

VITA INTERIORE DELLA SCATOLETTA

BORIS GROYS

Poche opere d'arte del XX secolo hanno acquistato un autentico status di oggetti di culto. *Merda d'artista* di Piero Manzoni è una di queste – accanto all'orinatoio di Marcel Duchamp e alla zuppa Campbell di Andy Warhol. Oggi molte persone sanno che qualcuno ha avuto l'idea di vendere i propri escrementi come opera d'arte, pur ignorando il nome di Manzoni e conoscendo ben poco dell'arte moderna e contemporanea. Il fatto che le opere d'arte più famose della modernità abbiano a che fare con oggetti dell'esperienza quotidiana senza dubbio non è casuale. La capacità di trattare questi oggetti in modo fuori dall'ordinario, addirittura riscuotendo successo, ha qualcosa di magico. Abbiamo la sensazione di trovarci di fronte a un miracolo – e solo ciò che viene percepito come un miracolo diventa oggetto di culto. In ciò peraltro il lavoro di Manzoni differisce sotto molti aspetti da quello di Duchamp e Warhol.

Merda d'artista non rientra nella categoria del ready-made, in quanto in questo caso non si tratta di scegliere un esemplare di un oggetto prodotto in serie dichiarandolo un'opera d'arte. Manzoni invece ha prodotto circa novanta scatolette con la merda d'artista – una quantità potenzialmente incrementabile. Si tratta quindi, in questo caso, di un nuovo prodotto di massa, di una nuova marca il cui ambito di mercato non è necessariamente limitato al sistema artistico. In ciò risiede anche la differenza tra la scatolaletta prodotta da Manzoni e le repliche dei barattoli di zuppa Campbell o delle scatole di Brillo realizza-

te a suo tempo da Warhol. Sia Duchamp sia Warhol giocano con il confine tra arte “alta” e cultura di massa, che a entrambi sembra evidente. Per Manzoni, invece, questo confine è assai meno rilevante. Egli lancia la sua marca di scatole allo stesso modo in cui uno stilista lancerebbe una nuova collezione, e tuttavia la sua *Merda d'artista* si differenzia sotto un profilo essenziale da ogni tipo di art design. In questo lavoro infatti l'elemento cruciale non è la forma, ma il contenuto. In ciò risiede del resto anche un'altra, importante differenza tra Manzoni da un lato, e Duchamp e Warhol dall'altro. Questi ultimi sono interessati alla forma della moderna cultura di massa, laddove Manzoni è interessato al contenuto. Qui però il contenuto non è inteso come tema, come racconto o come ideologia, bensì come materia. In questo senso *Merda d'artista* è soprattutto un commento ironico e nello stesso tempo accurato della principale strategia del modernismo, che consiste nel tematizzare esplicitamente la materialità dell'opera d'arte.

La preoccupazione dominante dell'arte riguarda di norma il rapporto tra arte e realtà. Per lungo tempo tale rapporto è stato inteso in senso mimetico – in termini di capacità dell'artista di rappresentare fedelmente la realtà. Dacché l'arte moderna ha superato la volontà di mimesi, la materialità specifica dell'opera d'arte stessa, la materia di cui è fatta è diventata l'unico elemento che collega l'arte alla realtà. È questo il motivo per cui l'arte moderna è così perti-



Merda d'artista, maggio 1961

nacemente ancorata alla tematizzazione della propria materialità: solo attraverso quest'ultima infatti l'arte moderna acquista la propria verità, se per verità si intende il legame con la realtà. In questo modo l'arte astratta perde il suo status di forma pura e acquista un contenuto – non un contenuto letterario, narrativo, bensì reale, materiale. In questo senso ogni opera d'arte moderna può essere interpretata come una scatola il cui contenuto resta celato sotto la forma di tale opera d'arte. L'arte moderna cerca costantemente di rinviare attraverso la propria forma a questo contenuto materiale nascosto. Così Clement Greenberg vuole che la pittura appaia piatta, priva di profondità, per richiamare la piattezza della tela coperta dalla pittura e quindi da essa nascosta. Allo stesso modo, numerosi scultori moderni tematizzano il materiale di cui sono fatte le loro sculture, anziché nascondere sotto la forma esteriore della scultura. L'intero, faticoso lavoro dell'arte moderna, che si è sempre solo approssimata alla materialità nascosta dell'arte senza manifestarla direttamente, viene rappresentato, peraltro come superfluo, attraverso il gesto compiuto da Manzoni nella sua *Merda d'artista*. Manzoni infatti dichiara esplicitamente quale sia il contenuto della sua opera d'arte: merda. Qui viene apparentemente raggiunta la pura identità tra forma e contenuto che l'arte moderna ha tanto a lungo cercato, e per la via più semplice: la superficie dell'opera d'arte informa esaurientemente sul proprio contenuto nascosto. Questa informazione appare spontaneamente convincente, chiarificatrice, definitiva. Ma esattamente per quale motivo? Vi sono a questo riguardo alcune importanti ragioni psicologiche. Quando qualcosa ci viene nascosto, siamo quasi automaticamente portati a ipotizzare che si tratta di qualcosa di sgradevole, di ripugnante e potenzialmente pericoloso. Il nostro atteggiamento nei confronti di ciò che viene nascosto è per definizione improntato al sospetto, un sospetto che può essere invalidato solo quando viene confermato. Solo quando il contenuto nascosto viene rivelato come altrettanto, se non addirittura più ripugnante e pericoloso di quanto avessimo pensato all'inizio, siamo pronti a credere a questa rivelazione. La verità di ciò che è nascosto viene dunque creduta solo quando si tratta di una verità brutta, sgradevole. La rivelazione del contenuto interno può riuscire solo quando assume il carattere di uno smascheramento. In qualche modo abbiamo sempre avuto il sospetto che tutto ciò che oggi viene venduto in scatola sia propriamente merda, perché, come spesso si dice, non sappiamo da dove venga ciò che viene inscatolato. In particolare, a partire dalla nascita dell'arte moderna il grosso pubblico si è fatto l'idea che essa sia autentica "merda" venduta a caro prezzo o, detto altrimenti, che l'arte moderna sia una gigantesca truffa, che consiste nel vendere una qualche merda al prezzo dell'oro. Ma è proprio questo ciò che propone Manzoni: vendere barattoli da conserva che, come egli assicura, contengono la sua merda a un prezzo pari al-

l'equivalente del loro peso in oro. Il fascino di questo lavoro risiede dunque in primo luogo nel fatto che conferma direttamente e inequivocabilmente tutti i sospetti antimodernisti del grosso pubblico. A questo riguardo Manzoni si colloca in una lunga tradizione dell'arte moderna, che è sempre riuscita a volgere a proprio vantaggio i pregiudizi antimodernisti. Molti artisti moderni – da Marinetti, Dalí e Picasso sino a Duchamp e Warhol – hanno giocato ironicamente con la propaganda antimodernista, che da sempre vede l'artista come un truffatore, un manipolatore e un falso illusionista. E non a caso proprio questi artisti hanno raggiunto la massima popolarità.

L'apparente identità tra forma e contenuto raggiunta da *Merda d'artista* peraltro non deve trarci in inganno: Manzoni di fatto non solo non supera lo iato tra forma e contenuto ma, al contrario, lo radicalizza. La questione non è se le scatolette realizzate da Manzoni contengano effettivamente merda oppure no, come recentemente è stato ipotizzato, la cosa fondamentale è il fatto che Manzoni in *Merda d'artista* rispecchia e rafforza quel tabù che impedisce allo spettatore di sapere di quale materiale sia fatta in realtà l'opera d'arte. E in effetti, l'opera d'arte che lo spettatore si trova davanti visitando un museo o una galleria è là solo per essere vista, osservata – non smontata e distrutta. Il corpo dell'opera d'arte, protetto dalla convenzione che domina nel sistema dell'arte, resta dunque inaccessibile a tutti i tentativi di conoscerne il contenuto, perché allo spettatore non autorizzato non è consentito spingere il proprio sguardo all'interno dell'opera d'arte. L'autentica natura materiale dell'opera d'arte viene resa tabù dal sistema dell'arte – lo sguardo dello spettatore non può andare oltre la superficie dell'opera, perché ciò equivarrebbe a distruggerla.

Questo tabù viene ulteriormente rafforzato da Manzoni per il fatto che egli riempie l'interno dell'opera con il suo fiato o con la sua merda – presunti o reali che siano. Se la superficie del palloncino gonfiato con il fiato dell'artista venisse bucata, l'aria uscirebbe fuori e l'opera verrebbe irrimediabilmente distrutta. L'informazione che all'interno dell'opera d'arte si trova della merda, però, scoraggia direttamente lo spettatore, e riesce meglio di ogni tabù a impedirgli di penetrare in questo interno.

In questo modo l'inviolabilità dell'opera d'arte viene garantita anche quando essa comincia a circolare al di fuori del sistema dell'arte – come ha previsto Manzoni per le sue scatolette. Si può dunque affermare che *Merda d'artista* non è una profanazione dell'opera d'arte, bensì al contrario una sua sacralizzazione. *Sacer* in latino indica infatti propriamente tutto ciò che è vietato, interdetto in quanto riservato agli dei, ma anche ciò che è impuro, ripugnante. Come afferma Roger Callosi nel suo libro *L'uomo e il sacro*, il sacro è ambivalente: è nel contempo puro e impuro, santo e ripugnante. In quanto Manzoni riempie il

contenuto dell'opera d'arte con sostanze prelevate dal corpo umano, l'opera d'arte viene inoltre antropologizzata – e la sua inviolabilità viene equiparata a quella dell'uomo. Il tabù che vieta di uccidere gli esseri umani e di smembrarli per vedere come sono fatti dentro è infatti anch'esso ambivalente. Questo divieto ha sicuramente un fondamento etico, che ci proibisce di uccidere in quanto uccidere è male, ma una motivazione altrettanto forte, se non più forte, di questo tabù, è la paura di vedere l'interno del corpo umano, che suscita in noi un senso di sgomento. L'analogia istituita tra opera d'arte e corpo umano è dunque il gesto più interessante e radicale compiuto da Manzoni nella sua arte, in quanto egli riempie l'interno dell'opera di fiato o merda, sostanze che di solito ci aspettiamo di trovare all'interno dell'uomo. Gli uomini possono anche essere interpretati come scatolette su due gambe – barattoli da conserva riempiti di fiato e merda.

Questa equiparazione tra il corpo umano e il corpo dell'opera d'arte peraltro ha una lunga storia. Il destino dell'Umanesimo moderno è strettamente collegato a quello dell'arte moderna per lo meno sotto due aspetti. In primo luogo – secondo le convenzioni dominanti nella modernità europea – può essere considerato arte solo ciò che è creato dall'uomo. In secondo luogo, ciò che distingue l'opera d'arte da altre cose, in ultima istanza, è unicamente il fatto che la prima può essere solo osservata e interpretata, ma non utilizzata. La massima fondamentale dell'Umanesimo, per la quale l'uomo deve essere considerato sempre come fine, mai come mezzo, indica già come l'Umanesimo europeo consideri l'uomo in prima istanza come opera d'arte. I diritti dell'uomo sono propriamente i diritti dell'arte, trasposti all'essere umano. E, di fatto, sull'onda dell'Illuminismo, l'uomo non è più concepito principalmente come spirito o anima, ma come corpo tra altri corpi, in ultima istanza come cosa tra altre cose. Sul piano delle cose, però, non abbiamo nessun altro concetto, se non quello di arte, che ci consentirebbe di privilegiarne alcune rispetto a tutte le altre, vale a dire, di riconoscere a esse una dignità specifica di inviolabilità fisica che non appartiene alle altre cose.

Per questa ragione la questione di cosa sia l'arte nel contesto della cultura europea non è una questione che riguarda esclusivamente il mondo dell'arte. I criteri che utilizziamo per distinguere le opere d'arte da altre cose infatti non sono dissimili da quelli che impieghiamo per distinguere ciò che è umano da ciò che non lo è. Nella tradizione europea i due processi – riconoscere determinate cose come opere d'arte e riconoscere determinati corpi insieme ai loro comportamenti, alle loro azioni e alle loro attitudini come umani – sono indiscibilmente uniti. Non stupisce, pertanto, che il concetto di biopolitica introdotto da Michel Foucault negli ultimi decenni e ulteriormente sviluppato da altri autori, in particolare da Giorgio Agamben, abbia acquistato sin dal-



Merda d'artista, maggio 1961

l'inizio una connotazione critica. Concepire l'uomo come una sorta di animale, o per meglio dire, come bestiame – significa quasi automaticamente svilirne la dignità, anche e soprattutto quando questa concezione viene utilizzata per poter meglio provvedere al benessere fisico di questo animale umano. La vera dignità dell'uomo può emergere solo quando egli viene concepito come opera d'arte. Questa visione dell'essere umano è alla base di tutte le utopie umanistiche in cui non solo il singolo uomo, ma anche l'intera società è vista come tale. Sembra dunque che solo rispondendo alla questione relativa alla natura dell'opera d'arte si possa rispondere all'antica questione, cosa sia propriamente l'uomo – quell'uomo moderno riconosciuto come titolare dei diritti umani e soggetto della democrazia. L'essere umano e l'opera d'arte sono indiscindibilmente uniti da una fitta rete di metafore e metonimie – una rete che attraverso l'arte di Manzoni ci diventa particolarmente chiara. L'opera d'arte inizia ad apparirci come un uomo in conserva, o perlomeno come un interno dell'uomo in conserva. In questo modo l'umanizzazione dell'arte viene spinta ancora più in là, ma lo stesso vale per il processo speculare di trasformazione dell'uomo in opera d'arte.

L'arte infatti, sin dall'inizio, a prescindere da tutto il resto, è essenzialmente un processo di conservazione. Le opere d'arte non solo vengono trattate in modo diverso dalle altre cose, ma sopravvivono anche alle altre cose profane. Le cose comuni finiscono nella spazzatura quando non possono essere più utilizzate. Le opere d'arte, invece, vengono conservate nei musei e negli archivi, riparate e restaurate. L'arte si presenta quindi come una istituzione che governa la promessa dell'immortalità terrena – l'unica promessa di questo tipo che ci è rimasta dacché Dio e gli dei hanno perso la responsabilità della nostra immortalità. Anche la filosofia qual è stata fondata da Platone era profondamente ancorata alla religione, in quanto, nel corso della sua lunga storia, non ha rappresentato altro che il tentativo di anticipare la sopravvivenza dell'anima dopo la morte o, detto altrimenti, di compiere la metanoia, ossia una conversione dalla prospettiva dell'al di qua alla prospettiva dell'al di là, dalla prospettiva del corpo mortale alla prospettiva dell'anima immortale. Questo tipo di metanoia è infatti il presupposto indispensabile per diventare metafisici, per assumere una meta-posizione nei confronti del mondo, per poter contemplare e pensare il mondo come totalità. Quando la metanoia, ossia l'anticipazione della propria immortalità, diventa impossibile, il singolo perde la capacità di contemplare la totalità. Quest'idea, del resto, oggi è diventata quasi un'ovvietà, tanto che a chiunque prenda la parola si chiede in primo luogo da dove provenga, da quale prospettiva parli. Razza, classe e genere fungono perlopiù da coordinate dello spazio in cui chiunque si esprime è originariamente posizionato. A un analogo posizionamento originario serve

anche il concetto di identità culturale. Anche quando questi parametri vengano intesi non nel senso di una determinante “naturale”, bensì come costruzioni sociali, il loro effetto resta pressoché inalterato. Le costruzioni sociali infatti possono essere decostruite, ma non abolite o sostituite arbitrariamente con altre costruzioni.

A ogni modo, quando il corpo cessa di essere un corpo vivente, animato, ossia quando l'anima muore, il corpo non scompare, ma diventa cadavere. Se per l'anima non esiste una vita dopo la morte, il corpo invece continua a vivere dopo la morte come cadavere. Nell'antico Egitto, come è noto, i cadaveri venivano mummificati e conservati, e in un certo senso si può affermare che l'arte moderna prosegue questa tradizione dell'antico Egitto. Ciò emerge in modo particolarmente chiaro nel caso di Manzoni: nella misura in cui le sostanze provenienti dal corpo dell'artista vengono conservate e collocate in un museo, viene realizzato il sogno dell'immortalità individuale al di là della tradizionale promessa della religione. A questo riguardo – ricollegandosi al concetto di eterotopia introdotto da Michel Foucault – si può parlare di etero-metanoia. Foucault annovera il museo accanto al cimitero, alla biblioteca, all'ospedale, alla prigione o alla nave, tra “i luoghi altri”, le eterotopie. Il corpo trascende il luogo in cui si trovava in vita in quanto viene collocato in un cimitero o in un museo. Ha luogo così un mutamento di prospettiva piuttosto drastico, perché dal punto di vista del cimitero, del museo o della biblioteca il mondo si mostra in una prospettiva diversa, precisamente eterotopica. Le opere d'arte sono i cadaveri viventi delle cose. Nei musei d'arte le cose vengono conservate ed esposte solo dopo la loro morte, ossia dopo che sono state de-funzionalizzate, avulse dalla vita pratica. La vita delle opere d'arte nel museo è la vita dopo la morte, la vita vampiresca che deve essere protetta dalla luce del sole. I moderni musei d'arte manifestano in modo particolarmente chiaro la difficoltà che si trova ad affrontare chi aspira all'etero-metanoia. Lo scopo dichiarato delle avanguardie europee era e resta quello di produrre un'arte “vivente”, da contrapporre all'arte “morta” dei musei. Nello stesso tempo l'arte moderna vuole raggiungere questo scopo mostrando la dimensione materiale, la pura corporeità dell'arte, che di solito resta nascosta dietro la superficie dell'immagine – e quindi propriamente la natura di cadavere, la “cadavericità” delle immagini e delle cose. Per mezzo dell'arte, determinate cose vengono svincolate dal contesto del loro uso vivente e collocate nel contesto artificiale, cimiteriale, eterotopico del museo, proprio al fine di mostrare la loro pura materialità, la loro valenza di cadaveri. La vita dell'arte “vivente” è dunque la vita eterna del cadavere, che trascende ogni uso vivente delle cose.

La prospettiva museale, eterotopica può essere interpretata nello stesso tempo anche come una sorta di metaprospettiva. L'uomo può sperimentare una ete-

ro-metanoia nella misura in cui quando è ancora in vita sperimenta il proprio corpo come cadavere conservato, arrivando con ciò a una prospettiva eterotopica. E non è difficile per l'uomo rappresentarsi come cadavere, in quanto già mentre è in vita è soggetto a una inarrestabile decadenza. Si tratta qui della partecipazione a una eterna, infinita decadenza fisica, che non ha né un inizio né una fine. Unirsi a questa infinita decadenza significa compiere un'altra metanoia, una etero-metanoia, un mutamento di prospettiva che consente di raggiungere una meta-posizione nei confronti del mondo così come è, senza con ciò doversi richiamare all'immortalità dell'anima. Il cadavere è infatti per definizione immortale, perché ha la morte dietro di sé. Al posto della metafisica dell'anima immortale ci si apre con ciò una nuova metafisica, l'etero-metafisica del cadavere. Se si chiede a qualcuno che ha vissuto questa altra metanoia da dove viene e da quale prospettiva parla, questi potrà rispondere tranquillamente che parla unicamente dalla prospettiva eterotopica del cimitero, della biblioteca, del museo.

Tuttavia l'arte moderna può evocare, più che dimostrare, l'avvento del materialismo radicale, dell'etero-metanoia, della metafisica del cadavere. Proprio per questo l'arte moderna cerca costantemente una nuova immagine che possa fungere da icona della pura materialità, della pura profanità. Creare siffatte icone della profanità radicale tuttavia può riuscire solo per breve tempo – quando la violenza con cui una cosa viene strappata alla vita è ancora percepibile. In ogni epoca diventa quindi inevitabile cercare un'altra nuova icona della corporeità che non sia stata ancora sfruttata, la cui percezione, come hanno detto i formalisti russi, non si sia ancora automatizzata. E tuttavia, anche dopo il trascorrere di un determinato tempo storico, in particolare quando vediamo un'opera d'arte ready-made in un museo, percepiamo ancora molto chiaramente la sua natura di cadavere. Sappiamo che questo orinatoio non troverà mai più il suo posto consueto nella toilette, che questa zuppa Campbell di Warhol non arriverà più al supermercato, non sarà più comprata e mangiata. Da ciò deriva quell'atmosfera di malinconia che circonda tutte le opere d'arte ready-made, a prescindere dal carattere scherzoso che spesso hanno. In questa categoria rientra anche *Merda d'artista* di Manzoni. Questo lavoro può essere considerato senza dubbio come uno scherzo riuscito che fa riferimento ai meccanismi del mercato dell'arte: è un'interpretazione perfettamente legittima. Allo stesso tempo, però, si tratta di un'opera profondamente malinconica, che dimostra il destino universale della materia organica nella misura in cui promette una nuova forma di conservazione, di conferimento dell'immortalità alle nostre sostanze vitali. Essa mostra, infatti, cosa resta e viene conservato dell'uomo nella nostra civiltà neo-egizia: non molto, ma più di niente.