

Da: *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 febbraio - 3 maggio 1992), Electa, Milano 1992, pp. 21-26.

## ***Piero Manzoni e i suoi resti***

### **Jean-Pierre Criqui**

Una fotografia, scattata nel 1961, mostra Piero Manzoni assorto nell'esame di una delle sue celebri scatolette<sup>1</sup>. Il suo gesto un po' teatrale e la sua aria pensierosa creano un'atmosfera che evoca il tema, spesso trattato nella pittura, della Vanitas. Ma l'oggetto triviale e violentemente derisorio della sua contemplazione - i trenta grammi di *Merda d'artista* "conservati al naturale" - si accorda piuttosto male con qualunque sentimento di gravità. Come Amleto e Yorick, Manzoni ha lasciato un'opera tinta di un'ambivalenza paragonabile a quella di questa immagine: un miscuglio di proposizioni folgoranti e di buffonerie nel quale la massima serietà e il massimo humour si confondono irrimediabilmente.

A questo riguardo, le novanta scatole di *Merda d'artista* "produced by Piero Manzoni" (così è precisato, firma autografa a sostegno, sul coperchio di ciascuna di esse) non costituiscono, come alcuni pensavano all'epoca e come si crede ancora talvolta, uno spiacevole *faux pas*, un errore di cattivo gusto nel suo lavoro, ma si iscrivono proprio nella logica di esso, di cui portano alle estreme conseguenze alcune ipotesi precedentemente abbozzate. In particolare si possono considerare in rapporto alle *Linee* (anch'esse inscatolate), quale contrappunto carnevalesco di questo emblema di idealismo estetico e di probità artistica di cui Manzoni si era impossessato nel 1959, o in rapporto ai *Corpi d'aria*, che facevano già dell'opera il risultato di un processo fisiologico, ma con ricorso al fiato, elemento nobile e spirituale per eccellenza<sup>2</sup>. In ambedue i casi si constata che il *corpus* manzoniano resiste a ogni interpretazione purista o univoca: egli riconcilia i contrari, unisce a gara "alto" e "basso" e sembra modellarsi sul "mondo alla rovescia", che eccetto per il punto di vista adottato, è uguale al nostro (vedi il *Socle du Monde*). Fermiamoci un momento su questo scatolame un po' speciale. Esso non ci mette veramente a nostro agio. Si esita a commentarlo, forse perché l'arte e la sua storia, andando di fretta, non si riveleranno di grande utilità nell'impresa. Benché si possa trovare sotto la penna di un pensatore quale Paul Valéry, che di solito non tende molto allo scatologico, una riflessione di questo genere: "L'oggetto d'arte, escremento prezioso come lo sono tanti escrementi e residui: l'incenso, la mirra, l'ambra grigia [...]"<sup>3</sup>. E benché ognuno sappia cosa è "una merda" - leggi "una bella merda" - quando si tratta di pittura. Maurice Denis racconta nel suo *Journal* che, verso il 1870, Cézanne, rivolgendosi a Manet, il quale gli aveva chiesto che cosa

---

<sup>1</sup> Fotografia riprodotta alla pagina 21 del libro di G. Celant, *Piero Manzoni*, Prearo Editore, Milano 1975 (cito la seconda edizione, in italiano e in francese, del 1989). Questo volume, che contiene i testi dell'artista e un catalogo della sua opera, è evidentemente indispensabile. Vi ho fatto costantemente ricorso, così come agli altri lavori di Celant dedicati a Manzoni, tra i quali il catalogo della mostra *Piero Manzoni, Paintings, Reliefs and Objects*, The Tate Gallery, London 1974.

<sup>2</sup> Sul fiato - il *pneuma* - come "veicolo dell'anima" e "spirito migratore" nel pensiero del Medioevo e del Rinascimento, vedi R. Klein, *Spirito peregrino*, in *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris 1970, pp. 31-64.

<sup>3</sup> P. Valéry, *Tel quel*, ripreso in *Œuvres*, vol. II, La Pléiade, Gallimard, Paris 1960, p.674. Il frammento in questione, è interessante notare, è intitolato *L'art et l'ennui*.

intendeva mandare al Salone, rispose: "Un vaso di merda"<sup>4</sup>. Durante gli anni Venti, Brancusi - o Vlaminck- avrebbe annunciato a Ezra Pound che era vicino il giorno in cui un artista avrebbe proposto al pubblico "della merda su un piatto d'argento"<sup>5</sup>. Alla luce dell'invettiva memorabile di Père Ubu, Duchamp aveva annotato fin dal 1914 - prima ancora di "inventare" la sua *Fontana*, che appartiene in qualche modo allo stesso ambito - questa equazione sibillina: "Arrhe est à art ce que merdre est à merde"<sup>6</sup>.

Anche limitandoci all'ambiente artistico moderno, potremmo aggiungere una ridda di aneddoti o di argomenti dello stesso tenore. L'idea era dunque nell'aria da tempo quando Manzoni, in maniera molto ragionata eppure molto paradossale, affronta il rischio del passaggio all'azione. Se consideriamo il modo di presentazione che egli sceglie, possiamo indicare alcuni precedenti e analogie. Senza nessuna preoccupazione di essere esauriente, noterò che, di nuovo in Duchamp, la nozione di "scatola" ha un ruolo importante, così come appare chiaramente con la *Boîte-en-valise*, nella quale egli ospita una versione ridotta di una buona parte della sua opera (Manzoni recepisce la lezione e durante gli ultimi due anni della sua vita non si sposta mai senza una valigetta contenente diversi campioni della sua arte), e ancora, precedentemente, con oggetti come *A bruit secret* (1916), che gioca sull'enigma del suo contenuto, o *Air de Paris* (1919), un'ampolla trasparente ed ermeticamente sigillata. Occorre anche ricordare che Schwitters aveva l'abitudine di disporre all'interno del suo *Merzbau*, "work in progress" tra scultura e architettura battezzato anche *Cattedrale di miseria erotica*, delle scatole o dei barattoli pieni di rifiuti di diverso tipo (tra cui l'orina di certi suoi amici). Sembra tuttavia che occorra attendere la *Merda d'artista* per incontrare, nel campo dell'arte, una scatola propriamente detta; intendo con questo l'artefatto stesso e non il suo trattamento iconografico, di cui Warhol e Johns avevano dato ognuno la propria versione già dal 1960: il primo iniziando la serie di quadri di scatole di minestra Campbell's, l'altro realizzando *Painted Bronze*, che rappresenta due lattine di birra<sup>7</sup>.

In effetti, contrariamente a quanto era stato predetto a Ezra Pound, Manzoni non propone i suoi residui organici - i suoi *déchiés* come si scriveva in antico francese - "su un piatto d'argento", vale a dire in piena vista, ma sotto la forma di scatolette di conserva, che diventano perfettamente inoffensive qualora si cambiasse l'etichetta. La parola più profetica nell'espressione "su un piatto d'argento" era ancora l'ultima, *argento*, intesa qui come denaro, dal momento che la *Merda d'artista*, come aveva deciso il suo produttore, si vendeva a peso, in base al prezzo corrente dell'oro. Quest'ultimo punto dipendeva assolutamente dalla sua presentazione in scatola - quindi dalla sua *invisibilità* - come si può constatare da ciò che riferisce Bernard Aubertin, il quale conobbe

---

<sup>4</sup> M. Denis, *Journal*, vol. II, La Colombe, Paris 1957, p. 212. Come possibile eco di questa risposta troviamo in *Voyage au bout de la nuit*, di Céline, una certa "mère Cézanne", portinaia di professione che fa una breve apparizione allo scopo di stappare dei gabinetti con l'aiuto di una "canna rovistatrice". Ho evocato più dettagliatamente questa strana filiazione in *"Cézanne" (Enquête)*, Witte de With/Imschoot, 1991, pubblicato nell'occasione della mostra *Cézanne* al Witte de With, Rotterdam.

<sup>5</sup> Citato da V. Scheiwiller nel dépliant *Piero Manzoni* pubblicato dalla Galleria Schwarz di Milano nel febbraio 1964.

<sup>6</sup> *La boîte de 1914*, in M. Duchamp, *Duchamp du signe*, scritti editi da M. Sanouillet con la collaborazione di E. Peterson, Flammarion, Paris 1975, p. 37. L'osservazione vale particolarmente per il nesso che stabilisce con il denaro. Thierry de Duve l'ha commentata più volte, ad esempio in *Marcel Duchamp ou la "phynancier" de la vie moderne*, in *Cousus de fil d'or*, Art édition, Villeurbanne 1990, pp. 75-95.

<sup>7</sup> Nel caso di Johns il motivo della scatola di conserva si trova direttamente associato a un tema pecuniario, poiché l'artista, secondo le voci, ha tratto l'idea per la sua opera da un'osservazione attribuita a de Kooning, il quale avrebbe dichiarato a proposito di Leo Castelli: "Se tu dessi due lattine di birra a questo figlio di puttana, lui riuscirebbe a venderle" (R. Francis, *Jasper Johns*, Abbeville, New York 1984, p. 9). Mentre scrivo queste righe, scopro nell'ultimo numero di "Art forum" (gennaio 1991, pp. 89-92) un "progetto" di M. Kelly intitolato *Magiciens de la Mer(d)* dove, in una parodia dell'archeologia del futuro, la scatola di conserva incarna il vestigio artistico numero uno lasciato dalla nostra civiltà. Il lettore vi troverà menzione di un certo "Canzoni", "the Italian innovator of container art".

personalmente Manzoni e racconta qui di una visita che fece all'artista nel 1961 a Parigi: "Quando bussai alla porta della sua camera, egli uscì dal wc dell'albergo, vestito di una vestaglia blu a pois bianchi. Mi disse semplicemente, dandomi la mano; 'Ero al wc per lavorare, per avere della MERDA D'ARTISTA da vendere. Se l'eventuale compratore di una delle mie scatole di merda trova il prezzo troppo alto, io offro di vendergli la mia merda al peso da lui desiderato, avvolta in un foglio di carta igienica, dopo averla tirata fuori dal wc a cucchiariate' "<sup>8</sup>.

Parallelamente, si noterà che qualora il collezionista sia preso dal desiderio insensato di verificare il contenuto della scatola acquistata, si troverà non soltanto a confrontare la triste coincidenza della parola e della cosa, ma soprattutto a distruggere l'opera irreparabilmente, e quindi ad annullare il suo valore commerciale. Come l'arte, la *Merda d'artista* non esiste che neutralizzata dalla sua messa in scatola: invisibile, quindi: incolore (*achrome*) e inodore (*il denaro non ha odore*). È una merda scritta, "il segno astratto di una contrarietà"<sup>9</sup>.

Più che alla luce dell'arte e dell'estetica, è senza dubbio in una prospettiva antropologica che conviene considerare il gesto di Manzoni. Anche la merda ha la sua storia, per riprendere il titolo di un libro di cui non si può che consigliare la lettura<sup>10</sup>: quella dei suoi usi, delle pratiche diverse - quelle magiche e medicinali in particolare - alle quali essa è stata associata, quella infine della sua gestione da parte delle società, che risulta dalla storia dei costumi e delle tecniche (l'urbanizzazione, ad esempio). Gli escrementi non sono solamente, così come Freud ha dimostrato, il "primo regalo" offerto dal bambino alle persone che gli stanno intorno; essi costituiscono anche uno dei beni originari dell'umanità: da tempi molto antichi, l'agricoltura li impiega per concimare i campi e in questa maniera trasforma la merda in oro: i frutti della terra raccolti grazie al concime conducono quasi immancabilmente allo scambio o al commercio. Si pensi al re Laerte dell'Odissea, che fertilizzava così lui stesso le sue colture, all'adorazione di cui gli scarabei erano oggetto nell'Egitto antico, o ancora a quel dio del pantheon romano chiamato Sterculius (da *stercus*, "escremento", "concime")<sup>11</sup>. Goethe, alla fine del secondo *Faust*, evoca il "resto di terra penoso da portare" ("ein Erdenrest zu tragen peinlich") al quale ogni umano si vede condannato dalla nascita. Questi versi sono citati da Freud nella breve prefazione che egli scrisse alla traduzione tedesca di un'opera pubblicata nel 1891 da un ufficiale di cavalleria americano, John G. Bourke, intitolata *Scatologie Rites of All Nations*. Tra etnografia e storia delle civiltà, il libro di Bourke è una sorta di catalogo nel quale il metodo lascia piuttosto a desiderare, ma che soddisferà ampiamente chiunque voglia informarsi sulle molteplici destinazioni immaginate dall'uomo per il suo ingombrante "resto di terra" (dalle pillole confezionate per l'edificazione dei devoti, con quello che viene chiamato rispettosamente nel Tibet le "reliquie giornaliere del Dalai Lama", fino a tutte le manipolazioni e preparazioni concepite ai quattro angoli del globo a fini divinatori o curativi). Mettendo in guardia il lettore occidentale moderno contro una derisione troppo facile di questi riti osservati sotto altre latitudini o in altre epoche, Freud sottolinea nella sua prefazione un aspetto che rientra ormai nella vulgata psicanalitica, cioè che l'interesse del bambino per le sue feci, se è velocemente represso dall'educazione, si ritrova comunque in molti casi semplicemente spostato verso oggetti dal

---

<sup>8</sup> B. Aubertin, *Sur Piero Manzoni*, in "Robho", n. 3, primavera 1968 (n.p.). Ringrazio Jean Clay per avermi segnalato questo testo.

<sup>9</sup> L'espressione è di Barthes, a proposito di Sade: "Le langage a cette faculté de dénier, d'oublier, de dissocier: écrite, la merde ne sent pas; Sade peut en inonder ses partenaires, nous n'en recevons aucune effluve, seul le signe abstrait d'un désagrément" (*Sade, Fourier; Loyola*, Seuil, Paris 1971, p. 140).

<sup>10</sup> D. Laporte, *Histoire de la merde*, Christian Bourgois, Paris 1978.

<sup>11</sup> Prendo questi esempi in prestito da C. Gaignebet e M.C. Périer, *L'homme et l'excretum*, in *Histoire des mœurs*, vol. I, diretto da J. Poirier, La Pléiade, Gallimard, Paris 1990, pp. 831-893.

carattere meno offensivo, tra i quali, al primo posto, il *denaro*<sup>12</sup>.

A monte delle scatole di Manzoni c'è tutto questo, e c'è anche una tradizione della farsa scatologica di cui Rabelais ha fornito la più famosa rappresentazione letteraria e che si ritrova nei saturnali romani, nella *Fête des Fous* medievale o nel carnevale. La *Merda d'artista* costituisce la metamorfosi assolutamente moderna di questa tradizione, sul versante economico della merce prodotta in serie come pure sul versante estetico dell'abbandono radicale di una qualsiasi competenza tecnica da parte dell'artista - del *deskilling*, come si dice in inglese - e del "poco da vedere" che ne risulta per lo spettatore. "L'autenticità di quanto viene alla luce nella pittura è sminuita presso di noi, esseri umani, dal fatto che i nostri colori, sarebbe bene che li andassimo a cercare laddove sono, vale a dire nella merda", osserva Lacan<sup>13</sup>. Tutto ciò, Manzoni riuscì simultaneamente a metterlo in evidenza e a dissimularlo grazie a questo oggetto, apoteosi del primitivismo industriale, che annulla sia per il produttore che per il recettore ogni reale attività dello sguardo: "Forse che se un uccello si pettinasse, non rischierebbe di lasciar cadere le penne, né un serpente le scaglie, né un albero per disinfestarsi farebbe piovere le foglie? Ciò che si accumula qui è il primo atto del far cadere lo sguardo. Atto sovrano senza dubbio, dal momento che esso passa in qualche cosa che si materializza e che, di questa sovranità, renderà caduco, escluso, inoperante tutto quello che, venuto da un altro luogo, si presenterà davanti a questo prodotto"<sup>14</sup>.

Questa deposizione dello sguardo è onnipresente nel lavoro di Manzoni. Essa tende verso una concezione dell'arte come *attività*, un'attività di cui l'opera, che ne è la traccia o la spoglia, testimonia ma porta anche il lutto: "Consumato il gesto, l'opera diventa dovunque documento dell'avvenimento di un fatto artistico", si può leggere nel primo testo firmato da Manzoni<sup>15</sup>. Un po' più tardi, nel 1960, in *Libera dimensione* (che si conclude con le parole "Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere"), egli sottolineerà quanto ogni ricerca di forma o di stile limitata all'elaborazione di un oggetto di contemplazione gli sembrasse ormai profondamente inutile<sup>16</sup>. Gli *Achromes* - si apprezzerà l'importanza del prefisso privativo nella parola scelta da Manzoni - erano i primi indici di questa elisione dell'attenzione visuale. Si ritroverà pure nei *Corpi d'aria*, in cui il medium sfugge per la sua stessa natura alla vista, e nelle uova sode segnate con un'impronta digitale poi consumate dal pubblico che ha assistito alla loro preparazione (*Consumazione dell'arte dinamica del pubblico - divorare l'arte*, 21 luglio 1960 alla Galleria Azimut di Milano); o ancora nelle persone viventi o negli oggetti personali firmati e "autenticati" come opere d'arte, con tanto di certificato, a partire dal 1961 (Umberto Eco; la scarpa destra di Franco Angeli). *Piero Manzoni, Life and Works*, il libro pubblicato nel 1963, seguendo le indicazioni dell'artista, da Jes Petersen, esiste in due versioni: l'uno consiste solamente di pagine bianche, l'altro di pagine di plastica trasparente.

Ma è ben chiaro nella serie delle *Linee*, intrapresa nel 1959, che lo sguardo è più pienamente destituito della sua funzione. Le linee di Manzoni non implicano alcuna abilità grafica particolare. Esse costituiscono una sorta di stato originale - *mitico* - della traccia artistica, e appare chiaramente dalle fotografie prese durante la loro realizzazione - particolarmente nel caso delle più lunghe,

---

<sup>12</sup> Rimando per questo testo di Freud, che risale al 1913, alla traduzione inglese: *Preface to Bourke's "Scatologic Rites of All Nations"*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XII, J. Strachey, Hogarth Press, London 1958, pp. 333-337.

<sup>13</sup> J. Lacan, *Qu'est-ce qu'un tableau?*, in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire livre XI*, Seuil, Paris 1973, p. 107.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>15</sup> *Per la scoperta di una zona d'immagini*, prima versione (dicembre 1956), in G. Celant, *Piero Manzoni*, cit., p. 304.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 307-308.

quando la mano è tenuta ferma davanti al rotolo di carta che scorre automaticamente - che esse avrebbero potuto essere eseguite anche alla cieca. Infine si danno allo spettatore sotto l'aspetto di tubi di cartone o di contenitori metallici provvisti di un'etichetta o di un'iscrizione (lunghezza della linea, nome dell'autore, data); questa presentazione non è comunque rigorosamente esclusiva, giacché si sa che Manzoni, nella prima mostra delle *Linee* tenutasi nell'agosto 1959 alla Galleria Pozzetto Chiuso di Albisola, aveva scelto di dispiegarne una, lunga 19,93 metri, sulle pareti della galleria (tuttavia, se si confronta la *Linea* con l'*Achrome* o con il monocromo in generale, si comprende che, per raggiungere la massima efficacia, essa deve sottrarsi alla vista: in effetti, allo scopo di proteggere il suo carattere di oggetto mobile e autonomo, essa è necessariamente inscritta su un supporto di carta che serve da sfondo e induce, in rapporto alla parete sulla quale è fissato, una ridondanza che non esiste nel caso del quadro a un solo colore, o "non colore")<sup>17</sup>.

Elevando la linea al rango dell'invisibilità, Manzoni riprende - spingendola alla sua conseguenza estrema - la divisione cara alla teoria delle belle arti tra disegno e colore che fa di essa, per opposizione alla brutalità sensuale del colore, lo strumento privilegiato dell'ideale e dell'astrazione (nel senso, si potrebbe dire, della sublimazione). Sembra anche che la linea, in certe narrazioni fondatrici di un discorso sull'arte, fosse stata direttamente legata alla nozione di invisibilità; così nella controversia, narrata da Plinio, tra Apelle e Protogene. Si racconta che Apelle, facendo visita a Protogene momentaneamente assente, lasciasse come biglietto da visita una linea sottile su una tavola. Protogene, rientrando, riconobbe il segno del suo rivale e ne tracciò, *all'interno della linea di costui*, un'altra ancora più sottile. Infine Apelle, durante una seconda visita, pose fine alla disputa tracciando un'ultima linea, insuperabile per tenuità, all'interno di quella di Protogene. Il pezzo di legno sul quale si trovavano quelle linee, certamente, è scomparso (condizione *sine qua non* del mito), ma Plinio l'avrebbe visto prima della sua distruzione e l'ha descritto così: "Ho visto questa tavola; non contiene niente sulla sua vasta superficie se non delle linee che sfuggono alla vista [...] Pareva vuota, ma proprio per questo, attirava lo sguardo e diventò più celebre di ogni altro pezzo"<sup>18</sup>. La più lunga delle *Linee*, quella di 7200 metri realizzata a Herning il 4 luglio 1961, doveva originariamente, una volta collocata nel contenitore di piombo che conosciamo ancora oggi, essere seppellita in vista di una futura riscoperta. Tale inumazione, che avrebbe portato a compimento il dileguarsi del gesto dell'artista, trova i suoi omologhi in una serie di progetti "impossibili" annunciati da Manzoni: una linea tracciata intorno al globo seguendo il meridiano di Greenwich; l'esecuzione di una linea in ogni città importante del mondo, finché la somma delle lunghezze così ottenuta fosse uguale alla circonferenza del pianeta. (Jan Van der Marck ha calcolato che, supponendo che ciascuna di queste linee avesse la stessa dimensione di quella di Herning, per

---

<sup>17</sup> È da notare anche che la linea, come oggetto, guadagna in complessità quando essa si presenta chiusa all'interno del suo contenitore, un paradosso analizzato da B. Buchloh nel suo saggio su formalismo e storicità, a proposito delle linee di Duchamp, Manzoni e Broun (*Formalisme et historicité - Autoritarisme et régression, Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Editions Territoires, Paris 1982, pp. 21-22).

<sup>18</sup> Plinio, *Storia naturale*, XXXV, 81-83, brano ripreso e tradotto in *La peinture ancienne, Recueil Milliet*, Macula, Paris 1985, pp. 322-325. Su questo aneddoto e le sue ripercussioni, vedi H. van de Waal, *The 'Linea summae tenutatis' of Apelles. Pliny's Phrase and its Interpreters*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XII/1, pp. 5-32. J.C. Lebensztejn la commenta ugualmente in un libro recente al quale ci si riferirà più largamente sulla questione dell'opposizione tra linea e colore (*L'art de la tache*, Editions du Limon, Montelimar 1990, particolarmente il cap. XIII, pp. 301-332). Al di fuori delle *Linee*, si trovano in Manzoni altri casi di deviazione di elementi canonici o archetipici del vocabolario artistico; penso ad esempio a quella scultura del 1961 fatta di una sfera in pelle di coniglio, posata su un cubo di legno bruciato, che si può vedere come un "modello ridotto" della *Base del mondo* e che perpetua soprattutto un motivo reperibile anche in certe monete romane del Periodo di Costantino, nonché nella pittura di Poussin o in un curioso, piccolo monumento concepito da Goethe per il parco di Weimar (vedi A. Chastel, *La sphère et le cube*, in "Avant Guerre", n. 2, I trimestre 1981, pp. 3-8).

raggiungere il suo scopo Manzoni avrebbe dovuto lasciarne una in 5555 città)<sup>19</sup>. Dal 1960, la *Linea di lunghezza infinita* un semplice cilindro di legno pieno munito di un'etichetta - segnala peraltro l'inutilità di voler superare, in casi simili, lo stadio della dichiarazione.

Che l'arte possa esistere senza avere niente di particolare da mostrare, senza aggiungere niente all'insieme degli oggetti del mondo, Manzoni si applica a dimostrarlo apponendo la sua firma, secondo il suo capriccio, sugli esseri e sulle cose. Dall'inizio questo atteggiamento è di un'ambivalenza estrema; di qui la difficoltà della sua interpretazione. Esso sottintende senza alcun dubbio una forma di credenza insieme ironica e seria, una sorta di magia disincantata che continuerà a esercitarsi malgrado la sua appartenenza riconosciuta da tutti al puro dominio della sembianza, e che niente definirà meglio dell'aforisma di Adorno secondo il quale "arte è la magia liberata dalla menzogna di essere vera"<sup>20</sup>. La parola "magia", come quella di "mito", ricorre ripetutamente nei testi di Manzoni, ad esempio quando scrive che "un quadro è ed è sempre stato un oggetto magico, un oggetto religioso"<sup>21</sup>. Il riferimento esplicito alla magia appare anche nelle due *Basi magiche* del 1961 (una recante sul davanti una targa - PIERO MANZONI Scultura vivente - e sulla parte superiore due impronte di piedi indicanti al candidato all'opera d'arte come deve posizionarsi, l'altra provvista di un'iscrizione in danese - lingua del paese nel quale fu realizzata - stabilisce che "chiunque si mette qui è arte"). Questi oggetti apparentemente senza qualità ricordano un po' i "tableaux vivants" di moda fra XVIII e XIX secolo, solo che non si tratta più qui di riprodurre l'aspetto di questo o quel capolavoro (come la *Notte* di Correggio che viene imitato in una scena delle *Affinità elettive*), ma chiaramente di incarnare l'arte stessa (c'è una storia della scultura vivente nell'arte contemporanea che dopo Manzoni passa, tra l'altro, per la *Manifestazione in favore del realismo capitalista* di Gerhard Richter e Konrad Lueg, in un magazzino di mobili di Düsseldorf l'11 ottobre 1963; l'azione di Beuys *Come spiegare i quadri a una lepre morta*, alla Galleria Schmela, sempre a Düsseldorf, il 26 novembre 1965; le *Living Sculptures* di Gilbert and George, a partire dal 1969; la *Scultura invisibile* interpretata per un momento da Warhol, in piedi su un piedistallo, durante una serata del 1985 nel locale newyorkese Area).

Indubbiamente Manzoni credeva - senza mai crederci del tutto, ben inteso, ma questa stessa doppiezza è inerente al funzionamento della magia - che l'artista possedesse una sorta di *mana*, una nozione intraducibile di cui l'etnografia ci insegna che "non è semplicemente una forza, un essere, è anche un'azione, una qualità e uno stato [...] questa parola sussume una ridda di idee che noi designiamo con le parole: potere di stregone, qualità magica di una cosa, cosa magica, essere magico, avere potere magico, essere incantato, agire magicamente"<sup>22</sup>.

Grazie al *mana* e secondo un movimento di rovesciamento a cui il loro autore era aduso, le basi e i certificati invertono quella operazione magica molto antica che i greci chiamarono *théurgie* e che consisteva nell'animare le immagini degli dei, conferire loro potenza e mobilità affinché potessero

---

<sup>19</sup> J. Van der Marck, *Piero Manzoni: An Exemplary Life*, in "Art in America", maggio-giugno 1973, p. 78.

<sup>20</sup> T. W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Payot, Paris 1980, p. 207.

<sup>21</sup> *Prolegomeni per un'attività artistica* (marzo 1957), in *Piero Manzoni*, cit., p. 304. E a proposito del mito: "L'arte non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine" (*L'arte non è vera creazione..* (maggio 1957), *ibidem*, p. 305).

<sup>22</sup> Ho preso questa definizione in prestito dal testo classico di M. Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie* (1902-1903), ripreso nel volume dello stesso autore, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1950, p.1-137. Tutto in questo testo si accorda significativamente con l'opera di Manzoni, dall'osservazione secondo la quale "l'anima del mago è essenzialmente mobile e distaccabile dal suo corpo" (p.26), a questa, a proposito della "arte magica": "non fa niente o quasi niente, ma fa credere tutto, tanto più facilmente in quanto essa mette al servizio dell'immaginazione individuale forze e idee collettive" (p. 134).

in seguito rilasciare degli oracoli<sup>23</sup>.

Con Manzoni non si trattava più di dare vita alle opere, ma di far andare l'arte alla vita, ai vivi. Il primo caso, che denota un'assenza di separazione tra l'arte e l'insieme delle attività umane, era certamente meno problematico del secondo, che rifiuta una rottura già pienamente consumata.

In questo senso, Manzoni, che aveva pensato di esporre i suoi cadaveri conservati in blocchi di plastica trasparente<sup>24</sup> ha omesso di trasmetterci la sua ultima opera, realizzata per una morte che si è affrettato ad applicare. Ma ciò non sarebbe stato sopportabile, e non ne aveva bisogno per entrare "nel libro terribile del XX secolo"<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Per quanto riguarda questo rito di consacrazione, che ha degli equivalenti in altre culture e di cui si ritrovano le tracce importanti nella religione cristiana, si veda il libro di D. Freedberg, *The Power of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1989, specialmente il capitolo intitolato *Consecration: Making Images Work*, pp. 82-98.

<sup>24</sup> "Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti" (1962), *Piero Manzoni*, cit., p. 309.

<sup>25</sup> "Bien sûr, Manzoni sera dans le livre terrible du siècle". Le parole sono di M. Broodthaers, nel suo articolo *Gare au défi!*, in "Journal des Beaux-Arts", Bruxelles, 14 novembre 1963, p. 9. Ringrazio Marie-Pascale Gildemyn per avermi passato una copia di questo testo.