

**Per una critica della cultura.
Dalla critica di classe operaista alla nozione
di “arricchimento”**

Jacopo Galimberti

L'operaismo è una corrente del movimento operaio europeo sviluppata in Italia e ormai nota a livello internazionale. Spesso studiato dalla prospettiva della storia sociale e della teoria politica, l'operaismo è stato anche, in parte, una complessa matrice di idee che pertengono alla cultura. Non si fa qui riferimento alle pubblicazioni che, nell'ultimo decennio, si sono focalizzate sulla nozione di Italian Theory – un dibattito stimolante i cui apporti sono al di là degli scopi che questo testo si prefigge – e nemmeno al successo riscontrato nell'ambito artistico e curatoriale di studi che emergono dalla storia dell'operaismo, si pensi a *Calibano e la strega* di Silvia Federici¹. Con il riferimento alla “cultura” si allude, invece, a uno degli snodi teorici più radicali e meno analizzati dell'operaismo, la sua “critica di classe” della cultura e dei suoi istituti. Questo breve saggio cercherà, in un primo momento, di enucleare gli elementi di discontinuità che questa critica, così come la postura epistemologica che sottende, hanno rappresentato rispetto alla tradizione del pensiero critico e del movimento operaio. In seguito, ci si misurerà con i suoi portati; in altre parole, la critica della cultura si è rivelata un'*impasse* o ha aperto strade inedite nel conflitto politico e nella ricerca intellettuale? Nella parte conclusiva, si cercherà di identificare l'attualità legando alcune proposte sviluppate nell'ambito dell'operaismo alle tesi articolate di recente nel volume di Luc Boltanski e Arnaud Esquerre, *Arricchimento*².

Movimento operaio e cultura

È possibile identificare, a livello pressoché “idealtipico”, due tendenze dominanti del movimento operaio europeo dalla sua nascita fino agli anni Sessanta. Una, maggioritaria, ha fortemente creduto alla valorizzazione e al perfezionamento della cultura del proletariato, ritenendola una componente fondamentale nel percorso che avrebbe dovuto condurre alla sua emancipazione. La seconda tendenza ha spesso sminuito non tanto il valore di questa cultura, ma l'opportunità politica di promuoverla, privilegiando invece un'azione più diretta volta alla conquista del potere. Si tratta di due tendenze che hanno spesso coabitato all'interno del movimento operaio e che presuppongono una diversa percezione

dell'inizio di un processo rivoluzionario o, più semplicemente, della possibilità di incidere sulle strutture sociali. Ad esempio, nel caso dei marxisti austriaci che aderirono alle politiche della giunta socialista di Vienna tra la fine della prima Guerra Mondiale e la Guerra Civile Austriaca (1934), emerse il concetto di *Hineinwachsen in den Sozialismus* cioè l'orizzonte di una graduale crescita del socialismo, resa possibile dagli strumenti legali di cui disponeva il comune – la cosiddetta “Vienna Rossa” – all'interno di un quadro economico fondato sull'economia di mercato³. Nel contesto del movimento operaio russo, e in particolare in seno alla fazione maggioritaria del Partito Operaio Socialdemocratico, i Bolscevichi, si assistette a un dissidio tra chi, come Aleksandr Bogdanov, intendeva formare quadri operai imbevuti del meglio della cultura scientifica e umanistica (alla cui formazione provvedevano delle scuole quadri in esilio, come quella di Capri), e Lenin, che non negava di per sé l'importanza della cultura proletaria, ma che non vedeva una priorità in questa strategia, essenzialmente basata sull'ipotesi di poter ripetere l'esperienza settecentesca di una cultura borghese che lentamente mina i fondamenti ideologici del potere monarchico⁴. In seguito alla Rivoluzione Russa, il compito di dare forma a una cultura proletaria rivoluzionaria fu al centro di numerosi dibattiti che coinvolsero, fra gli altri, Bogdanov, ora divenuto leader del Proletkult a Mosca, e il Commissario del Popolo, Anatolij Lunkarschki⁵.

In Italia, come hanno mostrato le ricerche di Cesare Bermanni, si assistette a una dicotomia analoga nei pochi anni che intercorsero tra la fondazione del Partito Comunista d'Italia e l'avvento del Fascismo. Se i “culturisti” (così erano chiamati) avocavano una politica improntata al modello del Proletkult sovietico, la fazione più influente, capitanata da Amadeo Bordiga, non disdegnava l'importanza della cultura ma rimandava a una fase post-rivoluzionaria la definizione di un'ipotetica politica culturale di classe, cosa che, tuttavia, alcuni membri del partito iniziarono comunque ad articolare⁶. A questo proposito, la storiografia artistica ha mostrato l'impatto che alcune iniziative ebbero sul movimento futurista, così come i tentativi – da parte di alcuni futuristi come Vinicio Palladini e dello stesso Gramsci – di facilitare un dialogo e di promuovere una cultura proletaria all'altezza delle sfide del nuovo secolo⁷.

Nell'ambito del “partito nuovo” – la famosa formula coniata da Palmiro Togliatti nel 1944 – e della svolta che il Pci intraprese dopo la fine delle ostilità, la dimensione culturale si rivelò ben presto cruciale. Nel giro di

pochi anni, e indubbiamente grazie al sostegno economico di Mosca, il partito riuscì a costruire un'imponente e capillare struttura di diffusione di idee e di produzione culturale: dalle riviste (una su tutte "Rinascita") agli intellettuali organici, dalle mostre d'arte ai dibattiti nelle sedi di partito. Tuttavia, questa svolta fondamentalmente socialdemocratica si sarebbe presto scontrata con una contraddizione. Mentre il partito cercava di allargare il proprio bacino elettorale puntando ad attirare i cattolici progressisti e i ceti medi emersi nei tardi anni Cinquanta, la sua presenza nelle fabbriche diventava meno assidua. Questo avveniva in parte perché si dava per acquisita la fedeltà di quell'elettorato, ma anche perché la base del partito e i sindacati faticavano a leggere i profondi mutamenti che il Taylorismo stava alimentando nelle officine italiane. Risultava difficile comprendere – e soprattutto dare uno sbocco politico – alla crescente disaffezione nei confronti di un lavoro alienante e ripetitivo, così come all'ingente arrivo di immigrati dal sud del paese, spesso non sindacalizzati ed estranei all'epopea resistenziale che, nel nord, era uno degli assi portanti della retorica e dell'iconografia del movimento operaio.

In questa contraddizione cercò di inserirsi Raniero Panzieri, uno dei giovani leader della sinistra del Psi, che infatti, sin dal 1959, venne tacciato di "operaismo", cioè accusato di attribuire un'eccessiva importanza alle lotte di fabbrica invece di promuovere l'egemonia socialista e comunista nella società civile⁸. Non è qui possibile ripercorrere la vicenda dei "Quaderni rossi", la rivista da lui fondata nel 1961. È però opportuno concentrarsi sullo spazio che Panzieri (che all'epoca dei "Quaderni rossi" lavorava per Einaudi) attribuiva alla cultura.

Nel 1960, in una lettera al giovane militante romano e studioso di letteratura Alberto Asor Rosa, Panzieri lo esortava a svolgere un'analisi e una "distruzione" in primo luogo "delle ideologie e dei miti 'culturali', soprattutto in Italia: letteratura, cinema, cultura di massa, cultura popolare, ecc. Problemi dello sviluppo tecnico-scientifico"⁹. L'indicazione era tanto ispirata al lavoro di Roland Barthes (il suo *Les Mythologies* era uscito nel 1957) quanto a quello di Marx; si pensi a *Il Capitale* (del quale Panzieri era uno dei traduttori), il cui sottotitolo, "critica dell'economia politica", indicava l'intento di demolire i fondamenti "mitologici", per così dire, di una disciplina. Nel caso di Asor Rosa, questa disciplina era la letteratura. Panzieri gli aveva infatti affidato la preparazione di un numero dei "Quaderni rossi" (che non vedrà mai la luce) in cui si

sarebbe cercato, scriveva Panzieri, di ““andare a fondo’ sul problema della letteratura, considerandolo a sé, cioè proprio nella sua concretezza, e facendolo uscire dalle deformanti nebbie della ‘battaglia culturale’: mi pare che l’impostazione apparentemente più astratta, sia invece proprio la più mordente”¹⁰.

L’espressione “la battaglia culturale” designava una sezione di “Rinascita” dove, negli anni Cinquanta, gli intellettuali del Pci, o ad esso prossimi, si confrontavano su questioni che, dal punto di vista di Panzieri, tendevano a lasciare il certame nell’empireo delle idee senza svolgere una critica materialista delle condizioni stesse della vita intellettuale. Ma cosa significava, esattamente, considerare la letteratura “nella sua concretezza” e allo stesso tempo adottare un’impostazione “apparentemente più astratta”?

Critica di classe delle discipline

Per Asor Rosa, le esternazioni di Panzieri marcarono una svolta.

Nell’articolo *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, apparso nel secondo numero dei “Quaderni rossi”, Asor Rosa prospettava ancora la necessità di “sostenere e [...] ricercare una cultura della classe operaia, cioè di una cultura socialista”¹¹. Qualche mese più tardi, tuttavia, e malgrado la sua rottura con i “Quaderni rossi” – Asor Rosa sarà tra gli scissionisti che nel 1963 lasciarono la rivista per fondare “classe operaia” – lo studioso di letteratura e militante operaista diede retta alle suggestioni di Panzieri. Le sue riflessioni si materializzarono in un breve articolo apparso su “classe operaia” e intitolato, non a caso, *Fine della battaglia culturale*¹².

Qui si profilava la radicalità della visione operaista della cultura, una postura che Asor Rosa retrospettivamente definirà come una premienza “forsennat[a] della politica”¹³. Nell’articolo si respingeva come sprovveduta l’opinione che ascriveva all’egemonia della sinistra l’imposizione, al capitale, di una serie di tematiche progressiste entrate, dal 1962, nella retorica dei primi governi di centro-sinistra della storia repubblicana. Al contrario, Asor Rosa spiegava che questa virata non indicava una vittoria, ma una sconfitta; le forze del mercato, a suo modo di vedere, non necessitavano più un “velo” ideologico, e si potevano quindi permettere di assorbire la forza critica e la “negazione” insite in chi tentava di praticare un’esistenza ispirata ad altri valori. La strategia di fondo del capitale consisteva dunque nel relegare le critiche a esso

rivolte nella sfera delle “battaglie culturali”, impedendo che esse potessero avere significative ricadute sociali. Per voce di Asor Rosa, “classe operaia” rivendicava l’urgenza di una critica serrata dei fondamenti di classe delle discipline (“la critica letteraria [...] oggi può sopravvivere solo se nega la Letteratura, [...] la storiografia [...] ha una funzione sola quella di negare la Storia”) e la necessità di dotarsi di nuove strategie di lotta – non un’elaborazione, quindi, di “valori (pseudo) alternativi” o di una cultura socialista¹⁴.

Qualche mese più tardi, Asor Rosa ribadirà questo snodo concettuale, reiterando la funzione cardinale della cultura come garante secolarizzato dell’unità di un corpo politico scosso dai conflitti di classe. Il militante comunista invitava a svolgere una critica “dal punto di vista operaio” e spiegava come questo processo implicasse, in ultima istanza, una critica della cultura. “Il discorso, che abbiamo impostato [per la letteratura], si può ripetere per tutte le discipline”; naturalmente, ogni disciplina aveva delle specificità, Asor Rosa scriveva, ma “anche qualcosa di comune alle altre [...] infatti da esse [possiamo risalire] al complesso di valori, che le cementa in un tutto, e che chiamiamo Cultura”¹⁵. Quella che Asor Rosa identificava come un nemico era, quindi, la sfera culturale come collante sociale, come “valore dei valori”, come fondamento quasi metafisico di una forma rinnovata di “universalismo” che cercava di ridurre gli antagonistici interessi di classe a un’edificante “battaglia delle idee”. A questa presa di posizione faceva eco Mario Tronti, il principale teorico di “classe operaia”. In un testo del 1965, Tronti osservava la dimensione tutta politica di una sfera culturale come mediazione tra gruppi sociali e come orizzonte collettivo dove ricomporre i contrasti e perseguire un disegno di sintesi. Tronti scriveva: “La cultura infatti [...] è sempre borghese: è sempre cioè rapporto tra intellettuali e società, intellettuali e popolo, intellettuali e classe; e sempre per questa via mediazione dei contrasti e loro soluzione in altro”¹⁶. In particolare, Tronti invitava i membri di “classe operaia” a fare proprie le conseguenze ultime della “critica dell’ideologia”; in altre parole, della critica di una rappresentazione idealizzata, e quindi ingannevole, delle dinamiche operanti nella produzione culturale. Il teorico comunista affermava che:

la critica dell’ideologia deve consapevolmente porsi dal punto di vista operaio come *critica della cultura* [...]. [Oggi] l’antiumanesimo, l’irrazionalismo, l’antistoricismo, da armi pratiche che

potevano essere nelle mani della lotta operaia, diventano prodotti culturali in mano alle ideologie capitalistiche. In questo modo la cultura – non per i contenuti che momentaneamente assume nell’epoca contemporanea, ma proprio per la sua forma permanente, cioè proprio *in quanta cultura* – si fa mediatrice del rapporto sociale del capitalismo, funzione della sua conservazione.¹⁷

Prima di riflettere sull’attualità che si può attribuire a queste proposte, è opportuno puntualizzare brevemente le loro divergenze rispetto alla dicotomia interna al movimento operaio che abbiamo delineato più sopra e a due filoni cruciali della galassia marxista degli anni Sessanta. Con l’emergere di ciò che gli operaisti chiamavano “operaio massa”, e con la parallela diffusione di una “cultura di massa” alimentata dal *boom* economico, la *vexata quaestio* relativa all’opportunità di valorizzare l’identità operaia veniva gradualmente meno poiché i tratti specifici dell’*habitus* di classe parevano sempre più stemperarsi in una produzione culturale depoliticizzata e medio-bassa¹⁸. Gli operaisti furono tra i primi a interpretare la supposta omogeneizzazione culturale che ne scaturiva né in termini “apocalittici”, né come l’anticamera dell’“integrazione” (per riprendere la celebre bipartizione di Umberto Eco). Essi la leggevano, piuttosto, come un’opportunità per rilanciare una prospettiva politica incentrata sul fatto che una fetta crescente della popolazione percepiva un peggioramento delle proprie condizioni di lavoro (il termine che adottavano era “proletarizzazione”), un malessere che sfocerà in maniera dirompente nell’autunno caldo del 1969. Se si considera la celebre rivendicazione operaia e operaista, “più soldi e meno lavoro”, la rottura con una cultura “nazionale popolare” che, tra le altre cose, nobilitava il lavoro salariato, non poteva essere più netta.

Tuttavia la rottura operaista non si operava solamente nei confronti del movimento operaio istituzionalizzato, ma anche nei confronti di correnti di pensiero eterodosse. La denuncia di un graduale assorbimento delle potenzialità critiche insite nella sfera culturale non era nuova; gli studiosi della Scuola di Francoforte elaboravano riflessioni a tratti analoghe a quelle di Asor Rosa. Ciononostante, le loro proposte non andavano né nella direzione di un inasprimento delle lotte operaie, né in quella di una radicale messa in discussione delle discipline. Semmai, semplificando al massimo, le loro ricerche, negli anni Cinquanta e Sessanta, erano orientate a un approfondimento o una rifondazione disciplinare; si pensi

all'estetica di Adorno, o alla proposta espressa dal Marcuse di *Eros e civiltà*, di riscoprire le origini dell'estetica come scienza della *Sinnlichkeit*. Le differenze tra la Scuola di Francoforte e l'area operaista erano altrettanto lampanti rispetto alla "critica di classe della cultura", una nozione che, così come era stata articolata da Asor Rosa e Tronti, differiva sensibilmente dalla critica dell'"industria culturale" propugnata da Adorno e Horkheimer sin dai tempi del loro libro *Dialettica dell'Illuminismo*. Similmente, le riflessioni coeve di Guy Debord, confluite poi in *La società dello spettacolo*, postulavano la crescente fagocitazione del pensiero critico, ma la contromossa che Debord e i situazionisti praticavano consisteva in una sovversione immanente al sistema simbolico dominante; si allude qui, in primo luogo, alla strategia del *détournement*. Tuttavia, la loro appropriazione e il loro stravolgimento dell'immaginario della "società dello spettacolo" non erano in alcun modo sinonimi di ciò che "classe operaia" chiamava "critica di classe della cultura".

Una critica della cultura oggi?

La concisa disamina di alcuni scritti di Asor Rosa risalenti ai primi anni Sessanta rivela uno slittamento concettuale. La critica di classe della letteratura come "disciplina" era inizialmente concepita come il primo momento di un progetto più vasto che aveva come fine ultimo la critica della cultura come "Valore dei valori". In realtà, gli anni Settanta hanno mostrato come le due critiche siano state, di fatto, dissociate. La prima forma di critica troverà la più compiuta formulazione nel libro di Asor Rosa *Scrittori e popolo* (1965), saggio storico incentrato sulle proposte di "classe operaia" dove, però, la critica di classe della cultura finiva per limitarsi a una critica delle tendenze "populiste" nella letteratura italiana da Alessandro Manzoni a Pier Paolo Pasolini.

Il progetto ventilato da Asor Rosa venne accolto anche da Manfredo Tafuri, il cui debito nei confronti dello studioso e di alcuni membri del gruppo di "classe operaia" fu riconosciuto da Tafuri stesso¹⁹. Il suo volume del 1973, *Progetto e utopia*, era, almeno in parte, una critica di classe dell'architettura o, più precisamente, dell'architettura del Movimento Moderno dagli albori ai primi anni Sessanta. Se in "classe operaia" Asor Rosa invocava ancora la necessità di un salto di livello – dalla disciplina al suo fondamento nella "Cultura" – in Tafuri, la cui ricerca, in questa direzione, era maturata dopo il 1968, questa ambizione si ridimensionava, fermandosi al primo momento, quello "disciplinare". Fu

però Asor Rosa a sconfessare il proprio iniziale proposito metodologico. Divenuto nei primi anni Settanta un intellettuale del Pci e un influente universitario, Asor Rosa pubblicò, nel 1975, il tomo dedicato alla “cultura” dei prestigiosi volumi della *Storia d'Italia* editi dall'Einaudi²⁰.

Nelle pagine finali del volume, la prospettiva operaista che lui stesso aveva contribuito a delineare era riusata con fermezza. Asor Rosa accusava Tronti di aver sottovalutato il ruolo svolto dalla cultura nella società civile in vista di una svolta socialista del Paese.

Se il suo primo e più coerente propugnatore la rinnegava, la critica di classe della cultura rimase ciononostante un patrimonio “del movimento” negli anni Settanta. Tuttavia, la sua pratica si ridusse talvolta a una pressante e semplicistica richiesta di contenuti politici ad artisti e musicisti, un atteggiamento dogmatico che suscitò perplessità in coloro che si vedevano (come la redazione di “Rosso”) tra gli eredi della tradizione politica inaugurata da “classe operaia”²¹.

Scrittori e popolo è stato recentemente fatto oggetto di una riscoperta. Matteo Mandarini l'ha tradotto in inglese a più di cinquant'anni dalla sua prima edizione in italiano, mentre Marco Baravalle ha sondato la validità, in ambito artistico e curatoriale, degli strumenti concettuali che Asor Rosa ha forgiato per demistificare le narrazioni populiste²². Questa prospettiva, che cerca di affiancare le analisi del primo operaismo a quelle di Ernesto Laclau, è indubbiamente interessante ed è possibile integrarla sottolineando un'ulteriore connessione tra il lavoro del primo Asor Rosa e il contemporaneo. Si pensi alle riflessioni di Luc Boltanski e Arnaud Esquerre relative alla messa a valore del patrimonio artistico e culturale²³. Nel loro volume intitolato *Arricchimento*, i due sociologi cercano di circoscrivere uno dei settori trainanti dell'economia francese, un settore le cui regole e prassi specifiche si distinguono sia dal settore industriale tradizionale che dai meccanismi del capitalismo finanziario. Ciò che Boltanski ed Esquerre definiscono come “economia dell'arricchimento”, e che è tanto in Italia come in Francia in evidente espansione, si caratterizza per la tendenza non a produrre, ma piuttosto ad “arricchire” (nel senso in cui si “arricchisce” un metallo, ad esempio) merci già esistenti associandole a dei racconti la cui efficacia nella costruzione di un’“aura” deriva dalla possibilità di ancorare i prodotti alla storia di un luogo. Il fenomeno dell'arricchimento delle merci è oggi uno dei principali veicoli per la creazione di valore in settori ad alta redditività che si rivolgono a un pubblico agiato, come il lusso, l'alta moda, il col-



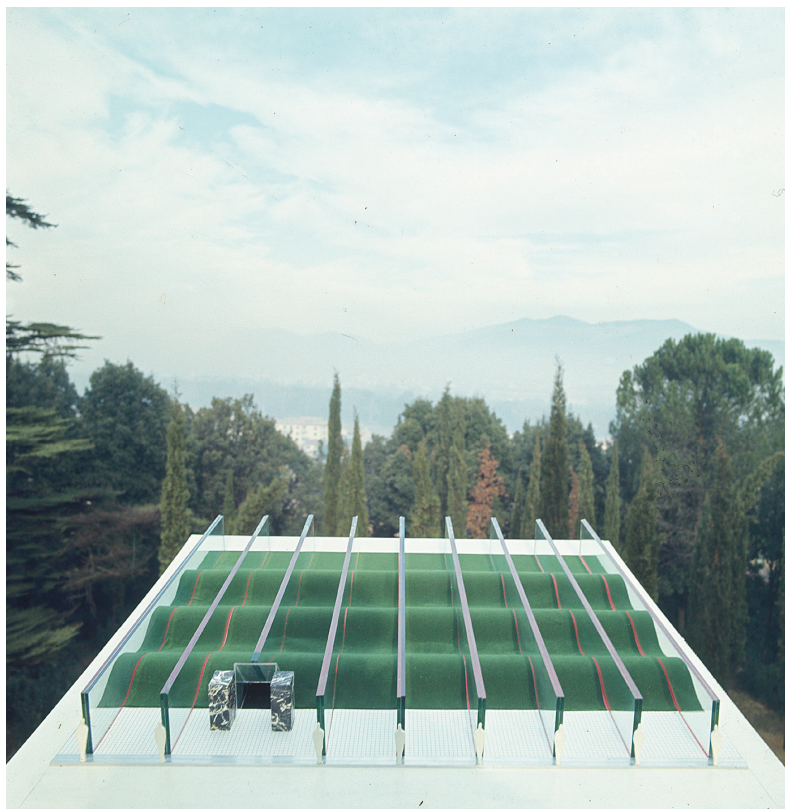
P. Manzoni, *Merda d'artista*, n. 78, maggio 1961

lezionismo di opere d'arte, i prodotti più pregiati dell'industria culinaria e dell'artigianato, così come certe forme particolarmente raffinate di turismo.

Se ancora qualche anno fa politici italiani poco avveduti sostenevano che “con la cultura non si mangia”, con la crescita di economie come quella cinese e indiana, il Made in Italy e l'Italia come *brand*, come “aura” di cui sono circonfusi i prodotti associati alla sua storia e al suo territorio (dalla mozzarella di bufala all'arte povera, dalle scarpe Prada ai “borghi più belli d'Italia”), si sono trasformati, direttamente o indirettamente, in una delle principali voci dell'*export*. Non è del resto un caso che, con l'avvento del governo Draghi, le competenze che prima spettavano al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo siano state suddivise tra due dicasteri, il Ministero del turismo e il Ministero della cultura, quasi a segnalare non tanto una sopposta distinzione tra “turismo” e “cultura”, ma, al contrario, l'accresciuta centralità strategica, a livello geopolitico ed economico, di settori che venivano precedentemente accomunati.

Ben prima che il marchio Made in Italy venisse codificato e difeso da apposite leggi, una delle opere d'arte contemporanea più celebri, *Merda d'Artista*, di Piero Manzoni, già prefigurava con ironia beffarda il crescente valore commerciale di una misteriosa aura di “italianità”. Come ho mostrato altrove, le famose scatolette, realizzate nel 1961, sono in primo luogo una critica delle pretese demagogiche, “populiste”, dei multipli, e dell'ambizione di creare, attraverso di essi, un'arte di qualità per tutti²⁴. Il dettaglio meno noto di *Merda d'Artista* è situato sotto il contenitore, dove in inglese (contrariamente alla descrizione del prodotto, che è in quattro lingue), l'artista ha fatto stampare la frase “Made in Italy”.

Sette anni più tardi, un gruppo di architetti, Archizoom Associati, influenzati dal pensiero operaista, prospettavano a loro volta una crescente enfasi sull'italianità, non in termini patriottici ma in termini commerciali. La loro proposta per il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Osaka, progettato (ma non realizzato) nel 1968, è stata correttamente letta da Roberto Gargiani come una riflessione sul razionalismo e su ciò che il gruppo definiva come “architettura figurativa”²⁵. Tuttavia, non si può non cogliere come, con la superficie ondulata ricoperta da un finto manto erboso (una parodia pop dei “colli italiani”), con le gigantografie *kitsch* (non visibili nell'immagine) dei prodotti italiani (dal tortellino,



Archizoom, Padiglione italiano, progetto per l'Esposizione Universale di Osaka, 1968



al Parmigiano, alla Ferrari) che il pubblico giapponese avrebbe potuto ammirare sopra le “colline”, e con le finte statue palladiane poste sul simulacro di facciata del padiglione, Archizoom intendesse sottolineare il graduale divenire merce dell’Italia stessa, in un contesto sempre più globale in cui la riconoscibilità dei Paesi e dei loro prodotti funzionava secondo dinamiche simili a quelle dei marchi.

Se già negli anni Sessanta, in un’economia ancora largamente industriale, alcuni artisti e architetti percepivano un’incipiente “brandizzazione” del Made in Italy, è negli ultimi quarant’anni, con il boom dell’economia dell’arricchimento, che la critica di classe della cultura acquista un’attualità che va ben oltre le riflessioni dei primi operaisti. L’universalismo della cultura contro cui si scagliava Asor Rosa nei primi anni Sessanta si manifesta nuovamente, ma in forme mutate; non più come edificante “battaglia di idee”, ma come quadro economico attraverso cui il privato e il pubblico contribuiscono a rendere possibile un’estrazione di plusvalore di cui solo un’esigua parte della popolazione potrà beneficiare, malgrado la storia di un luogo sia, a tutti gli effetti, un patrimonio prodotto collettivamente. Di più, la conflittualità e la violenza di cui è percorsa la storia dei luoghi sono spesso negate o edulcorate in narrazioni ecumeniche dove tutti, in egual misura, sono ritenuti felicemente partecipi di una cultura “nazionale” (magari in una sua declinazione “locale”) il cui accesso non conosce distinzioni di classe e i cui valori, consciamente o inconsciamente, sarebbero condivisi dall’intera popolazione. Si assiste, insomma, alla generalizzazione di una sorta di “auto-orientalismo” indotto, per riprendere il termine che Denis Viva ha utilizzato per descrivere il marketing internazionale della Transavanguardia da parte di Achille Bonito Oliva, la cui prima pubblicazione di rilievo, *The Italian Trans-avantgarde* (1980), esibiva sfacciatamente il tricolore sulla copertina²⁶.

Se la cultura diventa, oggi, sempre più “valore dei valori” (commerciali), e acquista una vocazione a porsi come garante dell’arricchimento, è necessario acuire le armi della critica nei confronti di un’economia che, in Europa, incarna sempre di più una strategia “populista” di mediazione non tra intellettuali e popolo, bensì tra vecchie e nuove forme di sfruttamento.

1. S. Federici, *Calibano e la strega: le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano-Udine 2015. Il dibattito relativo all'Italian Theory è stato ampio e ramificato, basti qui citare una delle più influenti pubblicazioni in merito, D. Gentili, *Italian Theory: dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012.

2. L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, il Mulino, Bologna 2021.

3. E. Blau, *The Architecture of Red Vienna, 1919–1934*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1999; M. Tafuri, *La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919–1933*, Electa, Milano 1980; G. Marramao, *Austromarxismo e socialismo di sinistra fra le due guerre*, La Pietra, Milano 1980.

4. P. Cioni, *Un ateismo religioso: il bolscevismo dalla Scuola di Capri allo stalinismo*, Carocci, Roma 2012.

5. L. Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley 1990. S. Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia. Lunačarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione 1917-1921*, Ed. Riuniti, Roma 1976.

6. C. Bermani, *Antonio Gramsci, Gli intellettuali e la cultura proletaria*, Colibri, Milano 2007.

7. Per una bibliografia completa, mi

permetto di rinviare al mio recente contributo J. Galimberti, *Giandante X: An Artist for Gramsci and the International Brigades (1920–1941)*, in “Artl@s Bulletin”, vol. 11, no. 1, 2022, pp. 29-48.

8. Lettera di Lucio Libertini a Raniero Panzieri, 19 settembre 1959, in L. Dotti, S. Merli (a cura di), *Renato Panzieri: Lettere, 1940–1964*, Marsilio, Venezia 1987, p. 217.

9. Lettera di Panzieri ad Asor Rosa, 26 ottobre 1960, in L. Dotti, S. Merli (a cura di), *op. cit.*, p. 286.

10. Lettera di Panzieri a Vittorio Rieser, 21 settembre 1961, in L. Dotti, S. Merli (a cura di), *op. cit.*, p. 323.

11. A. Asor Rosa, *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, in “Quaderni rossi”, n. 2, 1962, p. 121. Per una ricostruzione più dettagliata di questo dibattito, si veda J. Galimberti, *Images of Class. Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)*, Verso Books, London 2022.

12. A. Asor Rosa, *Fine della battaglia culturale*, in “classe operaia”, n. 2, gennaio 1964, pp. 17-19.

13. *Intervista con Alberto Asor Rosa*, in F. Milana, G. Trotta (a cura di), *L'operaismo degli anni Sessanta*, DeriveApprodi, Roma 2008, p. 673.

14. A. Asor Rosa, *Fine della battaglia culturale*, in “classe operaia”, n. 2, gennaio 1964, pp. 17-19.

15. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988, pp. 6-8.

16. M. Tronti, *Operai e capitale*, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 247.

17. M. Tronti, *op. cit.*, p. 247-248.

18. M. Scavino, *Potere operaio: la storia, la teoria*, DeriveApprodi, Roma 2018, pp. 53-54.

19. L. Passerini, *History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri*, in “Any: Architecture New York”, n. 25-26, 2000, pp. 10-70.

20. A. Asor Rosa (a cura di), *Storia d'Italia. Dall'unità a oggi*, vol. IV, t. II, Einaudi, Torino 1975.

21. Anonimo, *A Lenin non piaceva Frank Zappa*, in “Rosso”, n. 14, gennaio-febbraio 1975, p. 29.

22. M. Baravalle, *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberismo, pandemia*, Marsilio, Venezia 2021.

23. L. Boltanski, A. Esquerre, *Arricchimento. Una critica della merce*, il Mulino, Bologna 2021.

24. J. Galimberti, *The Intellectual and the Fool: Piero Manzoni between the Milanese Art Scene and the Land of Cockaigne*, in “The Oxford Art Journal”, vol. 35, n. 1, 2012, pp. 75-94.

25. R. Gargiani, *Archizoom Associati 1966–1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007, pp. 115-125.

26. D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 90.