

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. 39-45.

Piero Manzoni e gli Stati Uniti: una cecità temporanea

Nancy Spector

Nel 1972, nove anni dopo la morte prematura di Piero Manzoni, la Sonnabend Gallery di New York presentò una piccola retrospettiva della sua arte enigmatica e singolare¹. Benché fosse la prima mostra di una certa importanza dell'opera di Manzoni negli Stati Uniti - mostre commemorative, esaustive, erano state organizzate precedentemente da musei in Germania, in Olanda e in Italia - essa suscitò un interesse limitato². La reazione dei media fu scarsa: le brevi menzioni sulla stampa erano marcate da indifferenza e confusione. Come racconta Ileana Sonnabend, l'esposizione fu quasi completamente trascurata, e se non fu ignorata, fu incompresa³. Robert Pincus-Witten, uno dei pochi critici che la notò, dice oggi che Manzoni "fu negativamente etichettato come un Neo-Dadaista", non fu preso seriamente, e venne tralasciato senza altre considerazioni⁴. Infatti, solamente nel 1990, diciotto anni dopo la mostra alla Sonnabend, un'altra mostra a New York fu interamente dedicata al suo lavoro artistico.

Il relativo silenzio che circondò il debutto americano di Manzoni nei primi anni Settanta e il lungo intervallo prima che l'interesse fosse sufficiente, qui, per garantire un riesame della sua arte, sono illuminanti a molti livelli. L'assenza stessa di Manzoni dal discorso critico americano è divenuta, in un certo senso, una presenza negativa, la cui analisi rivela specifici parametri interpretativi inerenti alla critica artistica americana degli anni Sessanta e Settanta. L'esistenza di questa lacuna, che resiste a facili spiegazioni o scuse, serve anche a sottolineare aspetti teoretici cruciali dell'opera di Manzoni che, forse, non hanno potuto essere completamente compresi fino a oggi. Quando viene analizzata in rapporto agli sviluppi recenti di pratiche culturali di natura decostruttiva che esaminano la loro stessa complicità con paradigmi istituzionali, ideologici ed economici, ci si accorge di quanto la sua arte prefiguri questa stessa problematica. Con prodigiosa chiarezza alla fine degli anni Cinquanta e agli inizi dei Sessanta, Manzoni mise in atto una critica rigorosa

Vorrei ringraziare per l'assistenza, i suggerimenti, e l'aiuto generoso durante la stesura di questo saggio, Kim Paice e Jenny Blessing.

¹ La mostra ebbe luogo alla Sonnabend Gallery dal 25 marzo al 22 aprile 1972 e poi fu al Contemporary Art Museum di Houston, Texas, alla Henry Gallery all'Università di Washington a Seattle, e al Museum of Contemporary Art di Chicago.

² Opere di Manzoni erano state esposte in precedenti mostre collettive: *Contemporary Italian Art*, Chicago, Illinois Institute of Technology, 1960; *Zero*, Philadelphia Academy of Fine Arts, 1964; *European Drawings*, New York, Salomon R. Guggenheim Museum, 1966. Anche se si può supporre che queste mostre abbiano fatto conoscere Manzoni un po' meglio, tuttavia la sua opera deve essere esaminata nella sua totalità perché se ne possa comprendere la sua natura complessa, paradossale e anche dialettica.

³ Intervista con Ileana Sonnabend, gennaio 1991. Sonnabend si rese conto dell'importanza dell'opera di Manzoni attraverso la sua galleria a Parigi e volle presentare il lavoro al pubblico di New York. La mostra, sosteneva, fu un successo soltanto in retrospettiva. Dei molti oggetti in mostra solo uno fu venduto, Kynaston McShine comprò *Linea m. 1000* (luglio 1961) per il Museum of Modern Art.

⁴ Intervista con Robert Pincus-Witten, gennaio 1991. Vorrei esprimergli la mia gratitudine per i suoi commenti che mi hanno aiutata a formulare le tesi che seguono.

dell'assimilazione dell'arte da parte di un'industria culturale sempre più invadente. I suoi bersagli includevano la mercificazione dell'oggetto estetico e la commercializzazione del nome dell'artista. Duchampiano nel suo spirito ironico e nelle strategie concettuali, coraggiosamente materialista nella sua investigazione dell'artista come produttore, e apertamente paradossale nel suo curioso insieme di pensiero utopico e anarchico, Manzoni era, in qualche modo, postmoderno prima del tempo. Riflettendo sul clima critico americano nel quale Manzoni fu ricevuto per la prima volta e analizzando certi aspetti della sua opera che erano stati completamente trascurati, questo saggio si propone di presentarne una riesaminazione. Da un punto di vista fortemente influenzato dalle tendenze critiche degli anni Ottanta offrirà una revisione di Manzoni, una rivalutazione, che sosterrà il suo status di preminente precursore degli artisti oggi all'avanguardia.

La mostra di Manzoni alla Sonnabend fu oggetto di due brevi recensioni, una sulla rivista "Arts" e l'altra su "Art News". Erano recensioni soprattutto descrittive e non molto profonde. Il pezzo su "Arts", pronto a caratterizzare l'artista come un mero provocatore, paragonava Manzoni a Duchamp, etichettando la sua opera come "una specie di farsa dell'Europa in declino", ma concedeva che il suo lavoro comportava "elementi di analisi culturale e inventività strategica combinati con una genuina finezza visiva [...]"⁵, mentre "Art News" credeva di vedere in Manzoni "evidenti affinità con ricerche recenti e diverse come il monocromo, l'arte e il linguaggio o l'idea, la Body Art, la rivista insisteva sugli *Achromes*, classificandoli come "proto-minimalisti" e riduttivi. Allo stesso tempo, tuttavia, "Art News" metteva in evidenza l'inclinazione di Manzoni per la materialità e lo legava all'eredità di Fontana e Burri⁶. Queste eclettiche letture di Manzoni dimostrano l'incapacità dei critici di allora di collocare la produzione dell'artista in una appropriata cornice teoretica. Manzoni non era esclusivamente né una cosa né l'altra; la sua arte senza limiti precisi incarnava molte possibilità di interpretazione. Nell'articolo di Robert Pincus-Witten, *Ryman, Marden, Manzoni*, una recensione tripartita di mostre concomitanti a New York, che offrivano alla visione il contrasto di strategie diverse da parte dei pittori monocromi, l'autore discuteva il carattere contraddittorio dell'arte di Manzoni⁷. Pincus-Witten invocava gli *Achromes* esposti alla Sonnabend per mettere in evidenza, per contrasto, l'impegno di Ryman e Marden con i problemi della pittura, distinguendo nell'opera di Manzoni una instabilità che si traduce in una doppia adesione a sensibilità sia concettuali sia empiriche.

Gli *Achromes*, le *Linee*, le *Sculture viventi* e le *Basi magiche* di Manzoni, diceva Pincus-Witten, volutamente intese come esercizi concettuali diretti contro "l'arte come sensibilità", inesorabilmente però "postulano la validità dell'arte attraverso l'attività iconoclastica; un atteggiamento che paradossalmente riasserisce il valore della sensibilità". "Il dadaismo di Manzoni", egli spiegava, "media così estremi altrimenti antitetici"⁸.

L'ambivalenza del progetto di Manzoni, una caratteristica che aveva messo in difficoltà i suoi critici americani, fu sposata dal saggio introduttivo di Germano Celant nel catalogo che accompagnava la mostra da Sonnabend. Celant metteva in evidenza la coesistenza di fondamenti concettuali, tautologici, empirici e metafisici nell'opera dell'artista. Mettendo in contrasto il modo con cui Manzoni affronta analiticamente la tela, come entità non significativa che è "auto-sufficiente e auto-espressiva", con le gesta eroiche e metaforiche della pittura europea ed espressionista astratta, Celant definì il progetto dell'artista una critica radicale della tradizionale separazione tra arte e vita.

⁵ D. Wolmer, *In the Galleries: Piero Manzoni*, in "Arts", n. 46, maggio 1972, pp. 65-66.

⁶ E. C. Baker, *Reviews and Previews: Piero Manzoni*, in "Art News", n. 71, maggio 1972, p. 52.

⁷ R. Pincus-Witten, *Ryman, Marden, Manzoni*, in "Artforum", n. 10, giugno 1972, pp. 50-53.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

Mise sullo stesso piano Manzoni e Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Allan Kaprow, La Monte Young e Henry Flint (tra gli altri) che, in modo diverso, misero in discussione le convenzioni artistiche e la nozione di valore estetico. Per queste personalità, i materiali della vita reale, gli oggetti quotidiani, il corpo umano, il tempo e lo spazio divennero i materiali della propria arte. E se i relitti dell'esistenza quotidiana erano supposti rivelare i loro effetti potenzialmente liberatori, il vero contenuto dell'opera era, essenzialmente, il tentativo senza precedenti di rispondere alla questione di come definire lo statuto stesso dell'arte.

Seguendo le implicazioni concettuali contenute in un lavoro del genere, Celant proseguì rivolgendosi alla qualità espressamente cerebrale dell'arte di Manzoni nel contesto delle *Linee*: registrazioni materiali di durata e distanza racchiuse in tubi di cartone o scatole metalliche munite di etichetta. Trasformando diversi valori lineari e spaziali in oggetti tangibili e nascondendoli alla vista, Manzoni asserì il primato del concetto sulla forma visiva⁹. Più in là nel saggio, Celant spiegò l'uso del proprio corpo da parte dell'artista, le sculture pneumatiche, le merde in scatola, le progettate fiale di sangue e le impronte, come manifestazioni del carattere tautologico della sua opera. "Tutto", asserì Celant, "coincide con se stesso; è una diretta comunicazione con il suo corpo"¹⁰. E questo corpo, riconobbe Celant, divenne esso stesso un'opera d'arte, non un recipiente che l'espressione soggettiva attraversa, non un segno visivo per qualche sconosciuta realtà cosmica, non un veicolo per l'azione o l'intervento dinamico. Sempre secondo Celant, Manzoni estese metaforicamente lo status estetico che aveva conferito al suo corpo e alla popolazione globale attraverso le sue *Sculture viventi* e le sue *Basi magiche*. Anche se non lo affermava apertamente, il saggio di Celant proponeva una lettura utopistica di Manzoni, che presentava l'artista come una figura quasi religiosa capace di conferire valore estetico al mondo intero: "Il suo lavoro si estende, con *Socle du Monde*, fino a toccare i limiti della superficie della terra e tutto ciò che è animale, vegetale e minerale è definitivamente trasformato in un'opera d'arte"¹¹.

Nell'unico articolo esteso su Manzoni, apparso in una rivista americana dopo la mostra da Sonnabend, Jan van der Marck sviluppò il riferimento appena suggerito da Celant alle sfumature religiose/spirituali del progetto dell'artista¹². Concentrandosi sulle *Basi magiche* e le uova sode con impronte di Manzoni, divorate dai visitatori della galleria, in un evento che Celant descrisse come una "comunione", Van der Marck ampliò l'allusione ai riti cristiani: "Il 21 luglio 1960 Manzoni invitò amici e sostenitori, a Milano, a partecipare a un rituale curiosamente reminiscente della Messa. L'artista bollì alcune uova su un fornello posto sopra una tavola. Poi imprime le sue impronte digitali su ciascun uovo. Mentre le persone passavano in fila furono date loro delle uova da

⁹ B. H. D. Buchloh definì bene il fondamento concettuale delle linee di Manzoni e proclamò la sua attinenza alla "strategia di base di tutta l'arte concettuale che sarebbe seguita": "nell'opera di Manzoni, sia l'idea della dimensione spaziale sia la sua realtà materiale sono date e presenti. Ma l'opera d'arte come oggetto materiale si nega totalmente in favore della sua invisibile dimensione concettuale. Come oggetto, appare solamente in quanto ha funzione di negare la sua apparenza di cosa contenente qualcosa di dissimulato".

Formalism and Historicity - Changing Concepts in American and European Art Since 1945, in *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art*, catalogo della mostra, Chicago 1977, p. 94. È opportuno notare nel contesto di questo saggio che l'articolo di Buchloh fu scritto in Germania.

¹⁰ G. Celant *Piero Manzoni*, trad. Malcolm Skey, New York 1972.

¹¹ *Ibidem*, p. 11. Questa interpretazione non costituisce tuttavia l'essenziale della lettura ricca e perspicace dell'opera di Manzoni da parte di Celant. In pubblicazioni successive, particolarmente in *Identité italienne: l'Art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, Parigi 1981, e nel saggio *From Open Wound to the Resurrected Body: Lucio Fontana and Piero Manzoni*, in *Italian Art in the Twentieth Century*, catalogo della mostra, Londra 1989, Celant discusse gli aspetti critici/radicali dell'arte di Manzoni nel contesto della storia sociale, politica e culturale italiana.

¹² Jan van der Marck, *Piero Manzoni: an Exemplary Lite*, in "Art in America", n. 61, maggio 1973, pp. 74-81. Se l'articolo considera i diversi aspetti dell'opera di Manzoni, il suo letteralismo, la sua corporalità e la sua dimensione concettuale, l'autore insiste sulla religiosità inerente a una gran parte dell'opera.

mangiare [...] L'aspetto quasi religioso di questo evento, la preparazione, la consacrazione, la comunione, non si può eludere facilmente. La costruzione della *Base magica* produce la stessa impressione [...] Come un prete che effettua la transustanziazione del pane e del vino, Manzoni isola un volontario mettendolo a un livello al di sopra del posto dove sta ogni giorno e lo dichiara un'opera d'arte. In ambedue i casi ci dobbiamo affidare ai poteri discrezionali di un officiante; accettiamo in base alla sua autorità, che un'ostia possa essere un corpo e il corpo possa essere arte"¹³.

Van der Marck sentiva Manzoni come un eroe tragico, "un credente esaltato con [...] un'inclinazione fortemente autodistruttiva" e non un cinico come altri resoconti della stampa avevano suggerito¹⁴. A suo parere il terzo *Socle du Monde*, il piedestallo rovesciato che doveva sostenere il mondo intero, non era un atto di arroganza artistica, ma piuttosto un "gesto di rassegnazione, nel senso che tutti noi portiamo il mondo sulle spalle e viviamo con esso"¹⁵. Van der Marck sosteneva che quando quest'opera fu creata, l'artista sapeva che si stava approssimando la fine della sua vita tragicamente breve. La sua interpretazione unisce i riti della comunione dell'Ultima Cena con quello che egli sentiva essere il muto martirio dell'artista, ponendo così Manzoni come una figura simile a Cristo che affronta la fine dell'esistenza terrena nel giardino di Getsemani.

Per riassumere, fino a questo momento le reazioni critiche alla complessa e stimolante opera di Manzoni riconobbero, senza guardarli necessariamente con favore, le multiformi strategie estetiche e concettuali dell'artista, il suo umorismo Dada e la deliberata provocazione. L'unica eccezione furono i saggi del catalogo di Celant, che abbracciarono la natura paradossale inerente all'opera di Manzoni. Ci fu qualche tentativo, da parte di altri critici, di filtrare gli *Achromes* di Manzoni attraverso una cornice formalista mettendo in relazione le tele bianche e i rilievi con gli stessi esempi storici e contemporanei di pittura monocroma. Il paradigma riduzionista fu invocato più di una volta. L'argomento più drammatico, ma meno convincente tentò di elevare Manzoni al rango di tragico artista romantico un modello del XIX secolo riservato ai grandi pittori-martiri del nostro tempo: Van Gogh, Modigliani, Pollock. Da questa sintesi della risposta della critica americana si deduce che le opinioni si trovarono divise fra due poli dell'analisi, l'uno formale, l'altro biografico, mentre un polo intermedio, cioè le implicazioni storiche, politiche ed economiche dell'attività di Manzoni, rimase largamente inesplorato.

Prima di rivolgerci alle specificità di quest'ambito trascurato sarà utile esaminare brevemente come l'alter ego francese di Manzoni, Yves Klein fu accolto in America. Sebbene a New York fosse meglio conosciuto di Manzoni, avendo avuto una mostra personale alla Leo Castelli Gallery nel 1961 e retrospettive postume all'Alexander Iolas Gallery nel 1962, e su più larga scala, al Jewish Museum nel 1967, i critici tesero a mettere in evidenza le qualità formali della sua pittura blu monocroma, piuttosto che il suo impegno polemico verso i valori della storia dell'arte e le convenzioni sociali.

Recensendo la mostra da Iolas ad esempio, Donald Judd applicò criteri strettamente formalisti alla sua valutazione dell'opera di Klein: "Sotto tre aspetti i quadri blu di Klein sono legati a un certo tipo di arte americana. Sono semplici e di ampie dimensioni, tendono a diventare oggetti e di conseguenza hanno una nuova intensità [...] I quadri di Klein hanno una bellezza rigorosa e pura ma molto sensuale [...] Un quadro molto grande è semplicemente un pannello di colore blu che viene

¹³ *Op. cit.*, p. 78.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 80.

¹⁵ *Op. cit.*

applicato con il rullo per produrre una superficie densa"¹⁶.

Nel 1970 Lawrence Alloway discusse i monocromi di Klein con un vocabolario simile: "Yves Klein offre l'esempio più vigoroso di un'opera costituita da un solo colore/un solo oggetto, con i suoi pannelli senza modulazioni tonali di pigmento uniformemente distribuito"¹⁷.

Nonostante Lucy Lippard, nella sua discussione su Klein, non seguisse questo stesso approccio formalista e rispondesse allo spirito concettuale della sua arte, tuttavia la considerò come quella di un duchampiano isolato la cui opera era tinta di elementi di filosofia orientale. "Molti suoi lavori" concludeva, "erano semplicemente gesti nella direzione della novità piuttosto che inaugurazioni di un'arte nuova"¹⁸. Dore Ashton si rese conto delle implicazioni più vaste dell'arte di Klein, del suo impegno e della sua parziale critica verso la cultura in generale, ma con dannò la sua inclinazione per quelli che percepiva essere gesti vuoti volti a creare spettacolo¹⁹.

È chiaro che sia Manzoni che Klein furono largamente definiti alla luce di criteri formalisti, un approccio critico che negava una parte significativa dei loro rispettivi progetti, oppure furono biasimati per la loro estensione al di là dei mezzi formali di espressione.

Seguendo la tesi di Benjamin H.D. Buchloh che la critica d'arte americana degli anni Settanta tendeva a essere più formalista, nel suo focalizzarsi sugli attributi fisici di un'opera d'arte, della critica europea, abituata alla storicizzazione che collocava un'opera d'arte nel suo contesto socio-politico, è possibile descrivere la reazione americana a Manzoni come una specie di temporanea "cecità"²⁰.

Ciò che non poteva essere compreso al tempo della presentazione americana di Manzoni era l'intensa critica culturale/economica insita nella sua opera. Nessuno si domandò cosa significasse per un artista usare il proprio corpo come un ready made, vendere il proprio fiato e le proprie impronte digitali. Nessuno si domandò perché designasse altri corpi come ready-mades, conferendo status artistico ad amici e colleghi scelti. E nessuno considerò le implicazioni della *Merda d'artista* in scatola venduta per l'equivalente del prezzo corrente dell'oro. Queste azioni non erano solamente scherzi Dada; esse costituivano la riflessione di Manzoni sul rapporto dell'artista con i suoi propri mezzi di produzione e la collisione prodotta tra valore estetico e valore di scambio.

Sopprimendo ironicamente la separazione tra artisti e opere d'arte (e anche tra spettatore e opera d'arte), Manzoni demistificò la credenza prettamente modernista che il lavoro artistico sia lavoro non-alienato. Riconobbe che l'oggetto estetico, e per estensione l'artista famoso, era divenuto come

¹⁶ D. Judd, *In the Galleries*, in "Arts Magazine", gennaio 1963, ristampato in D. Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax-New York 1975, p. 69.

¹⁷ L. Alloway, *The Spectrum of Monochrome*, in "Arts", n. 45, dicembre 1967, pp. 61-62.

¹⁸ L. Lippard, *The Silent Art*, in "Art in America", n. 55, gennaio-febbraio 1967, pp. 61-62.

¹⁹ D. Ashton, *Art as Spectacle*, in "Arts Magazine", marzo 1967, pp. 44-46. Con grande preveggenza, Ashton paragonò Klein a Warhol, sebbene criticandoli entrambi. Thierry de Duve ha recentemente esaminato i collegamenti (e le differenze) tra Warhol e Klein nel suo studio di orientamento marxista su Beuys, Warhol, Klein e Duchamp, pubblicato a puntate in "October", (nn. 45, 48, 49, 52, 1988-1990).

²⁰ Questo è il termine usato da Jan van der Marck in un'intervista con l'autrice, gennaio 1991. Egli sostiene che durante gli anni Sessanta e Settanta, la critica d'arte americana e il mercato americano dell'arte erano caratterizzati da una specifica posizione antieuropea. Per la posizione di Buchloh, vedi Buchloh, *op. cit.*, 1977. Le frasi seguenti riassumono la sua tesi: "Ambidue i concetti (formalismo e storicismo) devono essere considerati come poli opposti di un asse su cui le attività artistiche sembrano stare in continuo movimento a seconda delle loro condizioni e delle condizioni storiche. Naturalmente nessuna di loro potrebbe essere ritenuta appropriata all'arte europea o americana degli ultimi decenni, ma sembra che proprio nel momento in cui i maggiori artisti europei del presente come Buren, Broodthaers, Richter e Toroni, i Becher e Stanley Brown svilupparono una nozione totalmente nuova del rapporto dell'artista con la storia, all'incirca nel 1965, la situazione americana fosse rappresentata da una forte corrente di identificazione con il formalismo" (p. 90).

tutto il resto nell'economia capitalista del dopoguerra, una merce reificata.

La sua brillante equazione tra denaro, arte ed escremento, richiama e amplifica la definizione di arte, nella formula di Duchamp: "Arrhe est à art ce que merdre est à merde"²¹. L'incorporamento delle feci nella sua opera sottolinea la flagrante qualità "feticistica" dell'oggetto d'arte in quanto merce. La *Merda d'artista* rappresenta la convergenza delle nozioni freudiana e marxista del feticcio come sostituto di una mancanza fondamentale. Secondo Freud, l'oggetto feticizzato maschera una paura nascosta o un sentimento di inadeguatezza. Nel suo studio sull'erotismo anale infantile Freud argomenta che le feci, percepite dal bambino come sua proprietà personale, divengono un simbolo privato di potere: questo può essere conferito ad altri come un dono oppure essere trattenuto in un atto di aggressione passiva²². Nel pensiero marxista, lo stato feticizzato della merce in un'economia capitalista risulta dall'alienazione dei lavoratori dai beni che producono. Ciò che consegue da questa divisione è la subordinazione degli uomini e delle donne ai prodotti del loro lavoro, che poi assumono qualità apparentemente indipendenti, astratte e "magiche" credute capaci di procurare felicità, desiderabilità, evasione, ecc.²³. Come feticcio, l'oggetto d'arte mercificato, qui esemplificato dalla *Merda d'artista*, assume un valore che va al di là della sua realtà materiale.

Traspare dal suo lavoro che Manzoni era fortemente conscio del fatto che produzione artistica e mercato erano diventati entità inseparabili. Ventitré anni dopo la morte di Manzoni, l'artista Victor Burgin esplicitò quello che era stato solamente sottinteso durante la fine degli anni Cinquanta: "Nel capitalismo contemporaneo [...] il mercato non è 'dietro' a niente, è 'in' tutto. È così che in una società in cui la mercificazione dell'arte è progredita di pari passo con l'esteticizzazione della merce, si è sviluppata una retorica universale dell'estetico nel quale commercio e ispirazione, profitto e poesia, possono entusiasticamente intrecciarsi"²⁴.

Per intraprendere una critica contro questa realtà economica, nella quale i legami tra interno ed esterno non esistevano più, Manzoni collocò le sue attività proprio nel cuore del sistema. Attraverso i suoi oggetti e gesti, non-discorsivi, ma concettualmente orientati, Manzoni attaccò la struttura istituzionale proprio all'interno dei suoi stessi confini. Questa "struttura" non soltanto connota il luogo fisico nel quale l'arte è visibile e perciò viene definita, ma si riferisce anche al discorso attraverso il quale l'arte si iscrive e circoscrive, il sistema socio-economico attraverso il quale l'arte si scambia, e l'ideologia dalla quale emerge e che a sua volta perpetua. Diversamente dagli artisti degli ultimi anni Cinquanta e Sessanta, che abbandonarono le gallerie per rifugiarsi nella land-art su grande scala, l'evento Fluxus, o l'Happening, e da quelli che cercarono di trasgredire i valori culturali attraverso mutilazioni corporali o rituali quasi pagani, Manzoni lanciò il suo attacco contro la struttura attraverso una simulazione ben congegnata anche se parodistica e perfino perversa, di

²¹ *Les Arrhes*, un sostantivo plurale che significa anticipo in denaro, è omofono del sostantivo francese *art*.

²² La correlazione tra la *Merda d'artista* di Manzoni e le teorie di Freud mi è stata suggerita dal l'articolo di G. Silk (non pubblicato) *Myths and Meanings in Manzoni's "Merda d'Artista"*, presentato al College Art Association Annual Meeting, inverno 1990. Sono grata a Gerald Silk per avermi dato una copia del suo manoscritto. L'articolo apparirà in un numero futuro di "Art Journal".

²³ Per una discussione dettagliata di questo fenomeno, vedi H. Foster, *(Dis) Agreeable Objects*, in *Damaged Goods: Desire and Economy of the Objects*, catalogo della mostra, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986, pp. 13-18.

²⁴ V. Burgin, *The End of Art Theory*, in *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London 1986, p. 174.

pratiche culturali istituzionali²⁵. I suoi *Achromes*, per esempio, simulano quadri completamente bianchi, sebbene in realtà siano costruiti con tela modellata ricoperta di caolino, imbottitura di cotone, feltro impunturato, pelliccia di coniglio o pane. La *Merda d'artista* è, in essenza, un multiplo di artista, un'edizione di novanta scatole identiche, firmate e numerate, che contengono la stessa urtante sostanza.

La natura sofisticata e sovversiva della critica di Manzoni lo lega a diversi artisti che egli precedette: Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Gerhard Richter, Sherrie Levine e Louise Lawler, per nominare alcuni dei più significativi, che ripresero la storica campagna dell'avanguardia contro l'istituzionalizzazione dell'arte. Attivi durante gli anni Settanta e Ottanta, questi artisti erano stati testimoni dell'assorbimento inesorabile dell'avanguardia autentica nella struttura che voleva distruggere. Coscienti di questa situazione storica ed economica, essi spostarono l'attenzione dal sistema stesso al modo in cui l'artista è inserito in esso, a quello in cui l'oggetto d'arte è mostrato e scambiato, e a quello in cui il pubblico è culturalmente condizionato a rispondere. Dal punto di vista degli anni Novanta, la carriera di Manzoni può essere capita come parte della traiettoria di un'arte di riflessione critica inaugurata da Duchamp e che ha trovato espressione nell'arte postmoderna degli ultimi vent'anni²⁶. Il carattere paradossale e ironico dell'opera di Manzoni acquista un significato più profondo di quello che gli era stato precedentemente attribuito, quando lo si sottopone a questo modello storico, anche se in corso di evoluzione. Manzoni aveva sottolineato la natura radicale e premonitrice del suo progetto in una delle sue opere più provocatorie: *Socle du Monde* del 1961. Posto alla rovescia in un prato di Herning, questo parallelepipedo di ferro che portava l'iscrizione *Socle du Monde, socle n. 3 de Piero Manzoni - 1961 Hommage à Galileo*, doveva sostenere la Terra intera, trasformando così ogni cosa in un'opera d'arte. Questo gesto tuttavia era estremamente nichilista.

Se ogni animale, minerale e vegetale avesse ottenuto uno status estetico equivalente, l'economia stessa dell'oggetto d'arte e dell'artista sarebbe stata completamente negata. Riconoscendo le implicazioni iconoclastiche della sua visione, Manzoni dedicò la base "magica" a Galileo, l'astronomo italiano a cui la dimostrazione della rivoluzione della terra intorno al sole e la conseguente dichiarazione che il mondo non è il centro dell'universo guadagnarono l'etichetta di eretico. Galileo fu processato dall'Inquisizione, gli fu ingiunto di ritrattare e dovette passare gli ultimi otto anni della sua vita agli arresti domiciliari; divenne così un martire della verità. Nel 1979, Papa Giovanni Paolo II iniziò le procedure per garantire a Galileo un perdono postumo. Questo fatto può in qualche modo essere considerato analogo alla recente rivalutazione dell'opera di Manzoni? In questa luce, è anche interessante paragonare la carriera di Manzoni a quella di un altro "eretico" italiano, Pier Paolo Pasolini, che fu in effetti "scomunicato" dal Partito Comunista Italiano a causa delle sue prospettive radicali, la sua lampante omosessualità e la sua incessante critica di ogni indolenza politica e culturale. Come Georges Bataille, ambedue gli uomini erano attratti dai

²⁵ Jacques Derrida rivendica la stessa posizione per la sua attività critica, che risponde alla "struttura" del testo piuttosto che al testo stesso. "I movimenti di decostruzione non distruggono le strutture dall'esterno. Non sono possibili ed efficaci, né possono prendere una mira accurata, se non abitando quelle strutture". Citato da C. Owens in *From Work to Frame, Or is There Life After The Death of the Author*; in *Implosion: Ett postmodern perspektiv/A Postmodern Perspective*, catalogo della mostra, Stoccolma 1988, p. 207.

²⁶ Questa traiettoria, come è esemplificata nel paradigma ready-made, fu esplorata da René Block nell'ottava Biennale di Sydney, 11 aprile -3 giugno 1990. Il catalogo, *The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art*, include, tra gli altri: Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Piero Manzoni, Andy Warhol, Cindy Sherman, Barbara Bloom e Jenny Holzer.

bassifondi della cultura²⁷. Il fatto che il primo vero e proprio festival dei film di Pasolini, negli Stati Uniti, abbia avuto luogo solamente l'anno scorso al Museum of Modern Art, convalida la tesi che la relativamente recente evoluzione e illuminazione del pensiero critico americano ha permesso la comprensione e l'accettazione di forme di arte teoretiche, critiche e paradossali, tipicamente europee.

Gli aspetti eretici dell'arte di Manzoni, che prefigurava gran parte dell'attività artistica più avvincente e provocatoria prodotta negli ultimi vent'anni, sono quelli che gli hanno guadagnato una posizione eminente nell'avanguardia di oggi. Nel 1963, anno in cui Manzoni morì a trent'anni, Marcel Broodthaers, che Manzoni aveva firmato come *Scultura vivente*, dichiarò: "Manzoni è morto, intendo fisicamente. È morto giovane. Esiste una connessione tra questa morte prematura e la posizione artistica che scelse? È certo che l'umorismo a cui si appellava non è una posizione comoda. E se questa fu la causa, allora dobbiamo porre alcune serie domande al mondo dell'arte, al mondo in generale. Manzoni sarà certamente annoverato nel terribile libro del ventesimo secolo"²⁸.

²⁷ Per un'eccellente discussione di come Pasolini fu trattato male dal Partito Comunista Italiano e dalla società italiana, vedi M. A. Maciocchi, *Pasolini: Murder of a Dissident*, in "October", n. 13, estate 1980, pp. 11-21. Germano Celant mise in evidenza le affinità tra Pasolini e Manzoni nel suo *Identité italienne*, catalogo della mostra, 1981, cit., p. 8.

²⁸ M. Broodthaers, *Gareau Défi! Pop Art, Jim Dine, and the influence of René Magritte*, trad. Paul Schmidt, rist. in "October", n. 42, numero speciale dedicato a Marcel Broodthaers, ed. Benjamin H.D. Buchloh, autunno 1987, p. 33-34. Testo originariamente apparso in "Journal des Beaux Arts", n. 1029, 14 novembre 1963, p. 9.