, corrispondeva in effetti ad un tipo di rifugio temporaneo impiegato dagli eschimesi durante i loro spostamenti per la caccia. La tipologia delle loro usuali dimore invece era più varia e complessa di quest'ultima⁶⁵, che restava quella di gran lunga più nota tra il pubblico. Un celebre documentario di Robert J. Flaherty, *Nanook of the North*, ad esempio, aveva incluso tra le sue scene, non prive di stereotipi, la costruzione di un igloo del tipo emisferico (al medesimo tipo era ricorso Piero Gilardi nel 1964, tra l'altro)⁶⁶. L'igloo insomma era un'architettura nomade e rispondeva alle consuetudini di vita degli stessi eschimesi, scandite dalle stagioni: durante quella invernale essi vivevano raggruppati in piccoli villaggi all'interno di case abitate da più famiglie; in estate, al contrario, essi si diffondevano lungo la costa, rompendo la coesione del villaggio in tante piccole unità monofamiliari. Seguendo gli spostamenti della selvaggina, loro principale fonte di sussistenza, gli eschimesi ricorrevano a una forma di nomadismo paragonabile al precetto di Giáp⁶⁷. Diffondendosi o concentrandosi a seconda delle condizioni esterne, le popolazioni eschimesi potevano suggerire a Merz un'analogia⁶⁸: il nomadismo e la guerriglia come valori resistenziali di adattamento e di mobilità. Un modello di comportamento, cioè, che spingeva l'artista a non distinguere tra ambito poetico, politico ed antropologico: la propria libertà espressiva, ossia quella di variare un archetipo costruttivo come l'igloo a seconda del contesto in cui si operava, faceva il paio con lo stile di vita eschimese o con le tecniche militari dei vietnamiti. E se il paragone tra quest'ultimi e gli artisti era tutto sbilanciato sul piano dell'esempio politico, quello con gli eschimesi era forse più profondo e istruttivo. In molta letteratura antropolo-

gica, infatti, gli eschimesi erano descritti come un popolo mite e generoso da sempre associato ad un'economia tribale, del tutto avulsa dal capitalismo. Le loro forme primitive e collettive di proprietà erano note sin dai primi esploratori ed avevano ispirato le pagine di molti studi. All'inizio del secolo, in uno dei classici della letteratura anarchica, *Il mutuo appoggio* di Pëtr Alekseevič Kropotkin, la vita degli eschimesi si diceva «basata sul comunismo» tanto era fondata sulla vita collettiva e la condivisione dei beni⁶⁹. Mentre, qualche anno dopo, Marcel Mauss aveva incluso le abitudini di questo popolo nel suo studio sulla "economia del dono" e il *potlach*⁷⁰. In qualche modo, il loro esempio investiva il regime di proprietà privata delle cose e dei manufatti, suggerendo all'artista un diverso atteggiamento nei confronti della reificazione a cui davano luogo le sue stesse opere. Tanto per offrire un puntuale controesempio, anche l'igloo di Gilardi era stato un archetipo anticapitalista, ma in termini di denuncia, di artificialità e contaminazione della natura, anziché come modello di comportamento antropologico⁷¹.

Appunti per le guerriglie

Molte delle questioni e delle analogie sinora discusse - è innegabile - erano state introdotte nel dibattito artistico da quanto Germano Celant aveva scritto su «Flash Art», nel novembre 1967, e qualche mese più tardi nel catalogo della de' Foscherari. I suoi lemmi, «guerriglia» e «nomadismo comportamentistico», avevano introdotto una novità, non solo lessicale, nel dibattito sull'arte e l'ideologia. Essi riposavano sulla convinzione che gli artisti potessero continuamente eludere le aspettative del pubblico (e del mercato). Mirare cioè ad ottenere il «massimo grado di libertà»⁷² facendo della mobilità guerrigliera un mito di totale assenza di riconoscibilità stilistica, e facendo del nomadismo un inno alla perenne "migrazione" del proprio agire rispetto a ciò che si reificava («abbandonare l'oggetto al suo cammino» era stato l'auspicio rivolto dal critico alla comunità degli artisti).⁷³

Dentro a queste coordinate, Merz aveva inteso offrire il suo contributo trattando direttamente la questione essenziale, ossia quella della strategia. Ma in forma del tutto personale ed eccentrica. In nessun modo, dopo Valle Giulia, la questione della rivoluzione si poteva esaurire in un compito emulativo, in un modello di guerriglia che si propagava dai vietnamiti agli studenti e dagli studenti agli artisti. Per lo spirito "orientale" di Merz - per usare un suo stesso aggettivo - la questione risiedeva in un ambito più speculativo, in grado di orientare l'azione secondo un principio olistico che fosse, allo stesso tempo,

filosofico e scientifico. La “guerriglia” era valida nella misura in cui si accordava con la qualità “universale” di questo principio; e non viceversa. Per quanto utopico o essenzialista poi fosse questo approccio, esso resisteva almeno alla fatua tentazione di lasciarsi troppo andare all’esaltazione del momento. Riviste come «Bit», per offrire un esempio, avevano accolto Valle Giulia come uno scontro epico, «destinato a passare alla storia della cultura italiana» come la genesi di «una precisa dicotomia fra coloro che si sono battuti sulla piazza, armi alla mano, e coloro che si battono per avere qualche metro di parete nelle sale del museo». ⁷⁴ I termini in cui veniva presentato l’igloo erano assai meno manichei e, per quanto coevi, distanti anche da quelli più eroici del guevarismo del primo Celant. Nelle molte affinità, non soltanto l’idea di “guerriglia” era interpretata in modo assai personale da Merz, rispetto al suo critico di riferimento in quei mesi, ma anche la propria versione del “nomadismo” sembrava contraddire in termini l’agenda di Celant: non un instancabile variare di stili e di pratiche; semmai, con l’igloo, la ripetizione incessante di un archetipo, frutto di variazioni dettate, di volta in volta, dalla contingenza e dal contesto.

Un secondo aspetto, tuttavia, dimostra in modo più radicale la diversità tra Merz e le fonti terzomondiste alle quali si era più o meno direttamente ispirato. Per puro paradosso, o forse perché tutto sommato si tratta di un caso di *misquoting*, il Giáp di Merz è un Giáp debitore di una certa rappresentazione mediatico-intellettuale che circolava tra il febbraio e il marzo del 1968, piuttosto che della sua più ortodossa reputazione guevarista. Se il timore condiviso era quello di uno *spontaneismo* del movimento studentesco, Merz vi aveva risposto con un mito di saggezza non occidentale, fundamentalmente estraneo a quella preminenza della prassi sulla teoria reclamata invece da Debray o da “Che” Guevara. Il suo terzomondismo era antropologico, dunque, prima che politico. Il Giáp di Mario Merz è, e resta, un consiglio per non limitarsi ciecamente all’azione, un appello che, pur nella puntuale solidarietà con gli studenti, presuppone una distanza generazionale ed una legittimazione storica a parlare, di derivazione tutt’al più resistenziale od orientalista: nemico, battaglia, guerra, strategia non venivano concepiti tanto nella contingenza storica, quanto sul più lungo orizzonte delle generazioni e delle tradizioni di pensiero.

Era tuttavia prevedibile che un simile processo di sublimazione ideologica non trovasse particolare riscontro presso gli studenti, sia per la sua enfasi sul principio piuttosto che sulla esaltante azione in corso, sia per una visione che, forse ingenuamente, non sembrava avallare la tesi di un conflitto generazionale, spesso invece percepito dagli studenti come sostanziale e palinogenetico. Per quanto la grande intuizione artistica di Merz fosse stata, dunque,

quella di attingere direttamente al loro repertorio verbale e contro culturale, il suo tentativo - non a caso più fortunato *a posteriori* che durante la precipitosa evoluzione del Sessantotto - era destinato, come gli altri che avverranno nel 1968 con la Triennale di Milano o la Biennale di Venezia, a constatare un'incomunicabilità di fondo tra un certo progetto neo-avanguardistico e le istanze sessantottine più viscerali.

- 1 M. Merz, in G. Perretta, *Gli artisti e il '68*, in «Flash Art», n. 147, dicembre 1988 - gennaio 1989, p. 72. Ringrazio per l'utilissimo confronto, su questo tema e su questo saggio, Silvia Bottinelli, Alessandro Del Puppo, Maddalena Disch e Giorgia Gastaldon, oltre ai curatori del volume, Lara Conte e Michele Dantini.
- 2 Per molte delle informazioni sull'opera ringrazio la generosità e il prezioso contributo di Maddalena Disch che mi ha anticipato alcune schede di un suo più generale studio sugli igloo di Mario Merz di prossima pubblicazione.
- 3 N. Cullinan, *From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera*, in «October», n. 124, primavera 2008, pp. 9-30; J. Galimberti, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera*, in «Art History», vol. 36, n. 2, 2013, p. 419-41; F. Belloni, *Impegno, ricerca, azione. Militanza artistica in Italia (1968-1972)*, Roma 2014. All'interno di un discorso più ampio sull'identità italiana: M. Dantini, "Ytalya subjecta". *Narrazioni identitarie e critica d'arte*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Del Guercio, A. Mattiolo, Milano, 2010, pp. 286-87.
- 4 Così la divide Galimberti nello studio testé menzionato, mentre Cullinan tende ad estendere questa fase sino al 1971. G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967, p. n. n.; *Arte Povera + azioni povere*, catalogo della mostra, Amalfi 1968, a cura di G. Celant, Salerno, 1969.
- 5 L'unica occorrenza espositiva tra il 1969 e il 1981 è comunque di natura retrospettiva: *X Quadriennale Nazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Roma 1973, Roma, 1973, vol. III, p. 379.
- 6 Senza poter approfondire qui il tema, si rimanda ad alcuni studi che evidenziano, per esempio, il ruolo delle fonti visive mass-mediatiche nei quadri sessantottini di Renato Guttuso: C. Perin, *Cronaca e partecipazione. Il Sessantotto di Renato Guttuso*, in «Palinsesti», n. 4, 2014, pp. 36-50.
- 7 Un'impostazione storiografica più convincente sulla prima parte di quel triennio, in Merz, si trova in: L. Conte, *From Arte Povera più Azioni povere to When attitudes become form. 1968-69. Mario Merz's work in group shows and his first international connections*, in «Henri Moore Institute Online Papers and Proceedings», 11 ottobre 2011, [qui](#), accesso il 6 maggio 2016.
- 8 Giangiacomo Feltrinelli aveva partecipato alla conferenza Tricontinentale del '66 e aveva in seguito cominciato a pubblicare molti degli autori in essa presenti: Ernesto "Che" Guevara, Fidel Castro, Régis Debray, ecc.
- 9 Per questa sottile distinzione tra "anti-americanismo" e "anti-imperialismo" interpreto un ragionamento di: M. Flores, *Italia il simbolo dell'antimperialismo*, in *Febbraio 1968*, supplemento a «Il Manifesto», 24 febbraio 1988, p. 24.
- 10 L'opera di Pistoletto è frutto di un curioso fotomontaggio: S. Penn, "La complicità dei materiali" nei dipinti e nei quadri specchianti di Pistoletto, in *Michelangelo Pistoletto da uno a molti 1956-1974*, catalogo della mostra, Roma 2011, a cura di C. Basualdo, Roma, 2011, pp. 175-77. Pistoletto realizzò quest'opera in vista di una sua esposizione negli Stati Uniti.
- 11 M. Merz, intervista di G. Celant, 15 settembre 1983, in *Mario Merz*, catalogo della mostra, San Marino 1983-1984, a cura di G. Celant, Milano, 1983, p. 24.
- 12 Le azioni di disturbo in aula attuate dagli studenti torinesi nel gennaio del 1968 entrarono talvolta in conflitto aperto con alcuni docenti ex-partigiani: M. Revelli, "Il '68 a Torino", in *La cultura e i luoghi del '68*, a cura di A. Agosti, L. Passerini, N. Tranfaglia, Milano 1991, pp. 240-48.
- 13 Galimberti, *A Third-worldist Art?*, cit. p. 425-33. Sulla Biennale e l'Accademia di Venezia: A.

- Del Puppo, *Didattica e controdidattica negli anni della contestazione*, in *Storia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, a cura di S. Salvagnini, Venezia 2016, vol. II, pp. 419-34.
- 14 M. Merz, *Una domenica lunghissima dura approssimativamente dal 1966 e ora siamo al 1976*, in «La città di Riga», n. 1, autunno 1976, pp. 7-8; M. Merz, in G. Perretta, *L'arte, gli artisti e il '68*, cit., p. 72.
 - 15 Dichiarazione dell'artista riportata in: M. Sonnabend, *Mario Merz*, in *Mario Merz*, cit., p. 39. Originariamente pubblicato nel catalogo della mostra personale di Mario Merz alla galleria Sonnabend di Parigi nell'aprile 1969.
 - 16 *22 marzo 1968 Mario Cresci fotografa "il percorso" di: Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz, Zorio, Anselmo, Paolini allo Studio d'Arco Alibert*, catalogo della mostra, Roma 2008, Roma, 2008. Si veda anche: L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano, 2010, pp. 47-51.
 - 17 Oltre a Pistoletto e Merz, anche Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Aldo Mondino, Ugo Nespolo, Gianni Piacentino, Giulio Paolini e Gilberto Zorio.
 - 18 *Arte Povera*, catalogo della mostra, Bologna 1968, a cura di G. Celant, Bologna, 1968.
 - 19 La direttrice, dopo una prima fase interlocutoria, spedì il progetto della mostra a Pistoletto il 19 febbraio 1968: M. Coccia, lettera a M. Pistoletto, Roma, 19 febbraio 1968, in *22 marzo 1968*, cit., p. n. n.
 - 20 Si evince da: M. Pioppi, lettera a M. Coccia, Torino, 28 febbraio 1968, in *ivi*, p. n. n.
 - 21 T. Trini, *Mostre a Roma Genova Torino Milano*, in «Domus», n. 462, maggio 1968, p. 49.
 - 22 Si evince dalle memorie scritte di: U. Nespolo, in *22 marzo 1968*, cit. p. n. n.; M. Coccia, *Progetto per un libro*, in *ivi*.
 - 23 A. Boatto, *9 per un percorso*, in «Cartabianca», n. 2, maggio 1968, p. 18. Lo scatto è di Claudio Abate come testimonia il recente catalogo: *Marisa e Mario Merz. Sto con quella curva di quella montagna che vedo riflessa in questo lago di vetro al tavolo di Mario*, Roma 2016, a cura di C. Crescentini, C. D'Orazio, F. Pirani, Roma, 2016, p. 70.
 - 24 Si veda a tal proposito: I. Gianelli, *Bio-bibliografia*, in *Mario Merz*, cit., p. 209 e 212.
 - 25 La sagomatura a caldo del vetro tubolare in neon attualmente è realizzabile in una giornata, mentre all'epoca della realizzazione delle prime opere di Merz si potrebbe ipotizzare un tempo lievemente più lungo.
 - 26 Merz aveva accettato prima del 19 febbraio l'invito con una sua lettera non datata in cui segnalava l'*errata corrige* del suo cognome "Mertz" (Merz, lettera a M. Coccia, Torino, s. d., in *22 marzo 1968*, cit., p. n. n.). La correzione, apposta a biro su dattiloscritto, appare in effetti nella citata lettera: Coccia, lettera a M. Pistoletto, cit., in *ivi*, p. n. n. Tuttavia fu soltanto nella riunione del 23 febbraio che alcuni determinanti aspetti organizzativi furono definiti: Pioppi, lettera a M. Coccia, 28 febbraio, cit., in *ivi*, p. n. n.
 - 27 *Ibidem*.
 - 28 Boatto, *9 per un percorso*, cit, p. 19.
 - 29 L'opera si chiamava *Trincea* ed è stata praticamente espunta dal canone dell'artista. «Saluti da Michelangelo che sta trincerando per voi» scriveva: Pioppi, lettera a M. Coccia, Torino, 12 marzo 1968, in *22 marzo 1968*, cit., p. n. n.
 - 30 Boatto, *9 per un percorso*, cit., p. 19.
 - 31 Trini, *Mostre a Roma*, cit., p. 49.

- 32 M. Grisogni, *Generazione, politica e violenza. Il '68 a Roma*, in *La cultura e i luoghi del '68*, cit., pp. 293-306.
- 33 G. De Luna, *Aspetti del movimento del '68 a Torino*, in *ivi*, p. 194.
- 34 Sul richiamo ai valori antifascisti di questo slogan: De Luna, *Aspetti del movimento del '68 a Torino*, cit., p. 195.
- 35 Questa è la tesi di fondo dell'antologia: *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, a cura di N. Balestrini, P. Morone, Milano, 2008.
- 36 G. Viale, *Il Sessantotto. Tra rivoluzione e restaurazione*, Milano, 1978, pp. 42-4.
- 37 *Ibidem*, p. 141.
- 38 U. Eco, *Il cogito interruptus*, in «Quindici», n. 5, 15 ottobre-15 novembre 1967, p. III.
- 39 R. Debray, *Rivoluzione nella rivoluzione? America Latina: alcuni problemi di strategia rivoluzionaria*, Milano, 1967, p. 13 e ssg.
- 40 G. C. Argan, *L'arte come contestazione*, in «Senzamargine», n. 1, 1968, p. 8.
- 41 Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, cit., p. n. n.
- 42 R. Rossanda, «I vizi della democrazia, le virtù della violenza. Per chi non ha nulla da perdere», in *Febbraio 1968*, supplemento a «Il Manifesto», 24 febbraio 1988, p. 28.
- 43 *Guerre du peuple* (edizioni Maspero) compariva nella bibliografia del controcorso su «il problema del Vietnam» tenutosi nell'Università di Torino occupata: «Commissione di storia e analisi sociale - Vietnam», in *Contestazione del potere accademico*, in «Quindici», n. 7, 15 gennaio-15 febbraio 1968, p. VII.
- 44 A questa vittoria, ad esempio, era dedicato uno dei suoi trattati in francese: V. N. Giap, *Dien Bien Phu*, Hanoi, 1959.
- 45 Tanto per offrire qualche esempio, in quel mese di febbraio, la sua foto o il suo nome campeggiava sulle copertine di settimanali come «Il Tempo» (20 febbraio) o «Panorama» (22 febbraio), mentre la guerra era protagonista di quasi tutte le copertine e le prime pagine.
- 46 E. Filippini, *La strategia del popolo*, in «Quindici», n. 8, 15 febbraio-15 marzo 1968, p. I.
- 47 V. N. Giap, *Esercito del popolo guerra del popolo*, Milano, 1968.
- 48 V. N. Giap, *Guerra di popolo*, Roma, 1968.
- 49 Quest'ultimi sono i toni presenti in: *Giap: guerriglia di popolo*, in «La Stampa», 8 febbraio 1968; c.d.s., *Guerra di popolo contro la tecnologia*, in «L'Unità», 9 febbraio 1968.
- 50 L'artista ricorda erroneamente la data del settembre 1968 nella quale avrebbe letto, sulle pagine di un «quotidiano di Torino» la frase di Giáp: Merz, in Perretta, *Gli artisti e il '68*, cit., p. 72.
- 51 Devo a Maddalena Disch la conoscenza di quest'altra ipotesi avanzata dallo stesso Trini e ripresa in: R. Lumley, *Spaces of Arte Povera*, in *Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra, London 2001, London, 2001, p. 65, n. 40.
- 52 E. «Che» Guevara, *Prefazione all'edizione cubana*, in Giap, *Guerra di popolo esercito di popolo*, cit., p. 9.
- 53 La frase è citata in Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, cit., p. n. n.; con un refuso: «Non siamo mai completamente contemporanei nel [invece di «del»] nostro presente». La citazione proviene da: Debray, *Rivoluzione nella rivoluzione?*, cit., p. 11.
- 54 *Ivi*, p. 45.

- 55 Si veda in tal senso: E. Filippini, *La guerra e la filosofia della prassi*, in «Quindici», n. 3, agosto 1967, p. I.
- 56 Merz, intervista di G. Celant, 10 marzo 1971, in *Mario Merz*, cit., p. 55.
- 57 C. Milanese, *Principi generali della guerra rivoluzionaria*, Milano, 1970.
- 58 C. Milanese, *La battaglia di Hué. Olocrati e templari*, in «Quindici», n. 9, 15 marzo -15 aprile 1968, p. V.
- 59 Dichiarazione dell'artista contenuta in: G. Celant, *Mario Merz: l'artista come nomade*, in *Mario Merz*, cit., p. 119. Originariamente pubblicato su «Artforum», n. 4, dicembre 1979.
- 60 La prima occorrenza riscontrata è in un'intervista del 1971: Merz, intervista di G. Celant, 10 marzo 1971, cit., p. 43.
- 61 Boatto, *9 per un percorso*, cit. p. 19; Trini, *Mostre a Roma*, cit., p. 49.
- 62 Merz, lettera a M. Coccia, Torino, s. d., in *22 marzo 1968*, cit., p. n. n.
- 63 M. Merz, intervista di C. Tisdall, in *Mario Merz*, cit., p. 107. Originariamente pubblicato su «Studio International» del gennaio-febbraio 1976.
- 64 Si rimanda ad un precedente studio: D. Viva, *Objet Cache-toi*, in *The Desire for Freedom. Art in Europe since 1945*, catalogo della mostra, Berlino 2012, a cura di M. Flacke, Berlino, 2012, [qui](#), accesso il 29 giugno 2016.
- 65 Alcune tipologie sono descritte in: M. Mauss, *Saggio sulle variazioni stagionali delle società eschimesi*, in E. Durkheim, M. Mauss, *Sociologia e antropologia*, Roma, 1976, pp. 72-6.
- 66 Il documentario fu trasmesso dal secondo canale nazionale RAI la sera del 22 luglio 1967.
- 67 Su queste variazioni si veda: M. Mauss, *Saggio sulle variazioni stagionali*, cit. Il libro fu tradotto in Italia soltanto nel 1976, ma lo studio era stato pubblicato nel 1950 in francese come VII capitolo de: M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Parigi, 1950. È probabile che questi concetti si ritrovassero anche in testi più divulgativi sugli eschimesi, anche se le mie ricerche non hanno ancora dato risultati in tal senso.
- 68 Sul "nomadismo" di Merz fondato su basi teoriche differenti: Celant, *L'artista come nomade*, cit.; L. Hayes Williams, *Nomadologies: Itinerant Objects and the Italian 1960s*, in «Intervention», vol. I, n. 3, 2012, [qui](#), accesso il 12 luglio 2015. Sul "nomadismo" nell'arte e nell'architettura italiana degli anni Sessanta: S. Bottinelli, *The Discourse of Modern Nomadism: The Tent in Italian Art and Architecture of the 1960s and 1970s*, in «Art Journal», vol. LXXIV, n. 2, estate 2015, pp. 62-80.
- 69 Si cita da una delle molte edizioni italiane: P. A. Kropotkin, *Il mutuo appoggio*, Napoli, 1982, pp. 144-46.
- 70 Si veda il *Saggio sul dono* in: M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, 1966.
- 71 Ringrazio Lara Conte per avermi segnalato l'opera di Piero Gilardi.
- 72 Celant, *Arte Povera*, in *Arte Povera* (1968), cit., p. n. n.
- 73 Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, cit., p. n. n.
- 74 *Note notizie lodi e delazioni*, "Bit", a. II, n. 1, aprile 1968, p. 40.

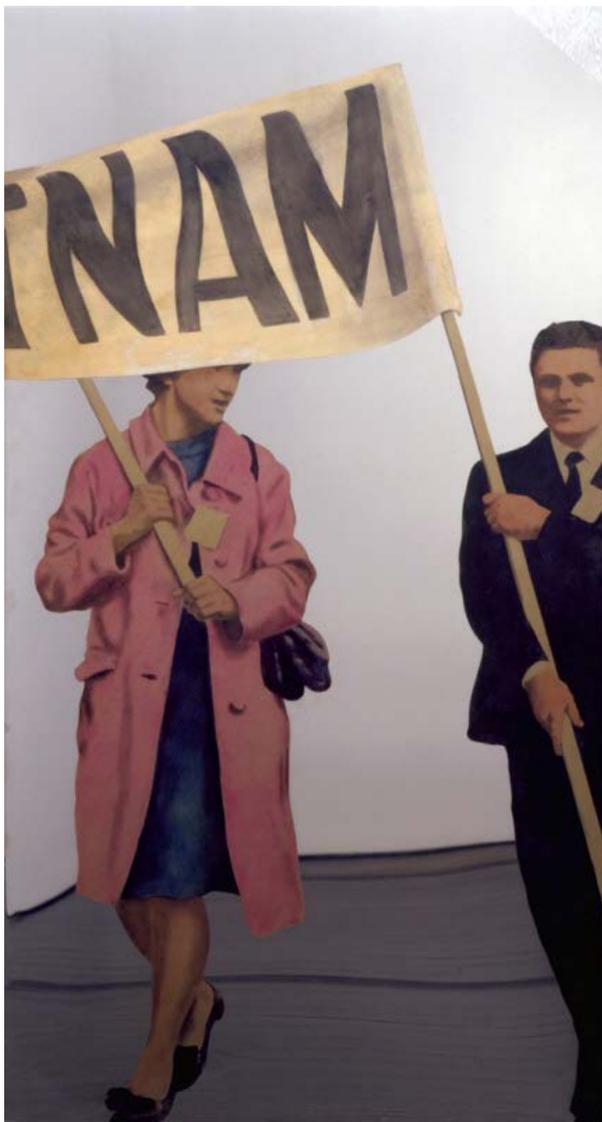


Fig. 1: MICHELANGELO PISTOLETTO, *Vietnam*, 1962-65, velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, 220,3 x 120,5 cm, The Menil Collection, Houston



Michelangelo Pistoletto - « Percorso » all'Arco D'Alibert di Roma (1968).



Mario Merz - « Percorso » all'Arco D'Alibert di Roma (1968).

ma nemmeno intersecano immediatamente una combinazione di cose e di parole, in cui riconoscersi, come nel vecchio neodada. Il soggetto — ed è questa la nota almeno programmatica di originalità — si manifesta per scarti, modificazioni, semplici costruzioni; si traspone in situazioni meno casuali ed assai più orientate; predilige la terza persona, l'emblema, il teorema, l'illustrazione metaforica. Si assiste come alla riscoperta di una vecchia poetica moderna: quella del « correlativo oggettivo ».

Il ready-made se c'è ancora non è mai assoluto ma sempre aiutato. Si guarda al neodada, però attraverso le lenti intellettuali della pop art più fredda. Rauschenberg si sposa a Johns; acquista rilievo una personalità « trascurata » come Dine. Ci si riannoda all'io e alla sua autobiografia con un approccio mediato dalla mente, senza il cordone ombelicale della vitalità di Rauschenberg (la pennellata che faceva da « collaggio » ai frammenti del mondo), ma senza neanche la sensibilità di Johns, la sua sottile lezione di pittura. L'happening, accostamento violento di oggetti ed interpreti sacrificali, ha perduto per strada la mediazione degli interpreti. La tecnica è strumentale, tende a; e quindi nell'ambito dell'oggettualità se ne saccheggiano contaminandole tutte le formule.

L'allusione all'avvenimento cede così il posto all'avvenimento stesso: nella tensione-incontro-opposizione degli oggetti qualcosa sta accadendo. Zorio ed Anselmo incaricano gli oggetti di fissare degli eventi in forme paradigmatiche di un concetto o di una visione del mondo: dinamicamente ludica in Anselmo; dinamicamente violenta in Zorio. L'attività del soggetto si imprime sulle cose anche con una segnatura, uno sfregio, come Nespolo che qui ha sfondato due cerchi di carta. Il gesto è poi spazialmente un incidente nel « percorso », una sua stazione ma smagliata appunto, un varco nell'itinerario che ce ne fa avvertire l'accidentalità nel suo aspetto sia fisico che percettivo.

Non per nulla al di là dei cerchi strategicamente predisposti ci è consentito scorgere l'eccentrico scorcio della tavola di Piacentino, oppure lo sventagliato camminamento di Pistoletto. Non si evita nemmeno di far ricorso alla co-

Fig. 2: «Cartabianca», n. 2, maggio 1968, p. 18. Una pagina della recensione di Alberto Boatto sulla mostra *Il percorso* con fotografie della fase di allestimento di Claudio Abate.