

Contro gli oggetti: attorno a un *igloo* di Mario Merz nel 1968

Denis Viva

“Ad un certo momento ho detto: basta. Ho pensato di nascondere l’oggetto dentro un’idea. L’idea può essere contro l’oggetto. Noi possiamo dire: siamo contro gli oggetti che creiamo. Allora ho ricoperto di terra questa struttura emisferica e ho fatto qualcosa che sta tra le capanne e l’idea della emisfera, e sopra ho messo la scritta ‘objet cache-toi’ (oggetto nascosti). Deriva direttamente da una scritta che c’era nel maggio sui muri di Parigi.”¹ Queste parole furono pronunciate da Mario Merz il 10 gennaio del 1971 in una lunga e densa intervista con Germano Celant, il giovane critico che lo aveva cooptato nell’Arte Povera qualche anno prima. L’artista chiariva per la prima volta il significato di un suo celebre igloo del 1968, *Objet cache-toi* (fig. 1): una singolare combinazione tra gli slogan della contestazione studentesca e le strategie di dematerializzazione dell’arte post-minimalista.² Più ancora, era significativa la congiuntura storica. Nel 1971, infatti, era già in corso una riflessione retrospettiva sul Maggio francese e alcune frange, emerse dal Sessantotto italiano, si stavano radicalizzando. Di lì a qualche mese Celant avrebbe decretato la temporanea smobilitazione dell’Arte Povera, chiudendone la fase più *engagé*,³ e Merz sarebbe stato assorbito da questioni sempre più cosmologiche con le sue successioni di Fibonacci.

Le sue parole, tuttavia, non avevano i toni del congedo risoluto, né dell’accorto distanziamento dal passato. Piuttosto finivano per interrogarsi su quale rapporto tenere con l’eredità di quella stagione, ora che si trattava di compiere scelte decisive di rottura o continuità. C’era, infatti, una ragione precisa per richiamare *Objet cache-toi* alla memoria di Celant: esso era la sintesi di un paio di punti, prioritari quanto problematici, dell’agenda del critico durante il Sessantotto. Il primo di questi punti era stato il tentativo di saldare le neo-avanguardie visive, la cosiddetta “Nuova sinistra” e le proteste studentesche sulla base delle comuni radici marxiste e francofortesi della loro critica alla società dei consumi. In effetti, le prove di dialogo erano avvenute nel 1968 sul concreto terreno delle occupazioni di istituzioni espositive da parte degli studenti, come la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia, ma i risultati avevano anche fatto emergere le prime crepe e incomprensioni.⁴ Il secondo punto era anche la spiegazione del precoce ridimensionamento del primo. A differenza della sinistra comunista e dei marxismi che circolavano tra gli studenti, Celant non riteneva che il contributo politico dell’arte potesse essere circoscritto alla sovrastruttura. Con una specifica tradizione avanguardista alle spalle, egli pensava che l’arte potesse invece riarticolare—e sovvertire—quei rapporti di produzione che le erano propri all’interno della struttura capitalista.⁵ Evocando le nozioni di sfruttamento e alienazione per il lavoro artistico—in modi discutibili per un marxista ortodosso, ma, a ben vedere, non così lontani da certe rivendicazioni studentesche—Celant aveva posto l’attenzione sui rapporti di produzione tra artisti e sistema dell’arte: la soddisfazione della domanda del

¹ Per comodità le interviste verranno citate dalla più aggiornata antologia: Mario Merz, “Intervista a Mario Merz, Genova, 10 gennaio 1971,” intervista di Germano Celant, ora in *Mario Merz—Igloo: catalogue raisonné, Vol. 1* (Torino: Fondazione Merz, Hopefulmonster, 2024), 441.

² Dell’opera esistono alcune varianti. Merz si riferiva alla prima versione dell’estate del 1968. Cfr. Maddalena Disch, “Objet cache-toi,” in *Mario Merz—Igloo*, 48–49.

³ Fu lo stesso Celant a stabilire questa cesura. Si veda Germano Celant, a cura di, *Arte Povera (storie e protagonisti)* (Milano: Electa, 1985). La partizione cronologica è discussa in storiografia a partire da Nicholas Cullinan, “From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of *Arte Povera*,” *October* 124 (2008): 8–30.

⁴ Jacopo Galimberti, “A Third-Worldist Art? Germano Celant’s Invention of *Arte Povera*,” *Art Journal* 36, no. 2 (2013): 418–41.

⁵ Denis Viva, “Appunti sugli ‘Appunti per una guerriglia’,” in *Germano Celant: cronistoria di un critico militante*, a cura di Studio Celant (Milano: Skira, 2025), 154–63.

mercato, le attese del pubblico sulla riconoscibilità stilistica di un determinato artista e l'opera intesa soprattutto come prodotto di lusso.



Fig. 1.

La peculiarità dell'Arte Povera fu che, data la scarsità di istituzioni pubbliche in Italia per l'arte contemporanea, se non le poche già prese di mira dagli studenti nel 1968, essa si concentrò, a differenza della prassi dell'“institutional critique,” sulle logiche di funzionamento del sistema artistico privato. Ne derivò così un'attenzione prevalente per l'opera d'arte, “considerata nella sua entità di oggetto mercificabile” in grado di generare quel valore di scambio e quel lavoro oggettivato che erano, ad un tempo, fonte di profitto e di alienazione per gli artisti.⁶ Gli oggetti, nel gergo dell'epoca, erano infatti l'equivalente di ciò che Karl Marx chiamava “merce,” ovvero quel prodotto del lavoro umano, caricato di plusvalore, che consentiva lo sfruttamento capitalista del proletariato. Le società industrializzate, a tal proposito, avevano sviluppato una specifica forma di feticismo nei confronti delle merci,

⁶ Sviluppo, in un senso più marxista, un'intuizione storiografica contenuta in Giorgio Verzotti, “In pura perdita: strategie di opposizione all'opera-oggetto,” in *Il confine evanescente: arte italiana 1960–2010*, a cura di Gabriele Guercio e Anna Mattiolo (Roma: MAXXI, Electa, 2010), 391–407, 391.

attribuendo agli oggetti un astratto valore intrinseco, che mascherava la reale disuguaglianza tra classi sottesa alla loro produzione. Questo modo di ricondurre i rapporti sociali ad una pura relazione di scambio tra merci, che György Lukács chiamerà “reificazione,” era divenuto uno dei processi più evidenti del capitalismo occidentale nel secondo dopoguerra.

Davanti a questa inarrestabile produzione di beni di consumo gli artisti ricoprivano perciò un ruolo controverso, quando non paradossale. Essendo essi stessi produttori di oggetti (le opere d’arte) perlopiù destinati alle classi agiate, gli artisti si trovavano davanti al dilemma della funzione sociale del loro “prodotto”: esso serviva a legittimare i rapporti di dominio economico esistenti? A replicare la logica di mascheramento delle merci? O poteva esercitare un qualche ruolo antagonistico nei confronti della società capitalista?

La risposta provvisoria che l’Arte Povera avrebbe dato a tali quesiti, almeno nel 1968, fu sintetizzata qualche anno dopo da Giulio Carlo Argan, secondo il quale—aveva semplificato lo storico dell’arte, non senza una lucida ostilità—essa “consiste[va] sostanzialmente in un atto, che può essere anche solo mentale, con cui si determina nella società dei consumi una situazione di non-consumo.”⁷ Quando nel 1971 Mario Merz rievocava *Objet cache-toi*, da attento e fiero lettore di Marx quale si dichiarava,⁸ era consapevole di richiamarsi a una complessità artistica specifica del Sessantotto, nel momento in cui essa era avviata alla dispersione politica e alla riconfigurazione memoriale. Il compito di questo articolo è far riemergere le tracce di quella puntuale intersezione tra contestazione e neo-avanguardia che fu questo *Igloo* di Merz. Dopo aver ricostruito alcune modalità, teoriche e operative, di antitesi alla mercificazione da parte dell’Arte Povera e, in particolare, di Merz nello stretto arco cronologico del Sessantotto, successivamente contestualizzerò meglio *Objet cache-toi* al cospetto delle proteste del Maggio francese e nei suoi aspetti distintivi rispetto ad altre prassi artistiche.

La prima Arte Povera e il *modernitarisme*

In anni recenti la storiografia si è molto occupata della periodizzazione dell’Arte Povera, dividendola sostanzialmente in due fasi: la prima di maggiore politicizzazione, che va dall’autunno del 1967 fino, nell’ipotesi più estesa, all’inizio del 1971;⁹ la seconda, invece, di storicizzazione e musealizzazione, che va dai primi volumi retrospettivi di Celant fino—direi io—al 2011.¹⁰ All’interno della prima fase, a sua volta, la storiografia tende a distinguere tra un primo periodo più utopico e radicale dal punto di vista politico, che si sarebbe concluso nell’autunno del 1968, e uno successivo più “antropologico, anticulturale e alchemico,”¹¹ che avrebbe fornito, dal 1969 al 1971, le premesse per la fase di storicizzazione internazionale a venire.¹² Il discrimine di questa periodizzazione è, di solito, il progressivo venir meno delle speranze in una solida cooperazione tra neo-avanguardie artistiche e contestazione

⁷ Giulio Carlo Argan, *Arte e critica d’arte* (Roma: Laterza, 1984), 101.

⁸ In alcuni brevi accenni biografici, l’artista ricordava come un evento saliente l’aver letto i testi di Marx nel 1947: Mario Merz, “Biografia come sostentamento (spazio e libertà in progressione naturale),” in *Mario Merz*, catalogo della mostra, a cura di Germano Celant (Milano: Mazzotta, 1983), 72.

⁹ Cullinan, “From Vietnam to Fiat-nam.”

¹⁰ Direi dal volume retrospettivo Germano Celant, *Precronistoria 1966–1969* (Firenze: Centro Di, 1976) all’ultima grande impresa retrospettiva in Italia: Germano Celant, a cura di, *Arte Povera 2011*, catalogo della mostra (Milano: Electa, 2011).

¹¹ L’argomentazione più approfondita e convincente per questa tesi è in Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968–1972* (Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 2015), 43–50, 50.

¹² Maria Grazia Messina, “*Identité italienne* a Parigi, Centre Pompidou, 1981,” *Palinsesti: Contemporary Italian Art On-line Journal*, 4 (2014): 1–20, <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/799>; Raffaele Bedarida, “Transatlantic Arte Povera,” in *Post Italian Art History Today: Untying “The Knot,”* a cura di Sharon Hecker e Marin Sullivan (New York: Bloomsbury, 2018), 194–213; Silvia Maria Sara Cammarata, *Arte Povera e identità italiana: le mostre di Germano Celant 1981–1994* (Milano: Postmedia books, 2025).

sessantottesca. È per questa ragione che gli studi sul retroterra politico dell'Arte Povera si sono concentrati sulla sua cronologia iniziale, indagandone di volta in volta le possibilità affinità con la "Nuova sinistra" e il pensiero critico di Herbert Marcuse, il terzomondismo, o l'opposizione all'imperialismo statunitense.¹³ A tal proposito, fra tutti i membri stabili dell'Arte Povera, Mario Merz è forse quello su cui possediamo, pur in forma assai frammentaria, le maggiori informazioni. Membro attivo della Resistenza nelle fila di Giustizia e Libertà, Merz aveva assunto nel tempo una personale e poco vistosa posizione radicale, avvicinandosi nel dopoguerra al pensiero marxista e al Partito Comunista Italiano,¹⁴ e cercando poi, tra anni Sessanta e Settanta, un dialogo con la sinistra extraparlamentare.¹⁵ La storica dell'arte Elizabeth Mangini, per offrire un riscontro, ha riletto alcuni dei suoi lavori dell'epoca proprio attraverso la loro tangenze con l'operaismo e l'Autonomia Operaia.¹⁶ Per molti aspetti, quindi, si può dire che Merz rappresenti una parabola simile a quella di molti colleghi finanche nei suoi esiti, quando, esauritasi la spinta dell'extraparlamentarismo italiano, molti dovettero riposizionarsi politicamente secondo processi di rielaborazione più spesso individuali che non collettivi.

Rispetto all'estensione e all'approfondimento già offerto da tutti questi studi, il mio articolo muove da un'ipotesi finora solo affiorata in bibliografia: buona parte dell'intelligibilità del messaggio politico dell'Arte Povera dipende anche dal tipo di modernismo artistico con il quale venga messa a contrasto. Ragionando in termini più generali, il filosofo francese Jacques Rancière ha fornito un'utile distinzione per comprendere quanto intendo sostenere. A suo parere, nel modernismo occidentale sono coesistite due principali tendenze: una definibile come *modernité*, in cui "chaque art affirmerait alors la pure puissance de l'art en explorant les pouvoirs propres de son médium spécifique," e l'altra definibile come *modernitarisme*, in cui l'arte si identifica con il progetto della modernizzazione della società, prefiggendosi di educare esteticamente "les hommes susceptibles de vivre dans una communauté politique libre."¹⁷ Per offrire due esempi chiarificatori si potrebbero indicare rispettivamente il modernismo promosso dal critico Clement Greenbergh come un caso di *modernité* e la sintesi delle arti del secondo Bauhaus come uno di *modernitarisme*.

Piegando il paradigma di Rancière ai fini di questo articolo, l'Arte Povera può essere inquadrata anzitutto come una dimostrazione dell'ibridazione mediale, nonché come ripristino di un'artigianalità premoderna, se si ha come sua antitesi teorica il modernismo greenberghiano, e dunque come una forma antimodernista di "design of the archaic," il cui dilemma è lo stesso delle "advanced forms of design and fashion culture." Non senza qualche insidia etnocentrica, Benjamin H. Buchloh osserva: "The ambivalence which is peculiar to Italy, of an industrial production that, since it does not show its technological underside, still carries the banner of artisanal values, or of a commodity production that, by sublimating itself in extreme forms of refinement, disguises itself as the unique and differentiated object."¹⁸

¹³ Nell'ordine: Belloni, *Militanza artistica*, 15–42; Galimberti, "A Third-Worldist Art?"; Cullinan, "From Vietnam to Fiat-nam."

¹⁴ Sono dettagli biografici forniti dallo stesso artista e ripresi in molte biografie: Mario Merz, "Intervista a Mario Merz, Torino, 15 settembre 1983," intervista di Germano Celant, ora in *Mario Merz—Igloo*, 486–94.

¹⁵ Lo ricorda nella sua biografia Giorgio Verzotti, *Mario Merz: The Artist and the Work. Materials for a Portrait* (New York: Magazzino Italian Art Foundation, 2020), 76–77. Merz tentò un dialogo, negli anni Settanta, con alcuni membri torinesi di Lotta Continua. Un importante incontro con questi esponenti, senza esiti significativi, avvenne proprio a casa di Marisa e Mario Merz: Antonio Tucci Russo, "Dal mulino alla stamperia: la storia di Tucci Russo," intervista di Marco Enrico Giacomelli, *Artribune*, 27 febbraio 2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/02/dal-mulino-alla-stamperia-la-storia-di-tucci-russo/>.

¹⁶ Elizabeth Mangini, "Solitary/Solidary: Mario Merz's Autonomous Artist," *Art Journal* 75, no. 3 (2016): 11–31.

¹⁷ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique* (Parigi: La Fabrique-Éditions), 38 e 40.

¹⁸ Benjamin H. Buchloh, "1967a," in *Art since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, a cura di Benjamin H. Buchloh, Yves-Alain Bois, Hal Foster, David Joselit e Rosalind Krauss, 3ª ed. (Londra: Thames & Hudson, 2016), 586–88.

L'ambivalenza a cui allude qui Buchloh rischierebbe così di essere una replica, auratica e artigianale, di quel feticismo delle merci (il mascheramento della produzione serializzata e alienante) che è alla base del capitalismo industriale.

Viceversa, se si contrasta l'Arte Povera con quella specifica forma di *modernitarisme* che si era diffusa in Italia—senza incorrere nell'opposta insidia di cedere ad una retorica identitaria—queste contraddizioni si dissolvono all'interno di altre, la cui finalità politica era invece quella di contrapporsi alla reificazione capitalista. Data la diffusione transnazionale dell'Arte Povera, infatti, con una tempestiva ricezione negli Stati Uniti, nessuna delle due comparazioni può dirsi storicamente più pertinente o legittima dell'altra. Tuttavia, la seconda ha il vantaggio, oltre a essere poco indagata, di far emergere l'origine politica di una parte dell'agenda critica di Celant prima che lo stesso critico la riformulasse, attorno al 1969, proprio per agevolare la fortuna internazionale del movimento.¹⁹

Varrà allora la pena tornare a quel *modernitarisme*, che fu senz'altro la versione dominante di modernismo in Italia alla metà degli anni Sessanta, per approfondirne alcuni aspetti. Esso corrispondeva nei suoi tratti più nitidi ed essenziali al progetto estetico teorizzato da Argan nei suoi influenti testi sul Bauhaus, il design e l'architettura, così come nei suoi scolastici e nel sostegno critico a tendenze come l'Arte Programmata.²⁰ Negli anni Ottanta, quando questa versione del modernismo era stata ormai consegnata alla storia, Argan ne fornì un compendio molto efficace. All'interno del suo discorso vigeva anzitutto un binarismo didattico tra le avanguardie: da un lato stavano le avanguardie veramente moderniste della progettualità—stilare una minima genealogia sarà qui utile: De Stijl, Costruttivismo, Bauhaus, Architettura Razionalista, Arte Cinetica e Programmata—e dall'altro si trovavano le avanguardie nichiliste, che rifiutavano ogni compromesso con la società (soprattutto Dadaismo e Surrealismo). Le prime, quelle a cui si era rivolto Argan per forgiare la sua versione del modernismo, si ponevano l'obiettivo di progettare una nuova società dall'interno, contribuendo a modificarne i sistemi di produzione industrializzata e serializzata, inclusi design e architettura, attraverso le loro competenze estetiche. Pertanto, il loro destino era quello di trasformare l'artista in un operatore, una sorta di tecnico specializzato, con cui riformare—se non superare—l'organizzazione capitalista e borghese di arte e società. Le seconde avanguardie, di cui l'Arte Povera era per Argan un'implicita erede, erano quelle che si rifugiavano nell'individualità, in antitesi ad una società che ritenevano alienante. Quest'ultime sostenevano che il capitalismo avesse totalmente permeato la società delle sue logiche utilitaristiche e “inestetiche” contro le quali spettava agli avanguardisti ergersi a contrasto. Prive di un progetto sociale collettivo e organico, queste avanguardie finivano per “disgiungere l'artisticità, come tipo di comportamento, dall'oggetto artistico,” assumendo così che il loro puro “comportamento atecnico” ed “estetico” fosse *a priori* già artistico e politico.²¹

Come disgiungere l'artisticità dall'oggetto artistico fu, appunto, uno dei problemi dell'Arte Povera ai suoi esordi, nonché il movente che spinse Celant a polemizzare col progetto modernista arganiano nel sottotesto dei suoi “Appunti per una guerriglia”:

“l'artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore, da tecnico e specialista della scoperta diventa ingranaggio del meccanismo. Il suo atteggiamento è condizionato ad offrire solo una ‘correptio’ del mondo, a

¹⁹ Sulla scena internazionale delle ricerche dell'Arte Povera si veda Lara Conte, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti, 1966–1970* (Milano: MAXXI, Electa, 2010).

²⁰ Sull'importanza del modernismo arganiano: Michele Dantini, “*Italia subjecta*: narrazioni identitarie e critica d'arte 1963–2009,” in Guercio e Mattiolo, *Il confine evanescente*, 263–307. Sull'influente figura di Argan si veda Claudio Gamba, a cura di, *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte* (Milano: Electa, 2012).

²¹ Argan, *Arte e critica d'arte*, 19–27, 27.

perfezionare la struttura sociale, mai a modificarla o a rivoluzionarla. Pur rifiutando il mondo del consumo, si trova ad essere un produttore.”²²

Il massimalismo di queste parole, che hanno per bersaglio scoperto l'integrazione modernista dell'artista nel sistema di produzione industriale, replica la logica di altre invettive della cultura del Sessantotto: su tutte, quella di Marcuse contro le teorie funzionaliste che riducevano la psicanalisi a una terapia adattiva e la sociologia a un corto auspicio di riformismo, “senza lasciare spazio per la critica concettuale” e senza produrre una “teoria critica” che mirasse a rivoluzionare la “struttura stessa di tale società.”²³ La specializzazione professionale e le competenze estetiche degli artisti modernisti, su cui meditava Argan, erano per Celant qualcosa di simile: un modo di rinunciare *a priori* al sovvertimento dell'intero sistema, evitando di metterlo in discussione dalle fondamenta.

Di simili velleità rivoluzionarie e spinte contro-moderniste—Argan finirà per assimilarle a ciò che chiamava con una certa ironia “antidesign design”²⁴—era disseminata anche la prassi dell'Arte Povera. Michelangelo Pistoletto, la cui rilevanza per il piglio politico e utopistico del primo Celant è stata da tempo riconosciuta, concepì tra 1965 e 1966 gli *Oggetti in meno*, un ciclo di lavori dal titolo programmatico. In un suo testo sul tema Alex Potts ha chiarito quanto essi siano stati cruciali nell'aver messo in crisi la riconoscibilità stilistica e l'unità autoriale dell'artista (uno degli obiettivi manifesti di Celant): gli *Oggetti in meno*, infatti, cercavano di emanciparsi “from the expectation that they should embody a reasonably consistent artistic persona.”²⁵ Similmente Romy Golan ha parlato di “eclissi dell'oggetto” per queste opere, notando come esse siano state elaborate da Pistoletto entrando in contatto con una scena non modernista del design italiano.²⁶ Non è un caso, quindi, che alcuni *Oggetti in meno* fossero esposti in una antesignana mostra collettiva, *Arte abitabile*, nel 1966, quali ibrida parodia “tra minimalismo, postminimalismo ed elementi di arredo”²⁷—per tornare a Buchloh, questa parodia comprovava il fraintendimento anti-tecnologico del Minimalismo da parte dell'Arte Povera.²⁸ Sullo stesso registro si attestavano altre opere del ciclo, come *Casa a misura d'uomo* (1965) ([fig. 2](#)), la quale “effects a ludicrous literalizing [of] the idea of an habitation made to the measure of man,” dove per paradosso “one would have no space to move around.”²⁹

Un aspetto meno considerato degli *Oggetti in meno* è, in effetti, il loro convinto rifiuto di ogni forma di standardizzazione e dunque di serialità. Intendendo sottrarre gli oggetti alla società dei consumi, ricombinandoli in forma defunzionalizzata e impegnandosi a non ripetere in ulteriori opere quella stessa ricombinazione, Pistoletto confutava ogni ipotesi di conciliazione tra arti visive e produzione seriale, anche se sovrintesa dal modernismo. Si coglie allora meglio lo spirito canzonatorio di opere come *Mobile* (1965-1966) ([fig. 3](#)), che appare una parodia del Neoplasticismo olandese (tra i capisaldi della genealogia modernista tracciata da Argan): un tavolino composto dall'incastro ortogonale di quattro telai in legno su cui erano montati due ripiani, ottenuti con due tele rivestite di velluti monocromi. Nel mimare la *ratio* costruttiva di Gerrit Reitveld e i colori primari di Piet Mondrian, l'opera degradava l'eredità di De Stijl a una prosaica questione di gusto arredativo, mostrando gli esiti paradossali di una

²² Germano Celant, “Arte Povera. Appunti per una guerriglia,” *Flash Art*, ottobre-novembre 1967, 5.

²³ Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, 5ª ed. (Torino: Einaudi, 1968), 124.

²⁴ Su questa posizione scettica di Argan: Romy Golan, “Eclissi: arte italiana negli anni Sessanta,” in Guercio e Mattiolo, *Il confine evanescente*, 75–103, 103.

²⁵ Alex Potts, “Disencumbered Objects,” *October* 124 (2008): 169–89, 172.

²⁶ Golan, “Eclissi,” 94–100.

²⁷ *Ibid.*, 99.

²⁸ Buchloh, “1967a,” 585.

²⁹ Potts, “Disencumbered Objects,” 174.

pittura eletta a principio estetico della produzione e, allo stesso tempo, ridotta a *corvée* funzionalista.

Questa divertita esaltazione dell'irripetibilità dell'operare artistico contro ogni serialità industriale non poté che sfociare nell'adozione di un'artisticità che ricalcasse sempre di più il comportamento dell'artista. Questo tentativo, destinato a estinguersi assieme al Sessantotto, fu approntato da Pistoletto con il suo "Zoo," una compagnia che fondeva improvvisazione, happening partecipativo e teatro di strada, mettendo decisamente in secondo piano la produzione di oggetti.³⁰ Si trattò di una delle ipotesi centrali della prima Arte Povera, tale da indurre Celant a coniare di proposito la locuzione "azioni povere" per esprimere questo sconfinamento mediale. Esso, in ogni caso, non fu il modo più estremo di opporre alla reificazione delle merci il libero comportamento dell'artista. Nel 1969, infatti, Piero Gilardi decise di congedarsi per oltre un decennio dal sistema dell'arte, mettendo le proprie conoscenze visive a servizio di alcuni movimenti civili e collettivi politici di protesta.³¹ Il gesto di Gilardi somigliava così a un intenzionale ribaltamento del ruolo dell'artista arganiano, il quale, invece di occuparsi di produzione, collaborava esteticamente con la contestazione.

C'erano, ad ogni modo, anche delle proposte intermedie all'interno dell'Arte Povera. In prima battuta, v'era un peculiare *détournement* anti-funzionalista degli oggetti. Il *Zig zag* (1966) (fig. 4) di Alighiero Boetti era un'assurda applicazione letterale dei principi costruttivi di una sdraio da spiaggia, ponendo l'enfasi sulla leggerezza e il minimo ingombro del telo, cucito attorno ai montanti, la pieghevolezza della struttura e il cromatismo essenziale e vivace. Soltanto che questi aspetti erano resi come un divertito *camouflage* di un'opera d'Arte Cinetica o Programmata. In altri casi era la funzione stessa a essere decontestualizzata: il *Mancorrente m. 2* (1966) (fig. 5) di Boetti offriva un sostegno al corpo in un luogo, lo spazio espositivo, dove non era necessario alcun corrimano. Infine, l'impiego di materiali naturali o con un basso grado di lavorazione industriale poteva essere inteso come il rifiuto della specializzazione estetico-esecutiva che separava l'artista, nella divisione del lavoro capitalista, dal resto della società. Quest'idea non era soltanto una versione neo-avanguardista di una fondamentale considerazione di Marx,³² ma anche la ragione profonda del perché l'Arte Povera non avesse abbracciato delle tecniche artigianali *tout court*.

Può sembrare oggi curioso affermarlo, ma, limitandosi al primo triennio 1967–1969, non è azzardato dire che Mario Merz fosse stato fra i primi della compagine poverista, assieme a Jannis Kounellis, a introdurre materie come la terra, i rami, la cera, l'argilla, il catrame, l'acqua, *et similia* nelle sue opere. Quest'ultime erano collocate accanto a elementi tecnologici come il neon e cercherò di chiarire nel prossimo paragrafo questa logica operativa. Nel frattempo, credo di poter stilare un utile e provvisorio elenco di strategie adottate dalla prima Arte Povera contro la mercificazione: il rigetto di una riconoscibilità stilistico-autoriale, lo sconfinamento teatrale contro la reificazione delle arti visive, l'irripetibilità contro la serialità, la manipolazione defunzionalizzata di oggetti e materiali di consumo, la semplificazione dei mezzi espressivi e dei processi produttivi come crisi della divisione specializzata del lavoro. Erano pressappoco queste le opzioni disponibili da quando Mario Merz, nell'autunno del 1967, aveva fatto il suo ingresso nell'Arte Povera.

³⁰ Marco Farano, Maria Cristina Mundici e Maria Teresa Roberto, a cura di, *Michelangelo Pistoletto, il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967/2004*, catalogo della mostra (Torino: Fondazione Torino Musei, 2004); Barbara Satre, "Vers un Théâtre d'artiste: les incursions théâtrales des membres de l'Arte Povera," *Histoire de l'art*, 69 (2011): 77–84.

³¹ Su questa svolta di Gilardi: Galimberti, "A Third-Worldist Art?" 433–37.

³² Il passaggio si trova nell'*Ideologia tedesca* (1845–1846) di Karl Marx: "La concentrazione esclusiva del talento artistico in alcuni individui e il suo soffocamento nella grande massa, che a essa è legato, è conseguenza della divisione del lavoro." Si veda Karl Marx, "Uomini che dipingono," in *Karl Marx, antologia: capitalismo, istruzioni per l'uso*, a cura di Enrico Donaggio e Peter Kammerer (Milano: Feltrinelli, 2007), 239.

Merz nel momento

La cooptazione di Merz avvenne più o meno in quattro tappe. Una sua *Bottiglia con neon* (1967) fu riprodotta negli “Appunti per una guerriglia” e la simile *Bicchieri, bottiglia trapassati* (fig. 6) sarebbe stata inclusa, sebbene fuori catalogo, nella fondativa mostra *Con temp l'azione* del dicembre 1967, curata da Daniela Palazzoli.³³ Il 19 gennaio del 1968 si aprì la sua personale presso la galleria Sperone di Torino, un luogo centrale nella promozione del movimento, in cui furono esposti altri oggetti e installazioni con i neon (fig. 7). Il mese seguente, infine, Merz partecipò alla terza uscita ufficiale dell'Arte Povera presso la galleria de' Foscherari di Bologna.³⁴

Classe 1925, Merz aveva esordito nel 1952 come pittore in un clima ancora informale, con largo anticipo rispetto ai suoi nuovi compagni di strada. Il motivo della sua inclusione nel 1967 erano i recenti assemblage, in cui alcuni oggetti quotidiani (un impermeabile, un ombrello, una bottiglia, ecc.) erano accostati o trafitti da tubi di neon sagomati. La giovane critica d'arte li interpretava perlopiù in chiave anti-consumistica, sulla scorta degli esempi più immediati quali i già citati *Oggetti in meno* di Pistoletto e le accumulazioni di merce del *Nouveau Réalisme*. Celant, in particolare, aveva caricato gli assemblaggi di Merz di un significato catartico come un “inchiodare drammatico”, che “violenta gli oggetti e il reale con il neon” in un “continuo sacrificio dell'oggetto banale e quotidiano.” La loro era pertanto una veemente critica del “culto dell'oggetto,” elevato dal capitalismo a “nuova ‘religio’,”³⁵ attraverso un “sistema di opposizione tra prodotto e prodotto,” ossia mediante la reciproca negazione della loro natura di merce.³⁶ La critica Lea Vergine era stata ancor più precisa nei riferimenti filosofici, chiamando in causa la *desublimazione repressiva* di Herbert Marcuse, cioè l'inibizione del principio di piacere umano attraverso la sovrabbondanza delle merci, nonché la “possibilità di parlare un linguaggio non reificato” (Karl Marx).³⁷ Vergine interpretò, cioè, questi assemblage come degli oggetti sottratti artisticamente alle dinamiche di consumo, obsolescenza e sovrapproduzione del capitalismo e ai loro effetti collaterali sull'uomo (desublimazione, reificazione, alienazione).

Ciascuna di queste letture critiche impresses all'opera di Merz una connotazione politica che dovette sollecitare non poco l'artista in quella fase di transizione dalla pittura all'installazione. Egli aveva realizzato le aggregazioni di oggetti e neon a conclusione di un periodo defilato dal *milieu* artistico. Dall'ultima personale del 1962, ancora sintonizzata coi tempi, s'era attardato in ambienti tardo-informali e di figurazione esistenzialista. Nel 1964 aveva preso parte a una marginale comunità di pittori, animata da Ernesto Caballo nel quartiere torinese di Borgo Po, con formule attempate di coinvolgimento popolare, e fino al 1967 aveva esposto quasi solo nella paludata Promotrice di Torino.³⁸ I contatti con la neo-avanguardia

³³ Per la prima opera, si veda Celant, “Arte povera. Appunti per una guerriglia,” 5. Per la seconda opera, la notizia si ricava da Ida Gianelli, “Bio-bibliografia,” in Celant, *Mario Merz*, 212. *Con temp l'azione* fu una delle poche mostre, non curate da Celant, riconosciuta da quest'ultimo come fondamentale. Essa si tenne in tre gallerie torinesi (Il Punto, Sperone e Stein) dal 4 dicembre 1967, e fu trasferita a Lugano (galleria Flaviana) il mese successivo.

³⁴ La mostra si tenne dal 24 febbraio al 15 marzo 1968: Germano Celant, a cura di, *Arte povera*, catalogo della mostra (Bologna: Galleria de' Foscherari, 1968).

³⁵ Celant, “Arte Povera. Appunti per una guerriglia,” 5.

³⁶ Germano Celant, “Gruppi di senso,” in *Mario Merz*, catalogo della mostra (Torino: Galleria Sperone, 1968), p. n. n.

³⁷ Lea Vergine, “Torino '68: nevrosi e sublimazione,” *Metro*, giugno 1968, 132.

³⁸ Ancora oggi la ricostruzione più accurata della carriera di Merz si trova in Celant, *Mario Merz*. Tuttavia, alcune sue parti, forse recepite come occasionali e secondarie, non compaiono in quel catalogo. Resta inedita, ad esempio, la vicenda di Borgo Po che va ricostruita attraverso lo spoglio di quotidiani dell'epoca: Marziano Bernardi, “I pittori di Borgo Po, piccola Montmartre torinese,” *La Stampa*, 20 marzo 1964, 15; Angelo Dragone, “È nata sulle rive del Po una comunità di giovani artisti,” *La Stampa*, 4 aprile 1964, 9; Id., “Sono usciti dal ‘Borgo’ alla ricerca

cittadina più giovane erano avvenuti probabilmente su parallelo impulso di Marisa Merz, l'artista con cui era sposato. Le sue *Living sculptures*, delle strutture tubolari distopiche, composte da lamelle di alluminio crudo embricate e pinzate, avevano suscitato l'attenzione di due luoghi influenti come la galleria Sperone, dove Marisa Merz tenne una personale nell'estate del 1967, e del Piper Club, dove venne loro dedicata una serata-concerto nel dicembre dello stesso anno.³⁹ Non è da escludere che i riscontri delle *Living sculptures* avessero allora incoraggiato Mario Merz ad abbandonare—lo farà per quasi un decennio—la pittura da cavalletto per concentrarsi sull'assemblage. Alle stesse date di Marisa Merz, in effetti, egli esponeva ancora un'opera di passaggio, *Nella strada* (1967): una doppia tela aggettante, perforata da un neon e ispirata agli "l-boards" pubblicitari visibili sulle facciate di Londra.⁴⁰

In ogni caso, lo sguardo di Mario Merz verso gli oggetti quotidiani non trovava facili paragoni con altri artisti, nemmeno con quelli di maggiore affinità tecnico-mediale. L'*Impermeabile* (fig. 8), esposto sempre nel 1967,⁴¹ era un abito che era stato realmente indossato dall'artista e poi trafitto da neon tubolari. Difficilmente, però, questo abbinamento tra consunzione e tecnologia si poteva accostare all'onnivoro ricettacolo delle *Combine paintings* di Robert Rauschenberg o alle aggregazioni merceologiche del *Nouveau Réalisme*. La stessa *Bicchiere, bottiglia trapassati* (fig. 6) (due neon, una bottiglia dipinta e un bicchiere che fungeva da vaso per un rametto) ricordava maggiormente il Futurismo italiano che non i diretti antecedenti dell'arabesco di Lucio Fontana o della ricerca cromatico-spaziale di Dan Flavin. Il precedente del polimaterismo futurista, tutto sommato, conferiva una ricercata originalità all'opera di Merz, dandole l'aspetto di un contrasto fra materia inerte ed energia della luce in modi non lontani da come certa storiografia del tempo leggeva i principi scientifici del Futurismo e le opere di Umberto Boccioni, che davano un corpo materiale ai fenomeni luminosi.⁴²

Gli assemblaggi di Merz, ovviamente, non avevano nulla dell'esaltato culto della tecnologia futurista e le loro associazioni oppositive avevano piuttosto indotto la critica a vedervi una carica disgregatrice e anti-mercificatoria. Tuttavia la logica additiva e contrastiva con cui Merz assemblava rispondeva anche a un *modus operandi* assai singolare per la scena artistica dell'epoca. Nel gennaio 1968 l'artista lo descriveva così:

Per fare un lavoro io parto dall'emozione che mi dà un oggetto artigianale fatto, ad esempio, di vimini intrecciato o vetro soffiato e la cui struttura archetipa annulla la materia, come negli utensili primitivi la materia era annullata dalla elementare ma assoluta funzionalità; poi, dopo che mi sono procurato l'oggetto, cerco di appropriarmi manualmente della sua struttura, disponendolo in varie posizioni finché lo sento vivere all'unisono con la mia persona fisica; a questo

del pubblico," *La Stampa*, 19–20 novembre 1964, 8. Mentre le esposizioni alla Promotrice, assenti dal volume di Celant, sono state riportate in "Mostre collettive," in *Mario Merz—Igloo*, 545.

³⁹ La personale inaugurò il 30 giugno 1967, mentre la serata al Piper, dove venne esposto un *environment* di Marisa Merz, fu accompagnata da un concerto dei New Trolls, come si evince da una pubblicità apparsa su *La Stampa*, 5–6 dicembre 1967, 11.

⁴⁰ Questo puntuale riferimento è svelato dallo stesso Merz in un'intervista conservata al Getty Research Institute di Los Angeles nel fondo Szeemann e rimasta a lungo inedita. Il dattiloscritto è riprodotto in: Mario Merz, "Civitanova 30.8.1974. Mario Merz in conversazione con Harald Szeemann," intervista di Harald Szeemann, in *Mario Merz—Igloos*, catalogo della mostra, a cura di Vicente Todolí (Milano: Mousse Publishing, 2020), 103–104.

⁴¹ Gianelli, "Bio-bibliografia," 212.

⁴² Non era anacronistico mettere in relazione il Futurismo con le neoavanguardie degli anni Sessanta. Lo aveva fatto con autorevolezza Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art* (Milano: Leri, 1966). In alcuni saggi contenuti nel libro e in altri successivi, Calvesi insisteva molto sulle nozioni scientifiche e le concezioni dell'energia dei futuristi, in particolare di Boccioni. Si veda il libro di alta divulgazione: Calvesi, *Dinamismo e simultaneità nella poetica futurista*, *L'Arte Moderna* 5 (Milano: Fabbri, 1967).

punto io interseco questa forma con l'immagine di una energia diversa, come ad esempio un peso calibrato o un tubo al neon.⁴³

Il modo di agire sugli oggetti attraverso operazioni primarie, come il tatto e il posizionamento, in cerca di una convalida coscienziale, era senz'altro il tratto più originale di questo procedimento. In un recente saggio sul suo lavoro, Emily Braun ha individuato le due componenti culturali che potevano ispirare questo binomio fra azione e coscienza: da un lato, l'esperienza percettiva descritta con i parametri della fenomenologia di Edmund Husserl; dall'altro, la contingenza ordinatrice del "pensiero selvaggio" di Claude Lévy-Strauss.⁴⁴ C'erano infatti ulteriori aspetti da tenere in conto per comprendere il senso operativo di Merz in quel frangente: un modo antropologico e fenomenologico di intendere l'oggetto artigianale e la sua funzionalità, l'idea che una struttura archetipa e la funzione elementare fossero in grado di oscurare le proprietà materiali di tali oggetti e la ricerca di un rapporto dialettico, di reciproca contraddizione, tra le componenti dell'opera. Fu attraverso questo metodo che, di lì a poco, nel febbraio 1968, Merz approdò al primo *igloo*, che già conteneva l'intuizione essenziale di abbinare questo archetipo costruttivo a un'iscrizione al neon. *L'Igloo di Giap* riportava una sentenza attribuita all'omonimo generale nord-vietnamita ("Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza") e fu approntato in quelle settimane, all'indomani dell'Offensiva del Têt, durante la Guerra del Vietnam, e di alcuni scontri tra studenti e forze dell'ordine in Italia.⁴⁵

Dal punto di vista strettamente artistico l'*Igloo* fu capace di risolvere molte questioni aperte. Anzitutto, tolse le opere di Merz dall'impaccio di alcuni supporti allestitivi: installato al pavimento ed auto-portante, l'*Igloo* non aveva più bisogno di una parete o di un piedistallo e nemmeno di quelle strutture di presentazione (cubi, morse, ecc.) impiegate negli assemblage. La sua tecnica basilare (una calotta di montanti con un reticolato su cui erano agganciati gli elementi del rivestimento e i neon) consentiva di appoggiare e fissare un'innomerevole quantità di materiali, generando varianti autonome che Merz praticò nel tempo a seconda del contesto. Davanti a tale auto-evidenza risaltavano poi alcune invenzioni cruciali come quella di apporre un'iscrizione al neon: a differenza del senso tautologico e auto-referenziale con cui il neon era stato utilizzato dagli artisti concettuali, Merz ne propose una versione aforistica, comprendendo la forza percettiva e cognitiva di un testo illuminato in uno spazio a destinazione contemplativa. Sarà questa un'intuizione che avrà poi una fortuna sterminata nell'arte contemporanea, sino ai giorni nostri.⁴⁶

Come cercherò di spiegare in seguito, tale innovazione gli derivò probabilmente dall'aver letto e osservato con attenzione la forza icastica degli slogan sessantotteschi e le loro strategie

⁴³ Mario Merz, "Intervista di Piero Gilardi a cinque artisti di Torino: Anselmo, Merz, Piacentino, Pistoletto, Zorio—4 gennaio 1968," intervista di Piero Gilardi, ora in *Mario Merz—Igloo*, 438.

⁴⁴ Emily Braun, "Mario Merz: Ethnographer of the Everyday," in *Mario Merz: The Magnolia Table*, catalogo della mostra (New York: Sperone Westwater, 2007), p. n. n.

⁴⁵ Per una ricostruzione della genesi e dei riferimenti politico-culturali dell'*Igloo di Giap*: Denis Viva, "Nomadismo e guerriglia: l'*Igloo di Giap* di Mario Merz," *Predella: Journal of Visual Arts*, monografie, 37 (2015), 129–47; Maddalena Disch, "Igloo di Giap, 1968," in *Mario Merz—Igloo*, 38–40. Nella sua intervista inedita con Szeemann, Merz ricorda di aver ideato il primo *igloo* poco prima di una mostra collettiva, *Percorso*, tenutasi dal 22 marzo 1968 presso la galleria Arco d'Alibert a Roma (Merz, "Civitanova. 30.8.1974," 105). L'idea fu discussa in una riunione organizzativa che, sebbene non coincidano tutti i presenti (Merz ricorda la presenza di Boetti a quella riunione), dovrebbe corrispondere a quella del 22 febbraio 1968 menzionata in una lettera: Maria [Pioppi], lettera a Mara Coccia, 28 febbraio 1968, dattiloscritto, ora in Tatiana Giovannetti, a cura di, *22 marzo 1968 Mario Cresci fotografa "il percorso" di: Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Zorio, Anselmo, Paolini allo Studio Arco d'Alibert di Roma*, catalogo della mostra (Roma: Mara Coccia, 2008), p. n. n.

⁴⁶ Si veda il volume uscito in occasione di una mostra alla Maison Rouge di Parigi sull'impiego del neon nell'arte contemporanea: Luis de Miranda e David Rosenberg, *Le Néon dans l'art des années 1940 à nos jours* (Parigi: Archibooks, Sautereau Éditeur, 2012).

semiotiche. L'interesse per questi graffiti dovette comunque sopraggiungere nella primavera del 1968. Secondo Giorgio Verzotti, l'artista si sarebbe in quel periodo recato addirittura a Parigi assieme ad altri compagni artisti, durante il Maggio francese, attirato proprio dal fermento politico-creativo di quelle settimane.⁴⁷ L'eco di questo interesse fu proprio *Objet cache-toi*, costruito con argilla essiccata e l'omonima iscrizione in neon. Grazie al catalogo ragionato di Maddalena Disch possiamo infatti stabilire che questa prima versione, poi dispersa, fu esposta poco dopo le insurrezioni parigine, tra la metà di giugno e il settembre del 1968, presso il Deposito d'Arte Presente di Torino, uno spazio sperimentale animato dal collezionista Marcello Levi e dal gallerista Sperone.⁴⁸ La sua prima riproduzione fotografica (fig. 1), inoltre, apparve nel novembre 1968 in una rivista di arti visive che accostava intenzionalmente molte opere di neo-avanguardia alle foto della contestazione sessantottesca.⁴⁹

L'esatto periodo in cui l'opera fu realizzata non è, a mio avviso, irrilevante. Come ha spiegato Jacopo Galimberti, infatti, le prime concrete prove di dialogo tra alcuni membri dell'Arte Povera (in particolare Pistoletto) e gli studenti delle accademie di belle arti, durante l'occupazione della Triennale di Milano, dove si avversava inconsciamente il modello arganiano di collaborazione tra design e consumo, e la successiva contestazione della Biennale di Venezia, avevano lasciato una sensazione ambivalente. Se per un verso la congiuntura storica sembrava quanto mai propizia per saldare i due fronti—ne era momentaneamente convinto lo stesso Celant, auspicando l'impervia alleanza tra studenti, artisti e lavoratori sfruttati—, per l'altro la visione marxista dell'arte di molti studenti appariva rigida, quando non diretta a convertire le opere in una mera fonte di finanziamento della lotta politica.⁵⁰ L'estate del 1968, insomma, imponeva domande urgenti circa questa possibile saldatura: bisognava trovare obiettivi comuni, ripartirsi le consegne, ma, soprattutto, condividere codici e metodi della lotta. Fu in questo esatto frangente che Merz iniziò a mutuare il linguaggio della protesta studentesca nelle sue opere. A fine settembre Merz espose a Düsseldorf, in una delle prime uscite internazionali di rilievo, altre due opere recenti, più piccole, ispirate agli slogan, *Solitario solidale* e *Sitin* (1968) (fig. 9), che attestavano la sua vicinanza alle proteste.⁵¹ Fu proprio, *Sitin* a essere presente nell'ultima, cruciale, tappa del suo Sessantotto espositivo, la rassegna di Amalfi in ottobre, in cui Celant chiamò a raccolta critici e artisti attorno all'ipotesi emersa con più radicalità in quell'anno, quella delle "azioni povere" e di una soluzione più teatrale e partecipativa alla reificazione dell'opera d'arte.⁵² Come ha evidenziato Fabio Belloni, le aspettative deluse dagli esiti di questa rassegna impressero invece una decisiva virata all'Arte Povera, che assumerà con maggior convinzione quei tratti processuali e post-minimalisti che pure erano stati tra le sue componenti costitutive.⁵³

La presenza di *Sitin* in questo contesto non era contingente né estemporanea, se posta idealmente al cospetto di *Objet cache-toi*. Merz offriva qui la sua personale risposta ai problemi in agenda. Entrambe le opere, infatti, anziché puntare sulla partecipazione collettiva, optavano per la performatività del linguaggio come strumento di mobilitazione. *Sitin* era l'affermazione di una resistenza attraverso l'occupazione fisica dello spazio, così come *Objet cache-toi* era l'appropriazione di uno spazio di visibilità pubblica operata dai graffiti. Questi semplici gesti, che Merz trasfigurava in un'opera d'arte concreta e materiale, si ponevano come un'alternativa

⁴⁷ Verzotti, *Mario Merz*, 76–77.

⁴⁸ Disch, "Objet cache-toi, 1968," 48–49. Si deduce da Irene Cavarero, "Il Deposito d'Arte Presente a Torino," *Quaderni di scultura*, 9 (2010): 54–70.

⁴⁹ *Cartabianca*, novembre 1968, 5.

⁵⁰ Belloni, *Militanza artistica*, 27–28.

⁵¹ Gianelli, "Bio-bibliografia," 212. La mostra era *Prospect 68* e si tenne alla Kunsthalle di Düsseldorf. Su queste opere si veda Mangini, "Solitary/Solidary."

⁵² Gianelli, "Bio-bibliografia," 212. Sulla mostra vedasi Stefania Zuliani, "'Niente più oggetti finalmente': Amalfi '68, appunti su un processo espositivo," in *Germano Celant*, a cura di Studio Celant, 164–75.

⁵³ Belloni, *Militanza artistica*, 43–50.

al coinvolgimento teatrale e performativo del pubblico, intravedendone forse alcune insidie. Per l'artista accogliere il linguaggio delle insurrezioni studentesche significava invertire la prospettiva: anziché provare a suscitare una risposta spontanea del pubblico, rischiando l'esperimento *in vitro*, si poteva metabolizzare il messaggio che spontaneamente arrivava da una determinata parte della società attraverso le opere d'arte, come momento metacognitivo sull'agire politico.

“Cache-toi, objet!”

La frase scelta da Merz per il suo igloo, *Objet cache-toi*, era una variante d'ordine di “cache-toi, objet!,” il graffito realmente apparso durante l'occupazione studentesca parigina nei primi giorni del maggio 1968.⁵⁴ Esso era collocato in un luogo allo stesso tempo nevralgico e simbolico: la cosiddetta “Escalier des Lettres,” ossia la rampa sinistra dell'Escalier d'Honneur che nel Palazzo della Sorbona, in pieno Quartiere Latino, conduceva dal piano terra (il Grand Vestibule) al peristilio, dove si accedeva al Grand Amphithéâtre (fig. 10).⁵⁵ La sua ubicazione, al centro dell'architettura più cerimoniale dell'università, era già di per sé il segnale di un irriverente ribaltamento delle gerarchie, che consegnava agli studenti—per riprendere Michel de Certeau—la “presa della parola” come liberazione da “quel sapere detenuto dai dispensatori di cultura.”⁵⁶ Ma, come ogni graffito, il testo aveva anche una sua precisa strategia locativa, cioè una sua *site-specificity*, posto nei pressi di un anfiteatro che verrà impiegato in quei convulsi giorni per alcune assemblee degli occupanti.⁵⁷ La visibilità di questo graffito, in effetti, giocò un ruolo significativo nella sua fortuna e non si può del tutto escludere che Merz lo avesse visto di persona nel suo presunto viaggio parigino del 1968—il che potrebbe pur essere una possibile spiegazione della variante d'ordine a cui accennavo.

In ogni caso, i modi con cui Merz poteva aver conosciuto questa frase erano molteplici e tutt'altro che settari e sotterranei. In Italia essa era giunta attraverso canali di ampia lettura tra gli studenti e l'intelligenza del tempo. Compariva, anzitutto, in una selezione di slogan parigini pubblicata sul numero di giugno dal *Quindici*, una rivista fondata da artisti di neo-avanguardia e intellettuali della “Nuova sinistra,” in quel frangente molto prossima e attenta alla contestazione sessantottesca. Qui era tradotta nella sua accezione più ingiuntiva, come “oggetto, sparisci!”⁵⁸ Una sua traduzione più giocosa, “nasconditi, oggetto!,” era apparsa invece sul tempestivo libello degli Editori Riuniti, *Manifesti della rivolta di maggio*, pronto in tipografia già nel luglio 1968.⁵⁹ Al di là delle precoci archiviazioni, non è inverosimile che essa fosse stata inclusa da Nanni Balestrini, scrittore sperimentale e principale fautore di *Quindici*,

⁵⁴ Merz stesso spiegò che l'ordine delle parole in francese era intercambiabile: Mario Merz, “Incontro con Mario Merz,” intervista di Gemma Vincenzini (1982), ora in *Mario Merz—Igloo*, 483. La variante corretta si deduce dalle fonti fotografiche citate di seguito in questo articolo. La data di realizzazione del graffito si evince dal fatto che apparì in un libro di foto realizzate fra il 3 e il 13 maggio: Walter Lewino e Jo Schnapp, *L'Imagination au pouvoir* (Parigi: Le Terrain Vague, 1968), p. n. n. Il libro viene datato da Hugo Daniel, “‘Où-est le vandale?': Histoire et valeurs du graffiti en France de 1945 à 1968,” *Cahiers du CAP* 6 (2019): 47. <https://books.openedition.org/psorbonne/16899>.

⁵⁵ Nella leggendaria pubblicazione dei graffiti del maggio parigino all'iscrizione è dedicata una pagina intera, ubicandola nella Hall Richelieu della Sorbona (*Les Murs ont la parole: journal mural mai 68* [Parigi: Tchou, 1968], p. n. n.). Osservando le foto e l'architettura, tuttavia, ritengo più probabile che l'iscrizione fosse invece nei pressi del peristilio che conduceva al Grand Amphithéâtre della Sorbona nello stesso complesso.

⁵⁶ Michel de Certeau, *La presa della parola e altri scritti politici* (Roma: Meltemi, 2007), 37.

⁵⁷ Una delle assemblee più celebri, alla presenza dei mass-media, fu quella del 28 maggio 1968 in cui intervenne Daniel Cohn-Bendit. Una foto di quell'assemblea è ancora oggi disponibile grazie all'agenzia Roger Viollet: <https://www.roger-viollet.fr/image-photo/may-june-1968-events-general-assembly-with-614025>.

⁵⁸ “I muri della Sorbona,” *Quindici*, 15 giugno 1968, 1.

⁵⁹ Augusto Pincaldi, a cura di, *Manifesti della rivolta di maggio* (Roma: Editori Riuniti, 1968), 96. Il mese di pubblicazione del libro si evince dalle note tipografiche.

in una sua celebre operazione artistica intitolata *I muri della Sorbona*. Fu senza dubbio Balestrini, infatti, a restituire a molti di questi slogan del Maggio francese, la cui matrice era spesso surrealista e situazionista, il loro statuto artistico.⁶⁰ L'intervento effimero era stato realizzato per il *Teatro delle mostre*, una solerte esposizione presso la galleria La Tartaruga di Roma, che riconosceva il carattere già proto-performativo di molta arte visiva italiana. Organizzata in serate, affidate a un singolo artista, la rassegna vide Balestrini impegnato il 30 maggio, durante il suo rientro da Parigi, mentre dettava al telefono il contenuto di alcuni graffiti che, inviato per il *Quindici*, si era appuntato. Una parte selezionata del pubblico era stata poi invitata a trascrivere queste frasi sulle pareti della galleria romana.⁶¹

Così facendo, Balestrini costruiva un'interpretazione molto specifica di quei graffiti. Anzitutto, egli ricorreva alla trasmissione telefonica, alla contingenza del suo viaggio aereo e alla trascrizione di terzi secondo modalità performative che accentuavano tanto l'effetto di presa diretta quanto la sensazione di un'urgenza politica dettata dagli eventi. In secondo luogo, c'era in Balestrini un'implicita fede nella esemplarità e nel reciproco contagio tra comportamenti artistici e proteste, che sarà una delle alternative avanzate più spesso dalle neo-avanguardie italiane di sinistra in opposizione alle politiche dirigistiche, attente piuttosto all'ortodossia e alla comprensibilità dei contenuti, del Partito Comunista Italiano (PCI) nei confronti dell'arte. D'altra parte, l'intenzionale circolarità di Balestrini non faceva che riportare in un luogo deputato all'arte quanto l'arte aveva, a sua volta, trasmesso sui muri delle università e delle città. La promettente osmosi tra studenti e artisti che *I muri della Sorbona* sottolineavano era, a conti fatti, la versione più entusiasta e ottimista di quanto Harold Rosenberg, proprio analizzando il linguaggio della contestazione francese, definirà come "il Surrealismo nelle strade."⁶² Occorrerà tenere a mente questa capacità associativa, questa promettente metafora di una congiunzione tra protesta e avanguardia, per capire la posta in gioco politica in alcune opere coeve di Merz.

Intanto bisogna precisare che la diffusione di "Cache-toi, objet!" non fu soltanto testuale. Senza aver condotto un sistematico spoglio delle fonti giornalistiche del tempo, posso affermare che una delle prime riproduzioni fotografiche del graffito apparve in *Un film comme les autres* di Jean-Luc Godard, una pellicola pressoché priva di circolazione nelle sale cinematografiche nel 1968.⁶³ Realizzato a ridosso dei fatti, esso raccoglieva una serie di filmati e fotogrammi del Maggio francese, tra cui molte scene di barricate, assemblee, graffiti e manifesti, intervallandole con un fitto dialogo politico tra studenti e operai inscenato su un prato. Oltre a disarticolare la sintassi filmica e il movimento di camera, Godard metteva a contrasto il flusso linguistico dei conversanti, fatto di un lessico marxista talvolta autodidatta e di sillogismi rivoluzionari ossessivi, con l'esplosione delle lotte e della creatività nelle strade del Quartiere Latino. Si trattava di un contrasto effettivo e raccontato da Godard nella sua prodigiosa complementarità, a differenza di quanti, a partire da Raymond Aron e lo stesso de Certeau, videro nel Maggio francese soprattutto un'eversione di carattere prettamente discorsivo.⁶⁴

Tuttavia l'interpretazione di Godard non godette all'epoca di una ampia ricezione e le immagini di "Cache-toi, objet!" destinate ad una maggiore—ma sempre circoscritta—circolazione furono altre. Già nel 1968 una fotografia scattata dal parapetto del piano superiore

⁶⁰ Sull'importanza del Situazionismo per gli slogan del maggio francese si veda Daniel, "Où-est le vandale?" 1–52.

⁶¹ Per questo intervento rimando alla ricostruzione: Ilaria Bernardi, *Teatro delle mostre: Roma, maggio 1968* (Milano: Scalpendi Editore, 2014), 57–58.

⁶² Harold Rosenberg, *The De-definition of Art* (New York: Macmillan Publishing, 1972), 49–54.

⁶³ Il fotogramma compare in *Un Film comme les autres*, regia di Jean-Luc Godard, Anouchka Film, 1968, 1h. 10 min. 28 sec.

⁶⁴ Kristin Ross, "Establishing Consensus: May '68 in France as Seen from the 1980s," *Critical Inquiry* 28, no. 3 (2002): 650–76; id., *May '68 and its Afterlives* (Chicago: Chicago University Press, 2002).

era disponibile nel libro di documentazione *L'Imagination au pouvoir*, con i testi dello scrittore d'ispirazione situazionista Walter Lewino e le fotografie di Jo Schnapp.⁶⁵ Molto concentrato sul documentare la produzione creativa e testuale del Maggio francese, il libro—come molti altri—non cercava solo di consegnare agli annali un periodo che si era già auto-percepito come epocale, ma di sostenere anche la legittimità e l'importanza dei graffiti sui muri come espressione artistica e rivoluzionaria. Oggi una delle immagini del graffito con maggiore circolazione sul web e nei quotidiani è quella del fotografo Claude Dityvon, che in quelle settimane raccolse alcune delle più icastiche immagini del Sessantotto parigino. Nel suo scatto, colto da un'altra angolazione, una coppia in abiti distinti scendeva placidamente i gradini, lasciandosi alle spalle il graffito (fig. 10), quasi a simboleggiare un certo contegno e impassibilità borghese, che avrebbero finito per riassorbire le spinte eversive di quella stagione.⁶⁶ Coi suoi scatti sul Maggio francese, Dityvon divenne celebre durante gli anni Ottanta in Francia, quando la memoria pubblica e la percezione storica del Sessantotto erano molto mutate, seguendo una narrazione più concentrata sul suo valore generazionale e biografico, anziché sulle sue promesse di una saldatura tra classi e componenti diverse della società in chiave rivoluzionaria.⁶⁷ Il fatto che tale torsione malinconica e auto-narrante, biografica e anagrafica, abbia sostituito quel senso di potenzialità politica nutrito dal Sessantotto è un fattore che farebbe riflettere anche sulla ricezione di alcune opere sessantottesche di Merz.

Un ruolo decisivo nel preparare questo cambiamento della memoria pubblica sul Sessantotto francese lo ebbe senz'altro Michel de Certeau, che sin dai suoi tempestivi articoli sui fatti del Maggio parigino aveva siglato questa efflorescenza politica come una “rivoluzione simbolica,” nel senso tutto particolare e rilevante che egli dava però a questo aggettivo.⁶⁸ “Cache-toi, objet!” era un buon esempio della cultura assai particolare alimentata dalla presenza situazionista in molti epicentri della contestazione francese, ovvero quella stessa cultura che era stata poi esaltata e posta al centro delle vicende da molta storiografia sul tema.⁶⁹ Del linguaggio irriverente e post-surrealista del Situazionismo l'ingiunzione “cache-toi” aveva non poche componenti a partire dal tono scherzoso e infantile, che mimava il gioco del nascondino, con cui ghermiva questioni di serietà politica. Icastica, sufficientemente criptica da riservare il piacere di una sua piena decrittazione agli adepti, ma sufficientemente astratta e breve da restare impressa nella memoria di chiunque, quella scritta si iscriveva in un piano non pianificato di sovversione del linguaggio borghese come molte altre di matrice situazionista. Al suo fianco nella stessa scalinata, per offrire un confronto eloquente, compariva con la stessa grafia una frase posta in verticale, che correva dalla parete fino al pavimento, recitando un altro imperativo, “piegati e bruca!”⁷⁰ Come un attento frequentatore di mostre d'arte contemporanea avrebbe potuto facilmente cogliere, il senso della frase si afferrava attraverso il movimento che il lettore doveva compiere, chinandosi verso il pavimento per leggere la parola “bruca,” ritrovandosi così nella postura di un erbivoro. Accostati a pochi metri uno dall'altro i due graffiti erano infondo un buon paradigma di due loro specificità semantiche: la strategia locativa e la performatività corporea implicata da una lettura nello spazio.

La stessa “Cache-toi, objet!” ricordava ai passanti che la sua scontata posizione orizzontale, su uno dei corsi della parete, era infondo quella del manifesto sia politico sia

⁶⁵ Lewino e Schnapp, *L'Imagination au pouvoir*, p. n. n.

⁶⁶ Le informazioni sulla foto si trovano in *Claude Dityvon: la poésie du regard*, catalogo d'asta (Parigi: Drouotlive, 2018), 21n20, <https://www.gazette-drouot.com/telechargement/catalogue?ventId=90451>.

⁶⁷ Claude Raymond Dityvon, *Mai 68* (Parigi: Carrere/Kian, 1988). Sulle rievocazioni biografiche e depoliticizzate del Sessantotto vedasi Ross, “Establishing Consensus.”

⁶⁸ De Certeau, *La presa della parola*, 27–35.

⁶⁹ Daniel, “‘Où-est le vandale?’”; Ross, “Establishing Consensus.”

⁷⁰ Lewino e Schnapp, *L'Imagination au pouvoir*, p. n. n.

pubblicitario. Questo aspetto non era sfuggito a de Certeau quando aveva puntualmente commentato questo graffito un paio d'anni dopo. Il suo ragionamento merita di essere seguito quasi per intero. Ne "L'immaginario della città" de Certeau osservava come l'immagine pubblicitaria avesse saturato lo spazio visivo della città come un *mural language* dalla doppia logica: per un verso, esso prometteva una paradossale felicità attraverso il possesso e il consumo incessante di oggetti; per l'altro, esso mascherava con questo linguaggio gli stessi luoghi dell'alienazione moderna (le facciate degli uffici di lavoro, gli anonimi sottopassi delle metropolitane, ecc.), foderandoli di promesse a cui associare l'esito della propria produttività. Dentro a questo dominio scopico avevano fatto irruzione proprio i graffiti, come spontaneo e impreveduto disturbo di questo indottrinamento che, nel suo slancio utopico, ricadeva però nella stessa illusione:

This language of utopia is prolonged only when it moves from billboards to graffiti of protest, or from the underground tunnels of the subway to the corridors of the university; when it makes a sharp turn from solicitation to protestation. An identical mural writing announces that ready-made happiness is for sale. From the billboard to graffiti, the relation of offer and demand is inverted: but, in both cases, representation is "manifest" because it is not given. In this respect, refusal speaks the same language as seduction. Here too, commercial discourse continues to tie desire to reality without ever marrying one to the other. It exposes communication without being able to sustain it.⁷¹

Sebbene i graffiti non riuscissero a evitare quella subdola stimolazione del desiderio che era insita nella pubblicità, per de Certeau essi ne avevano almeno ribaltato la logica: non era più un pubblicitario a generare una domanda di consumo in uno specifico target di pubblico, ma un anonimo che spontaneamente provava a rifiutare questa domanda indotta per opporvi un bisogno più autentico e sociale. L'espressione più palmare di questo rifiuto era proprio "Cache-toi, objet!": "In an elementary way, it could be said that our age of mass media transmutes society into a 'public' (a key word that replaces the substantive 'people'), that it pigeonholes happiness into the icons of objects offered for consumption, and that it mobilizes the verb in the direction of denegation ('please be hidden, object!')." ⁷² Elevato ad aforisma da de Certeau, "nasconditi, oggetto!" era dunque un'espressione di rifiuto della società dei consumi, a partire dal suo prodotto fondamentale, cioè la merce.

Al di là di rimandi puntuali e intenzionali—un graffito anonimo difficilmente potrebbe trovare un'interpretazione autoriale più accreditata di altre—esso trovava un'incredibile sintonia con le riflessioni critiche condotte, negli stessi mesi, da filosofi come Jean Baudrillard. *Il sistema degli oggetti*, uscito nell'autunno del 1968, è infatti diventato una delle più influenti analisi del tardo-capitalismo e della sua evoluzione.⁷³ Nelle società contemporanee la relazione tra oggetti aveva assunto un valore simbolico cruciale nel modificare l'approccio psicologico e sociologico delle masse verso i beni di consumo. Divenuti dei mediatori tra gli individui e la società, gli oggetti esprimevano un sistema di segni che ne sussumeva lo status, l'appartenenza e i rapporti di forza socio-economici. Quella di Baudrillard era una prima riflessione che indirizzava le più ortodosse tesi marxiste sul feticismo delle merci verso nuovi esiti, riconoscendo al consumo funzioni più estese del solo mascheramento dello sfruttamento salariale.

Sebbene fossero state formulate successivamente, queste riflessioni sono molto utili a comprendere il contesto e le ragioni per cui Merz si appropriò di quella frase. Innanzitutto, i

⁷¹ Michel de Certeau, *Culture in the Plural* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 21.

⁷² *Ibid.*, 25.

⁷³ Jean Baudrillard, *Le Système des objets* (Parigi: Gallimard, 1968).

graffiti del Maggio francese erano, per intellettuali un po' più indulgenti di de Certeau, dei veri e propri "anti-slogan" grazie a "their ability to make the reader think rather than impose coercion."⁷⁴ L'inversione delle tecniche pubblicitarie per indurre la domanda nel consumatore, dunque, comportava anche il ribaltamento della gerarchia comunicativa tra emittente e destinatario del messaggio. E, in effetti, alcuni degli aspetti più dirimpenti dei graffiti risiedevano in alcune strategie semantiche (su tutte, il loro funzionamento locativo e performativo) verso le quali Merz era già predisposto, almeno dall'*Igloo di Giap* in poi. Riferendosi alle sue frasi trascritte in neon, Merz aveva paragonato in un'occasione il suo particolare impiego del testo alla Poesia Visiva,⁷⁵ sebbene i graffiti della Sorbona erano, a tal proposito, più eloquenti delle sperimentazioni tipografiche di origine futurista. La connotazione di uno specifico luogo (od oggetto) attraverso un'iscrizione era una possibilità espressiva che si conciliava meglio con la decodifica spaziale di un messaggio: la direzionalità di una scritta e il suo sviluppo tridimensionale potevano mobilitare il corpo del lettore attraverso un gesto auto-significante, com'era accaduto con i suoi neon spiraliformi sulla sommità dei suoi *igloo*. Che Merz avesse una qualche reminiscenza visiva di "Cache-toi, objet!" nella sua concreta ubicazione diventerebbe allora un fatto relativo: ciò che gli era intuitivamente chiaro era il valore di "contro-pubblicità" che un simile graffito assumeva una volta collocato nello spazio pubblico (specie su una parete).

Un secondo aspetto è dato dal fatto che i graffiti potevano incontrare un carattere fondamentale del modo con cui Merz intendeva l'impiego visivo del testo: come ha evidenziato Disch, i graffiti, come la sentenza di *Giap* o alcuni suoi versi poetici, erano spesso "antinomie" che ponevano lo spettatore davanti alla "impossibilità della scelta di fronte a due alternative," spingendolo così a elaborare in autonomia una sua sintesi dialettica.⁷⁶ Tale modalità semiotica lo differenziava profondamente dall'impiego tautologico del testo e del neon dell'Arte Concettuale, che aveva piuttosto come antagonista discorsivo il modernismo greenberghiano: basterebbe evocare qui una delle versioni di *One and Eight – A Description* (1965) (fig. 11) di Joseph Kosuth, per comprendere come l'esatta coincidenza tra descrizione testuale e conformazione materiale dell'opera mirasse invece a inibire l'atto interpretativo formalista alle sue fondamenta.

La terza e ultima ragione era la sintonia con cui la contestazione sessantottesca opponeva un netto rifiuto alla società dei consumi e alla sovrapproduzione capitalista, promettendo così un comune terreno di lotta con l'agenda delle neo-avanguardie a cui Merz era in quel momento interessato. Non bisogna dimenticare, infatti, la particolare percezione di globale simultaneità che colse molti di coloro che presero parte alle contestazioni sessantottesche.⁷⁷ L'esplosione di conflitti e proteste in più luoghi del mondo contemporaneamente finì per accentuare l'impressione di una profonda solidarietà e comunanza di obiettivi, un effetto che avrà il suo apice proprio con il Maggio francese e che si dissiperà soltanto negli anni successivi all'emergere delle effettive divergenze.

⁷⁴ Si veda Zoé Carle, "The Cultural Lives of May 68 Slogans: From Walls to Pages," in *Memory and the Language of Contention*, a cura di Sophie van den Elzen e Ann Rigney (Boston: Brill, 2025), 185.

⁷⁵ Merz, "Intervista a Mario Merz: Genova," 440.

⁷⁶ Maddalena Disch, "L'igloo di Mario Merz," in *Mario Merz—Igloo*, 17.

⁷⁷ Sulla percezione del Sessantotto come un movimento planetario si veda Gianluca Fiocco, "Il Sessantotto 'globale' degli studenti: un quadro storiografico introduttivo," *Documenti geografici* 1 (2019): 19–37.

Posizionamenti

Nei primi giorni del giugno 1968 apparve a Venezia un volantino del “Comitato di boicottaggio della Biennale” che esortava gli artisti a non partecipare all'imminente edizione di quell'anno.⁷⁸ La contestazione li poneva così davanti a un bivio apodittico: collaborare con le istituzioni oppure sabotarle attraverso l'astensione. Sollecitato dagli eventi, Merz stesso si interrogò su quale fosse la posizione corretta da tenere, partecipando in prima persona agli scontri tra contestatori e forze dell'ordine il giorno dell'inaugurazione.⁷⁹ Nel frattempo la risposta repressiva delle istituzioni finì per convincere anche alcuni artisti espositori a solidarizzare. Gastone Novelli, coetaneo di Merz, scelse di rivoltare contro il muro i propri quadri, siglando questo gesto con dei graffiti sul retro delle sue tele (il più celebre e ricordato rimane “La Biennale è fascista”). Qualche giorno dopo, tuttavia, la scelta dovette apparirgli ambigua o un debole compromesso e si decise a chiedere il ritiro delle sue opere dalle sale.⁸⁰ I gradualisti ripensamenti di Novelli erano il sintomo di un'accelerazione politica che sembrava lasciare agli artisti poche opzioni di solidarietà: l'auto-censura, la dissoluzione professionale o, al massimo, il ruolo di portavoce in attesa di tempi migliori.

La difficoltà principale, suggerivano le inquiete reazioni degli artisti alla Biennale, era a monte, vale a dire nel dogmatismo marxista con cui i contestatori intendevano il rapporto tra arte e società. Data l'esistenza di un potere capitalista, omogeneo ed egemone, la questione era divenuta anzitutto se posizionarsi all'esterno o all'interno del sistema culturale costituito per preservarlo e difenderne gli interessi. Posto in questi termini, cioè, il paradigma era rigidamente binario e non avrebbe consentito intese durature con gli artisti, specie in un sistema dell'arte come quello italiano, dove le istituzioni erano carenti e lottizzate dalla critica, e il settore privato, con pochi nomi, l'unico disposto a un minimo d'effrazione.⁸¹ Tante delle pratiche dell'institutional critique a venire, che non abbracciarono questo paradigma, offriranno invece delle alternative, a partire da cornici teoriche differenti che hanno ripensato certi schematismi marxisti, fissati su una rappresentazione del potere divisa tra un “interno” e un “esterno” dal sistema, nonché sulla possibilità stessa di un *fuori* totalmente esteriore al sistema (solo per fare qualche esempio autorevole e ben presente nel discorso dell'arte contemporanea: la *microfisica del potere* di Michel Foucault, l'analisi di Marx da parte di Jacques Derrida, le riformulazioni di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe).⁸²

Tutti questi riferimenti post-strutturalisti e post-marxisti successivi non erano certo nella disponibilità di Merz nell'estate del 1968. Ma essi possono essere utili a rivalutare alcune sue scelte poetiche, al netto dell'intransigenza ideologica con cui erano invece recepite a quel tempo. In modo molto più intuitivo e pragmatico Merz colse che il paradigma “interno/esterno,” l'idea di un'*esteriorità* della contestazione, avrebbe comportato alcune rinunce per lui non praticabili, come la dematerializzazione, concettuale o performativa, dell'opera o l'abdicazione dall'attività artistica. Decise così di assestarsi sulle ipotesi iniziali dell'Arte Povera, provando a sviluppare due delle premesse che gli sembrava non andassero

⁷⁸ Il Comitato nasceva dal fermento per l'occupazione studentesca dell'Accademia di Belle Arti a Venezia e la presenza di artisti come Emilio Vedova: si veda Vittoria Martini, “La Biennale di Venezia 1968–1978: la rivoluzione incompiuta,” (Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2010–2011), 16.

⁷⁹ Trascrivendo un ricordo del gallerista Antonio Tucci Russo, Verzotti sostiene che Merz abbia declinato l'invito a esporre in Biennale e che abbia altresì partecipato ai turbolenti scontri in Piazza S. Marco il giorno del vernissage (18 giugno 1968): Verzotti, *Mario Merz*, 77.

⁸⁰ Questa la ricostruzione della vicenda in Martini, “La Biennale di Venezia,” 27.

⁸¹ Maria Grazia Messina, “Modi italiani di critica istituzionale,” in *Le funzioni del museo: arte, museo, pubblico* (Firenze: Le Lettere, 2009), 133–43.

⁸² Il tema è troppo vasto e complesso per lo scopo di questo articolo. Rimando solo a un articolo che introduce brevemente alcune di queste revisioni del marxismo: Stuart Sim, “Spectres of Post-Marxism? Reassessing Key Post-Marxist texts,” *Global Discourse* 9, no. 2 (2019): 417–32.

liquidate in nome delle “azioni povere”: diversificare, per quanto gli era possibile, l’opera d’arte materiale dall’esperienza di consumo e di produzione industriale, e concepire l’opera come un mezzo per rinegoziare, sebbene in modo molto ridimensionato, alcuni aspetti dei rapporti sociali di cui era l’espressione. Se questa sarà la strada intrapresa proprio a partire dal Sessantotto, *Objet cache-toi* rappresentava, in tal senso, ancora un momento di fiducia—auspicato dallo stesso Celant—nella possibilità di saldare tra loro le lotte di studenti, operai e intellettuali sulla scorta dell’esempio del Maggio francese.⁸³ Fu in quel momento che Merz incorporò le voci della protesta direttamente nell’opera, contaminandole senza fini illustrativi, a partire dalle antinomie della loro prassi: creare un oggetto per negarlo, scrivere uno slogan come “anti-slogan,” esporre un’opera senza mostrarla, e via dicendo.

Credo di aver disseminato in questo articolo gli indizi che contribuiscono a leggere *Objet cache-toi* in quella peculiare intersezione tra arte e politica che fu il Sessantotto. Per questa ragione, prima di concludere, sarà bene riformulare questi indizi in una sintesi più esplicita. L’*Igloo* era anzitutto un modo di rinnovare una memoria, quantomeno simbolica, di un archetipo costruttivo opposto a quello del progetto modernista: l’approccio contingente e situato contro la progettazione, le tecniche prescientifiche contro la tecnologia industriale e i simbolismi antropologici dell’abitazione contro un funzionalismo pianificato da tecnici specializzati. La rivendicazione di una civiltà premoderna da parte di Merz, con tutte le insidie dell’arcaismo e dei *bias* anti-tecnologici che essa comportava, va dunque compresa nel contesto italiano in opposizione al *modernitarisme* di Argan. E l’artista non mancherà di chiarirlo un decennio dopo, dichiarandosi senza mezzi termini un “anti-Bauhaus” estraneo a quel tipo di “volontà preparatoria” per lui derivata da un’ideologia “razionale positiva dell’Ottocento.”⁸⁴

Per simili ragioni, gli *igloo* erano anche un modello alternativo di replicabilità di una forma rispetto alla serialità industriale. Ripetendo lo stesso archetipo secondo una serie pressoché infinita di variazioni materiali, contestuali e locative, essi delegittimavano la standardizzazione seriale come processo di moltiplicazione del prodotto—da qui, credo, nascerà anche il primo interesse per le successioni di Fibonacci.

Se questi aspetti riguardavano la produzione dell’opera, ve n’erano altri che investivano la sua fruizione. *Objet cache-toi*, ad esempio, mostrava come l’uso di una frase icastica, facilmente memorizzabile, potesse essere sottratto alla comunicazione pubblicitaria, che mirava piuttosto all’esperienza istantanea e al messaggio subliminale: la lettura dell’iscrizione implicava un moto corporeo esplorativo, anziché routinario, e il dilemma espresso dal testo portava a interrogarsi sulle contraddizioni della realtà, anziché introiettare stili e abitudini di consumo inconsciamente. Erano contromisure che si rifacevano alla visione della comunicazione mediatica diffusa a quei tempi e che non si preoccupavano certo di evolversi con le strategie pubblicitarie e l’avvento del marketing esperienziale, che le avrebbe sicuramente costrette a una riconfigurazione. Ma, dentro a quei limiti epistemologici, erano senz’altro peculiari e diverse rispetto ai precedenti della Pop Art.

Infine, gli *igloo* tentavano anche una circoscritta rinegoziazione di alcuni protocolli espositivi che riguardavano, almeno in parte, la mercificazione dell’opera. La loro dimensione e la loro *site-specificity*, infatti, non li rendevano oggetti facilmente disponibili al collezionismo privato e all’abbellimento domestico, né alla circolazione galleristica. In tal senso Merz stesso non si asteneva dal ritoccare e riadattare alcuni suoi *igloo* precedenti, dando priorità ai processi contestuali di allestimento e montaggio anche a discapito degli interessi conservativi di un prestatore.⁸⁵ Erano licenze che, col crescere della sua reputazione, potevano senz’altro essergli accordate e non bisogna certo dimenticare come l’esplosione del mercato dell’arte

⁸³ Sulla questione si veda Galimberti, “A Third-Worldist Art?” 430–31.

⁸⁴ Mario Merz, *Intervista*, intervista di Achille Bonito Oliva, in *Mario Merz—Igloo*, 463.

⁸⁵ Beatrice Merz, “Le date... perché le date? Le date non hanno nessuna importanza, solo i fatti,” in *Mario Merz—Igloo*, 9.

contemporanea e delle acquisizioni museali sia divenuto avvezzo nel gestire queste rivendicazioni autoriali. In ogni caso, la *site-specificity* di Merz rientrava in una strategia, adottata da più artisti della sua generazione, che gli consentiva di sovrintendere a molti aspetti produttivi ed espositivi dell'opera, mantenendo nel suo arbitrio alcune scelte non irrilevanti per il destino dell'opera: l'ubicazione, i materiali, le dimensioni, le condizioni in cui era possibile riproporla, ecc. Qualche anno più tardi, curando una Biennale di Venezia sulla storia dell'*environment* artistico, sarà proprio Celant a conferire un senso anti-mercificatorio a questo vincolo tra luogo e opera.⁸⁶ D'altra parte, come esempi quali *Sitin* suggerivano, per Merz l'idea di occupare uno spazio fisico attraverso un'installazione, che cercava di discostarsi dalle logiche di consumo e di contaminarsi con il linguaggio della protesta, era una forma di rinegoziazione di ciò che poteva accedere ad una visibilità culturale e istituzionale.

Tornando all'intervista dal 1971 da cui sono partito, c'era nell'artista una punta d'orgoglio nel rammentare al critico *Objet cache-toi*: se gli obiettivi politici e artistici si erano fortemente ridimensionati, se la potenzialità del Sessantotto si era già dissipata, ciò che alla fine restava ancora praticabile per l'Arte Povera—sembrava dire tra le righe—non erano le sue soluzioni più radicali, bensì quel suo tentativo liminare di de-mercificare l'opera senza rinunciare alla sua materialità.

Didascalie

Fig. 1. Riproduzione di Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968, opera dispersa, in *Cartabianca*, novembre 1968, 5. Foto Paolo Bressano. © (opera) Fondazione Merz, Torino.

Fig. 2. Michelangelo Pistoletto, *Casa a misura d'uomo*, 1965–1966, legno, smalto, 200 x 100 x 120 cm, Fondazione Pistoletto, Biella, foto Paolo Pellion di Persano. Fonte: sito web Fondazione Pistoletto, Biella. https://www.pistoletto.it/it/gallerie/oggetti_in_meno23.htm.

Fig. 3. Michelangelo Pistoletto, *Mobile*, 1965–1966, legno, velluto, tela, 86 x 86 x 86 cm, Fondazione Pistoletto, Biella, foto Paolo Pellion di Persano. Fonte: sito web Fondazione Pistoletto, Biella. https://www.pistoletto.it/it/gallerie/oggetti_in_meno15.htm.

Fig. 4. Alighiero Boetti, *8,50 (Zig zag)*, 1966, alluminio, tessuto, 51,4 x 51,4 x 51,4 cm, Fondazione Arte CRT, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli. Fonte: sito web Fondazione CRT, Torino. <https://fondazioneartecrt.it/en/artwork/8-50-zig-zag-alighiero-boetti/> © Alighiero Boetti - Courtesy Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, e GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, foto di Paolo Pellion - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT.

Fig. 5. Alighiero Boetti, *Mancorrente m. 2*, 1966, ferro, smalto, cromatura, 200 x 80 x 40 cm, Fondazione Arte CRT, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Fonte: sito web Fondazione CRT, Torino. <https://fondazioneartecrt.it/opera/mancorrente-m-2-alighiero-boetti/> © Alighiero Boetti - Courtesy Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, e GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, foto di Paolo Pellion - Proprietà della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT.

Fig. 6. Mario Merz, *Bicchieri e bottiglia trapassati*, 1967, bottiglia, neon, bicchiere, alimentazione elettrica. Riprodotta in *Mario Merz*, catalogo della mostra (Torino: Galleria

⁸⁶ *Ambiente/arte: dal futurismo alla Body Art*, catalogo della mostra a cura di Germano Celant (Venezia: La Biennale, 1977).

Sperone, 1968), p. n. n. Fonte: database MAConDA, progetto PRIN 2015, Scuola Normale Superiore di Pisa:

https://www.maconda.it/plugins/dynacrop/details.php?gall=556&x=4010818&y=1020&x1=4&y1=2&x2=1594&y2=1086&w1=1590&h1=1084&file=panoint_1572964986_007.jpg ©

(opera) Fondazione Merz, Torino.

Fig. 7. Allestimento della mostra personale di Mario Merz presso la galleria Sperone, Torino, 1968. Riprodotta in *Mario Merz*, catalogo della mostra (Torino: Galleria Sperone, 1968), p. n. n. Fonte: database MAConDA, progetto PRIN 2015, Scuola Normale Superiore di Pisa:

https://www.maconda.it/plugins/dynacrop/details.php?gall=556&x=4010816&y=1020&x1=4&y1=1&x2=1596&y2=1094&w1=1592&h1=1093&file=panoint_1572964910_007.jpg ©

(opera) Fondazione Merz, Torino.

Fig. 8. Mario Merz, *Impermeabile*, 1967, impermeabile, neon, alimentazione elettrica. Riprodotta in *Mario Merz*, catalogo della mostra (Torino: Galleria Sperone, 1968), p. n. n. Fonte: database MAConDA, progetto PRIN 2015, Scuola Normale Superiore di Pisa:

<https://www.maconda.it/plugins/dynacrop/details.php?gall=556&x=4010809&y=1020&x1=4&y1=9&x2=812&y2=1194&w1=808&h1=1185&file=page003.jpg> © (opera) Fondazione

Merz, Torino.

Fig. 9. Mario Merz, *Sitin*, 1968, cera, neon, rete, struttura metallica, alimentazione elettrica, 30 x 90 x 72,4 cm, collezione Merz, Torino, foto Renato Ghiazza. Fonte: sito web Fondazione Merz, Torino.

https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2020/05/35_MARIO-MERZ-Photo-by-Renato-Ghiazza.jpg © (opera) Fondazione Merz, Torino.

Fig. 10. Claude Dityvon, *Cache-toi, objet! (Mai 68. Paris, La Sorbonne)*, 1968, stampa ai sali d'argento, 16,56 x 24,5 cm. Fonte: sito web Chambre noire – photographies: <https://www.chambrenoire.com/claude-dityvon/mai68/dityvon000049.jpg.html> © Claude Dityvon – Chambre noir.

Fig. 11. Joseph Kosuth, *One and Eight – A Description [Blue]*, 1965, neon, alimentazione elettrica, lunghezza 306 cm, collezione Buffalo AKG Art Museum, The Panza Collection and George B. and Jenny R. Mathews Fund, by exchange, George B. and Jenny R. Mathews Fund and Charles Clifton Fund, by exchange, 2008. Fonte: sito web Buffalo AKG Art Museum. <https://buffaloakg.org/artworks/20085332a-b-one-and-eight-description-blue> © Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), New York.