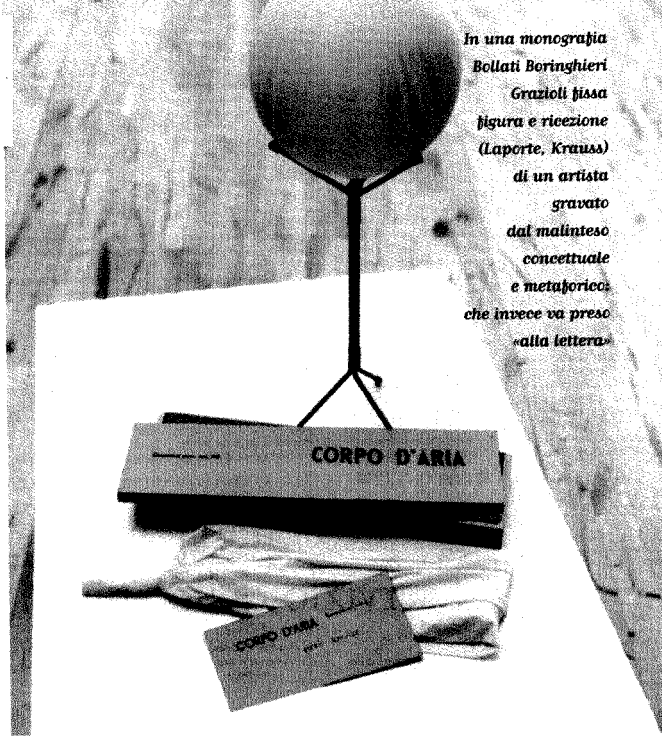


MANZONI

Piero Manzoni, «Corpo d'aria n. 15», 1959-1960, Herning, Herning Kunstmuseum; in piccolo, l'artista in una foto di Ugo Mulas



In una monografia
Bollati Boringhieri
Grazioli fissa
figura e ricezione
(Laporte, Krauss)
di un artista
gravato
dal malinteso
concettuale
e metaforico
che invece va preso
«alla lettera»



PIERO MANZONI IN UN SAGGIO DI ELIO GRAZIOLI

Non c'è nulla da dire,
c'è solo da essere

di Marco Belpoliti

Cosa contengono le novanta scatolette con l'etichetta *Merde d'artiste* che Piero Manzoni produce nel maggio del 1960 e vende al prezzo corrente dell'oro? Trenta grammi di escrementi umani? Deiezioni dell'artista? Con ogni probabilità racchiudono del colore, materia colorata, «il suo non-colore, la merda come acromo». La risposta è di Dominique Laporte, filosofo e studioso degli escrementi, autore di una brillante *Storia della merda*. In un saggio poco conosciuto, apparso nel '91, ripreso e valorizzato da

Elio Grazioli nel suo **Piero Manzoni** (Bollati Boringhieri, pp. 201, € 20,00, con tutti gli scritti dell'artista in appendice), Laporte propone una lettura molto interessante di quello che è considerato il padre del concettuale, dell'Arte povera e di altri innumerevoli movimenti che nascono negli anni sessanta e occupano in Europa e in America. Per Laporte il centro del lavoro di Manzoni è il rapporto tra mortalità e immortalità: «Fare opera significa farsi soggetto della propria morte». Così legge lavori quali *Corpi d'aria*, poi diventati *Fiat d'artista*, le scatolette di merda, ma anche le uova e le impronte digitali, e persino i celebri *Achrome*.

Con intelligenza Grazioli piega il discorso di Laporte verso un

punto molto importante, ovvero la questione del rapporto con il cosiddetto *reale*, inteso lacanianamente quale impossibile assoluto, irrepresentabile. Contro l'inconscio che ignora il tempo, e nega la differenza tra vita e morte, spiega Laporte, «contro il voto di immortalità che anima gli esseri più convinti della loro finitezza», Manzoni cerca di provare al proprio io, che sa che morirà, di non essere immortale. Si tratta di un radicale rovesciamento dell'idea stessa dell'arte come perpetua immortalità del nome, praticata per secoli, e ancora oggi ben infissa nelle menti dei visitatori di musei. Manzoni ribalta gli statuti dell'artista-artefice e prolunga lo sforzo demitizzante di Duchamp, ma in un modo tutto suo.

La «cosa» che Manzoni produce nel corso della sua brevissima carriera – muore a ventinove anni, nel 1963 – è esattamente questo: il fondo impresentabile della realtà, scrive Grazioli, là dove tutti gli altri, Yves Klein in testa, producono essenze metafisiche. Ben Vautier, artista francese testimone dell'epoca che Manzoni ha attraversato come una folgorante meteora, ricorda che Arman e Klein si preoccupavano molto di lui, dei suoi passaggi parigini, delle visite in studio, dello sguardo rapace: osservava, rifaceva, ma rovesciando. Manzoni, dice Vautier, «giocava con le idee», metteva al posto delle metafisiche materialiste degli artisti del Nouveau Réalisme ironia, eccesso e continuo abbassamento di tono. Come ha visto Germano Celant, Manzoni è un materialista corporeo, il suo lavoro è opposto e contrario allo spiritualismo di Klein, il quale non accetta la caducità e nonostante i gesti fisici – il salto nel vuoto come emblema –, lavora sul simbolo in funzione spiritualista: smaterializza per spiritualizzare il colore stesso. Dora Ashton, testimone e lingua sferzante, ha parlato di «poveri cadaveri di pitture blu» riguardo a Klein. Niente del genere può essere detto delle opere di Manzoni. Lo ricorda in più punti della sua monografia Grazioli, e nel saggio *Piero Manzoni: l'artista e l'essere*, compreso nel catalogo *Electa della mostra di Napoli (Piero Manzoni, a cura di Celant)*: è l'artista dei prodotti del corpo «piuttosto che della mente, dello spirito, del cuore, dell'ispirazione, del dentro, rovesciati in fiato, sangue – ha progettato anche delle fiale di *Sangue d'artista* – e merda». L'intera opera di questo folletto dallo sguardo infantile, con la testa rotonda e il viso paffuto, si riassume per Grazioli in un motto: «L'opera è l'intenzione, se la merda è d'artista». Usando Laporte, ma anche Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss – i due potenti libri tradotti nell'ultimo anno: *L'originalità dell'avanguardia* da Fazi e *Arte dal 1900* da Zanichelli – Grazioli insiste su un fatto: per ogni vero artista contemporaneo non si tratta di anticipare o di prefigurare o influenzare, quanto di donare, di mettere avanti la motivazione etica, di offrire e

di offrirsi come punto in cui si effettua un incontro.

Questa lettura, avanzata per primo da un altro artista, amico e interprete di Manzoni, Vincenzo Agnetti, è il punto verso cui converge questo libro che ricapitola gran parte delle letture che sono state date di Manzoni negli ultimi quarant'anni. La posta in gioco non sarà più infatti quella della coerenza e della unitarietà del suo lavoro – ancora oggi scoglio interpretativo –, bensì quella del rapporto tra «essere» e «vivere». Nello

scritto *Libera dimensione*, pubblicato nel gennaio del 1960 su «Azimuth», la rivista e galleria in cui si è giocata una partita importante della contemporaneità italiana, Manzoni conclude: «Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere». Qui entra in gioco la dimensione tempo, come ha rilevato Laporte, e come Grazioli ribadisce con forza. Quando l'artista lombardo dice di «far passare il proprio respiro nell'opera» (*Fiato d'artista*), bisogna prenderlo alla lettera, respingendo ogni interpretazione metaforica: vuole far passare il respiro nell'opera, donarle un ritmo biologico, lo stesso che scandisce il suo corpo, che è poi la velocità con cui, respiro dopo respiro, ci avviciniamo all'ultimo, ovvero alla morte. Questo significa mettere in circolazione – donare – il proprio corpo, escrementi, fiato, sangue. Non c'è dunque nulla di esclusivamente concettuale in Manzoni. Meglio sarebbe parlare di «magia», ovvero di trasformazione, combinazione di idee e corpo, corpo e idee. Grazioli richiama un concetto di Duchamp, l'*ultrasottile*, una differenza al limite della percezione, stato liminare aperto contemporaneamente verso due possibilità opposte. L'arte di Manzoni si riassume così: doppio movimento, bilico tra vita e morte, tra affermazione e soppressione dell'opera stessa. Tutto vive in quel «frammezzo», interstizio, spazio temporale – meglio: tempo spazializzato.

Emilio Villa, grande poeta, ma anche importante e dimenticato interprete dell'arte contemporanea, che pure non amava troppo Manzoni – paragonandolo al suo Lo Savio lo aveva definito «ignorante milanese, spericolato ma cal-

colatore» –, a proposito delle sculture viventi firmate, ha giocato sulla parola «firma» facendola scivolare sino a «fermare», arrestare, bloccare: confermato e fermato.

Manzoni è morto giovanissimo, ci ricorda l'artista belga Marcel Broodthaers, uno dei maestri della nostra epoca, in un testo che Grazioli, non a caso, pone all'inizio del suo libro. C'è un rapporto tra questa morte precoce e l'atteggiamento che aveva adottato sul piano artistico?, si chiede Broodthaers. Probabilmente sì. Agnetti ha parlato di «sacrificio di sé». Le sue stesse opere sarebbero «costruzioni destinate al sacrificio». In questo consiste la radicale differenza tra il fideista Manzoni e il cinico Warhol, tra l'arte del giovane artista nato a Soncino, e il figlio degli immigrati cecoslovacchi nato a Pittsburg tre anni prima di lui. Manzoni ricapitola un aspetto dell'arte italiana nel momento del suo passaggio alla contemporaneità. Inizia un percorso, non lo finisce. Forse il suo unico erede, e continuatore, è Alighiero Boetti, che fa del tempo la questione centrale del proprio lavoro. Probabilmente questo – la morte e insieme il passato, ovvero il confronto con l'arte che ci precede, quella che abita vicino a noi, in chiese, pievi, musei, gallerie, case patrizie – è ciò che differenzia l'arte italiana da quella del resto del mondo.