DOPPIOZERO

Piero Manzoni. Monsieur Zero

Andrea Cortellessa
14 Aprile 2018

Esce in questi giorni nella «Piccola biblioteca di letteratura inutile» diretta da Giovanni Nucci per le edizioni Italosvevo Monsieur Zero. 26 lettere su Manzoni, quello vero *di Andrea Cortellessa: un dizionario giocoso composto da ventisei piccole monografie critiche, una per ogni lettera dell'alfabeto, che vorrebbe verificare in quale misura, ancora oggi, i paradossi dell'artista (morto a Milano il 6 febbraio 1963, prima di compiere trent'anni) mettano in crisi i nostri più inveterati presupposti su quanto, per tradizione, siamo abituati ad associare all'arte. Che è quanto dovrebbe fare, sempre, un artista degno di questo nome.*

Pittore milanese, ma geniale

Skiantos, *Merda d'artista*

Fra i Manzoni preferisco quello vero, Piero

Baustelle, *Un romantico a Milano*

Essere

A A A A A A

B B B B B B

C C C C C C

D D D D D D

E E E E E E

F F F F F F

G G G G G G

32/60

Piero Manzoni '58

Alfabeto, 1958. Serigrafia su carta, 50 x 35 cm, da Piero Manzoni, Tavole di accertamento, Milano, Scheiwiller, 1962.

«Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere». È la frase più famosa di PM, questa con cui si conclude il suo testo dal titolo *Libera dimensione* pubblicato nel '60 sul secondo numero di «Azimuth». Poco prima aveva precisato, Manzoni: «Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti […]: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto». Ma già nei *Prolegomeni* del '57 si poteva leggere: «l'immagine prende forma nella sua funzione vitale: essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime […] né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere». Un assunto che si potrebbe anche contraddire – pensando a quanto in effetti PM *dica*, a proposito del suo lavoro: alla frequenza con cui *statements* e dichiarazioni d'intenti, cioè, compaiono fra i suoi *Scritti*. E del resto, se davvero è PM a inventare l'arte concettuale, questa di per sé non può fare a meno di parole: in forma di etichette (? **X**), avvertenze, istruzioni per l'uso se non, propriamente, "spiegazioni". Ma è in altro senso che PM si rifiuta di *spiegare*: col suo rifiuto, scandalosamente azzerante, di *esprimere* qualunque contenuto sentimentale, ideale o politico che preesista al concreto agire dell'opera («Non si tratta di formare, non si tratta di articolar messaggi»). Di qualunque contenuto sia cioè, rispetto ad essa, *ante rem* – per dirla con Luciano Anceschi (che non a caso sarà il primo, nel '58, a segnalare il suo lavoro ? **Novissimi**). Già ? **Duchamp** si era comportato così, del resto (dichiarerà: «Preferisco vivere, respirare piuttosto che lavorare. Io non considero che il lavoro da me realizzato possa avere, nell'avvenire, una qualunque importanza dal punto di vista sociale. Dunque, se lei preferisce, la mia arte sarebbe quella di vivere; ogni secondo, ogni respiro è un'opera che non è inscritta da nessuna parte, e che non è visiva né cerebrale. È una specie di euforia costante». Insiste, PM: «una superficie bianca che è una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire)». Germano Celant ha scritto di un'opera che *non dice nulla* – se non «"fa*r* parlare" la sua stessa materialità»: un'opera «in presa diretta con l'empirico», che «dà presenza a ciò che è presente, lo ostenta tautologicamente». Ma è stato un "incontro mancato" di PM, Edoardo Sanguineti (? **Novissimi**), ad aver trovato la formula perfetta per esprimere questa *tautologia trascendentale*: quando – prima a proposito di Alberto Burri e poi, a più riprese, di Antonio Bueno – evocava l'esempio che Aristotele faceva della metafora, *questo è quello*, per capovolgerlo in «questo è questo» (anche in contrapposizione al *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte – e Foucault). Nel '62 Sanguineti impugna la «violenza immediata dell'opera di Burri» per escluderne ogni possibile «sublimazione estetica». La negazione della metafora è la negazione della valenza transustanziale dell'arte, della sua presunta capacità di *trascendere* la materia. Liberati così dall'ipoteca «idealistico-romantico-borghese» dell'arte moderna (e in particolare dell'esecrato *informel*), si accede secondo Sanguineti alla «perfezione ferita e dolorosa» che connota la «sicurezza formale di Burri, e chiamiamola pure la sua classicità».

Ora, pur sempre ammirando la tempra della lama intellettuale di Sanguineti, non sarei davvero certo che si possa escludere del tutto un'intenzione e (soprattutto) un esito di metafora, nell'opera di Burri. Mentre sono parole che, a dirla tutta, paiono assai più adatte a PM: è questo il vero senso del sostrato «classico», appunto, che egli a sorpresa rivendica nel carteggio col critico catalano Juan-Eduardo Cirlot. Ma se nega ogni trascendimento della materia, il lavoro di PM, è in quanto inscindibilmente legato all'esistenza, alla *materialità dell'esistenza*: *c'è solo da vivere*, appunto. Opera e vita si legano, nella sua parabola, ancora più indissolubilmente di quanto avessero mai fatto, in precedenza, nella tradizione delle avanguardie. L'opera non *esprime* la vita, certo: la divora. E nella frase scherzosa di una lettera – «lavoriamo a tutta birra e beviamo ancor di più» – si legge un oroscopo preciso che la fine bruciante, di questa esistenza, provvederà a terribilmente avverare. Una *linea della vita*, ha scritto Giorgio Verzotti, è quella dipanata da PM: una volta di più confermando l'antico adagio dell'*ars longa, vita brevis* (già Agnetti aveva parlato della *Linea* come di un «numero infinito di secondi in corsa nello spazio»). In questo senso coesistono, come due facce di una stessa tela (? **Hyde**), il suo peculiare "classicismo" e quello che PM, nel *Diario*, chiama «la *sua* parte romantica».

Germano Celant ha definito «romantico» l'atteggiamento di chi «crede nell'estrema moralità del suo fare fino ad annullarsi in essa, tanto da soccombere drammaticamente al mondo». Un "romanticismo" filtrato dall' *imprinting* esistenzialista, in una certa fase assai intenso, e in particolare dalla definizione – trovata in un manuale pubblicato dal filosofo cattolico Pietro Prini nel '52, *Esistenzialismo* – di «esistenzialismo romantico» per Nietzsche, Dostoevskij, Kafka, Unamuno e, in particolare, Kierkegaard. Chi l'avrebbe detto? Era davvero, PM, *un romantico a Milano*.

Firma / Feticismo

Piero Manzoni firma una Scultura vivente, 1961. © Ole Bagger/HEART, Herning Museum of Contemporary Art.

Nel complesso *collage* intitolato a PM, che Villa inserisce nel ’70 negli *Attributi dell’arte odierna*, al «giovane discendente di Duchamp» – al quale nel ’59 aveva aperto le porte della sua galleria romana «Appia Antica» (? **Novissimi**) – viene riservato un trattamento ambivalente. Approvato, magari per la sua milanesità (raro l’uso del proprio dialetto, negli *Attributi*, da parte del nativo di Àffori: «E bràu Manzún, dunca, te me piàset»), poco dopo viene definito però «ignorante, milanese, spericolato ma calcolatore»: perché magari restio ad ammettere la primazia di un ancor più giovane *spericolato* come Ben Vautier (in effetti tutta la

prima parte del testo di Villa è un inno franco-latino a «BEN, BEN, BEN, BEN surtout»: «Piero tu lo sai, tu lo sai bene, è Ben che fa tutto»). Soprattutto per il gesto decisivo della firma: «Sono firmato, mi ha firmato, confermato […], sul polso e un tantino più su: opera originale di Piero Manzoni? […] ma io te l'ho detto, te lo scrivo adesso, lo proclamo dal fondo che io sono già stato firmato, opera d'arte, già firmata da chi ha inventato la firma attiva (e io la sto inventando), cioè da […] quel gran furbo folle che è Ben». E traccia una precisa filiera, Villa: «Sono quasi sicuro che questo sacramento, questo battesimo malinconico, a spirale, […] te l'ha insegnato (te l'ha passato, passato mano) Yves Klein; sono quasi sicuro che a Klein lo ha passato Ben». Per aggiungere però che quella *spirale* può risalire assai oltre: Villa stesso, nel '51 in Brasile, «una domenica, sulla spiaggia di São Vicente, a Santos», sostiene di aver provato a firmare Ruggero Jacobbi (il quale però «si è scansato, la cosa non gli pareva seria, ed era dolorosa, perché io lo firmavo con un chiodo»). Ma infine – cioè all'inizio, aggiungendo in testa agli *Attributi* l'ultima loro pagina in ordine di composizione, vergata nel '68 – riconosce Villa il vero iniziatore, di questo gesto cruciale, nel Demiurgo Marcel: colui cioè che non solo lo ha firmato ma lo ha anche "intitolato" *VILLADROME* col suo «parababtême» (si rammenti il *battesimo malinconico*). È la firma di Duchamp, certo (con l'ulteriore ironia di "parabattezzare" se stesso «R. Mutt»), il gesto battesimale con cui l'orinatoio assurge a opera, così mutando radicalmente il corso dell'*arte odierna*.

Per parte sua il «giovane discendente di Duchamp» firma direttamente il corpo delle modelle trasformandole in *Opere vive* o, come prenderà tra breve a chiamarle, *Sculture viventi* (azione che si affretta a documentare, il 13 gennaio 1961, il marpione Maccentelli – al quale non par vero avere così la scusa di mostrare i corpi seminudi delle ragazze nel suo Filmgiornale ? **Cinegiornali/Comunicazione**): così «la tradizione fondatrice del nudo occidentale, quella per cui la statua è finzione talmente perfetta da sostituirsi al vero […] si ribalta qui in assunzione dell'essere vivente stesso nel cerchio sacro dell'arte» (Gualdoni). L'arte – come PM aveva appena proclamato – non rappresenta; è (? **Essere**). Non solo: subito dopo PM allestisce la *Base magica*, sulla quale (scrive il complice Antonio Caputo) «tutti coloro che vi montano sopra divengono opera d'arte per il tempo della loro permanenza… è il caso di dire: "Sic transeat gloria mundi…"». È la «fine dell'arte» come sua assunzione in una sfera separata: nella quale ancora Duchamp, in fondo, aveva creduto (? **Duchamp**). Anziché creazione di un valore che ha per sorte, poi, d'essere mercificato, a partire dalla firma di PM "arte" non è che la denuncia, scherzosa e insieme tremenda, del fatto che quanto viene mercificato – proprio come tale – diventa arte. Lo ha spiegato Nancy Spector: «la *Merda d'artista* rappresenta la convergenza della nozione freudiana e marxista del feticcio come sostituto di una mancanza fondamentale»: così PM «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 tutto il resto nell'economia capitalista del dopoguerra, una merce reificata». Ma si può dire pure (lo ha fatto Luigi Bonfante) che con PM, le sue "firme" e le sue "basi", inizi l'arte come "*brand*": dispositivo di auto-affermazione in quello che, di lì a poco, Andy Warhol chiamerà il quarto d'ora di celebrità per tutti. La *performance* dell'artista brasiliano Cildo Meireles, che nel 2007 è andato sino a Herning per issarsi a testa in giù sul *Socle du monde* e autocostituirsi quale *Atlas* che sorregge il mondo, prosegue il *rovesciamento* di PM ma insieme, rovesciandolo a sua volta, mostra come sia ormai il mondo, che quel gesto sovvertiva, a seguirne ormai la logica rovesciata.

Galileo / Greenwich

Socle du Monde, 1961. Ferro e bronzo, cm 82 x 100 x 100. HEART, Herning Museum of Contemporary Art.

La storia dell’arte abbonda di personaggi grandiosi, grandeggianti, debordanti; gli architetti sono, fra tutti, i più megalomani. Ma PM è il primo e unico artista che si sia spinto a occupare con la propria opera tutto il mondo; la cui opera *coincida*, anzi, col pianeta su cui viviamo. Egli se ne appropria con un gesto semplice e geniale: rovesciare una *Base magica* – come indica l’orientamento della scritta che vi è incisa, capovolta rispetto all’osservatore – in modo che, anziché “magicamente” rendere un’opera d’arte qualsiasi cosa venga posta su di essa, tramuti in opera d’arte l’intero pianeta che le sottostà. È questo il *Socle du monde*: un parallelepipedo di ferro di 82 x 100 x 100 centimetri che nell’estate del ’61 PM colloca nel parco della fabbrica Angli, a Herning in Danimarca; e su cui sta scritto appunto *Socle du monde – Socle magique n. 3 de Piero Manzoni – 1961*. E poi: *Hommage à Galileo*. Perché Galileo? Per il mutamento di prospettiva “galileiano” (o “copernicano”) che il gesto impone all’osservatore. A Cirlot dirà, PM, di aver sognato di realizzare anche «una grande luna bianca più grande della luna effettiva». Quella di PM è sempre «un’arte del rovesciamento», ha scritto Elio Grazioli: e in questo caso il rovesciamento, in senso astronomico, è propriamente una rivoluzione (magari nel senso “carnevalesco” che le ha attribuito Jacopo Galimberti). Nel testo per Dadamaino di quello stesso ’61, dice PM che «le barriere sono una sfida, le fisiche per lo scienziato come le mentali per l’artista». Del resto non è la prima volta che lo visita l’immaginario scientifico: ha ricordato il complice di quell’impresa, Enrico Castellani, come il titolo *Azimut* – con l’acca finale della rivista pubblicata in soli due numeri nel ’59-60, senza acca della galleria aperta in via dei Bossi nel dicembre del ’59 – designasse, in termini appunto astronomici, «la verticale sopra un punto qualsiasi della superficie

terrestre»; e volesse dunque essere «fulcro di prospettiva cosmica, proiezione dimensionale e misura possibile nello spazio illimitato dell'universo».

Ma già in questo senso erano mirate le *Tavole di accertamento* preparate da PM forse già nel '58, ma stampate da Scheiwiller in una cartella uscita nell'autunno del '62: fra le quali spiccano carte geografiche dell'Irlanda e dell'Islanda che anticipano la ricerca di Alighiero Boetti e, in generale, lo *spatial turn* in corso anche nell'arte. Certo una spinta in tal senso veniva dall'immaginario "spaziale", appunto, di Fontana e sodali; ma PM si spinge sino all'estremo colla realizzazione del *Socle du monde* e col progetto di realizzare, come scrive sul terzo numero di *Zero* nel luglio del '61 (? **Linee**), «una serie di linee di grande lunghezza, di cui lascerò un esemplare in ognuna delle principali città del mondo […] sino a che la somma totale delle lunghezze delle linee di questa serie non avrà raggiunto la lunghezza della circonferenza terrestre» (e l'anno dopo ribadirà di voler «tracciare una linea bianca lungo tutto il meridiano di Greenwich»; ma già in una lettera a Heinz Mack, nell'aprile del '60, aveva vagheggiato «una linea che fa il giro di tutta la terra»).

Merda

Merda d'artista n. 78, 1961. Scatoletta di latta, carta stampata, 4,8 x Ø 6,4 cm. Fondazione Piero Manzoni, Milano.

Non ci sono Linee o Basi che tengano: nell'immaginario collettivo al nome di PM ad associarsi in modo indissolubile è la *Merda d'artista*. Nei servizi fotografici del tempo, del resto, il sorriso ironico di PM – ben consapevole di avere conseguito con quest'opera il *succès de scandale* definitivo – a sua volta occhieggia, insieme alle lattine, in tutte le possibili combinazioni. In una foto eloquente di Giovanni Ricci, PM è ritratto di spalle, assorto, mentre contempla una lattina che tiene in mano come uno specchio oscuro – o un teschio di Yorick. Un marchio di fabbrica e insieme una prigione, una maledizione, «uno stereotipo pop» (Gualdoni). Nonché un'ascendenza: o, come avrebbe detto Magritte, un'*invenzione collettiva*. Jean-Pierre Criqui ha ricordato Cézanne che, a Manet che gli chiede cosa avrebbe mandato al Salon, risponde «Un vaso di merda!». Vanni Scheiwiller ha ricordato invece Brancusi (o era Vlaminck?) quando diceva a Pound che era ormai vicino il tempo in cui al pubblico l'artista avrebbe proposto «della merda su un piatto d'argento». Ma il riferimento più diretto è ovviamente alla *Fontana* di ? **Duchamp**. Quando il 12 agosto 1961 PM espone per la prima volta l'opera, ad Albisola, quello che sinora è stato considerato un simpatico buontempone d'improvviso decade (o ascende) al rango di attentatore, dinamitardo, pericoloso eversore. Anche i colleghi e gli amici nicchiano, o fanno aperta resistenza (per esempio quando a Copenaghen, in ottobre, PM vorrebbe esporla nell'ambito di una collettiva). Ancora dieci anni dopo, alla grande mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna voluta da Palma Bucarelli, sarà questa la pietra dello ? **scandalo**.

Nell'immaginario pop, la *Merda d'artista* dimostra «la fine dell'arte»: ma in un senso ben diverso da quello in cui Fontana sosteneva che PM l'avesse condotta (? **Quadro**). Flaminio Gualdoni riporta l'eloquente leggenda che si legge sul sito web della Tate Gallery («"La tua opera è una merda", sembra che il padre avesse detto all'artista italiano Piero Manzoni. In risposta a quest'offesa, Manzoni ebbe l'idea di inscatolare i propri escrementi come opera d'arte»), sottolineando come Egisto Manzoni fosse morto nel 1948: Piero aveva quindici anni. Ma in fondo non è così lontana da quest'altra *invenzione collettiva* Nancy Spector, quando la interpreta come messa a nudo, e trionfo finale, della natura feticista intrinseca al dispositivo valoriale dell'arte (? **Firma/Feticismo**). Già Francesca Alinovi aveva scritto di un'«allegoria del processo di feticizzazione del prodotto artistico che, sottoposto che, sottoposto come ogni altro prodotto alle leggi merceologiche della società consumistica, viene inghiottito e divorato inesorabilmente». Che la merda avesse per lo stesso PM questo controvalore azzerante (? **Zero**) lo confermano le pagine introverse, inibite, insofferenti del *Diario* quando il 12 aprile 1954, in una specie di flusso di coscienza, PM vi scrive: «voglio fare qualcosa… […] sono un raffinato signore niente… sono, … siamo tutti merda». Sette anni dopo l'ironia trascendentale di PM riuscirà a capovolgere questo emblema depressivo in sferzante, esilarante sarcasmo (? **Witz**). Ma la *Merda* prosegue e porta a perfezione, altresì, un preciso vettore di ricerca: quello legato alle tracce del corpo (il *fiato*, le *impronte*, ecc.) e alla loro trasformazione in parodiche ? **reliquie**, dimostrando come PM le dissacri, le profani, le capovolga di segno: da materia terrena circonfusa d'un'aura sacrale a deiezione ricondotta alla sua desolante letteralità o, come dice Elio Grazioli, «reale assoluto». L'ha spiegato Dominique Laporte, che della merda ha scritto la storia: «Non è il suo corpo immortale che l'artista fa a pezzi, ma la sua carne corruttibile […]: "*Questo è il mio corpo*, certo, ma […] ciò che vi lascio in eredità non è la manna immortale, è l'ineluttabilità della putrefazione […]". In altre parole, là dove l'opera è tradizionalmente una negazione della morte, tutto accade come se Manzoni vedesse nelle proprie opere un modo per convincersi che *non è* immortale». Il *realismo assoluto* di PM è quello di chi sa che «non esiste anima e corpo», come si legge alla fine del *Diario*, perché l'anima si iscrive nel destino di caducità del corpo. Così la sua scrittura raccoglie il testimone del primo diario d'artista che si sia conservato, il *Libro mio* del Pontormo: in cui l'io, puro metabolismo, si riduce a mero osservatore del proprio cibarsi e delle proprie deiezioni e, come ha scritto Giorgio Manganelli, il mondo si riduce a «maltempo, cibo infido, escrementi».

Thelonious

Copertina di Thelonious Monk In Italy (RLP 443, Riverside 1963.

A PM piaceva il jazz. Non solo a lui, si capisce. Ma se gli artisti della generazione precedente, gli espressionisti astratti dell'*action painting*, si erano ispirati al *be-bop* più scatenato (Jackson Pollock) o magari al *cool* più austero (Willem de Kooning), significativa appare la predilezione di PM per Thelonious Monk. I classici lp da lui registrati per l'etichetta Riverside gli tenevano costante compagnia (come i concerti di Vivaldi, l'autore dell'*Estro armonico* e della *Stravaganza*). Uno fu registrato in Italia, proprio a Milano anzi: il 21 aprile 1961 al Teatro Lirico (ma – se non era tra il pubblico quella sera, in cui Monk si esibì insieme all'altro leggendario pianista Bud Powell – quel set PM non fece in tempo ad ascoltarlo: il disco, *Thelonious Monk in Italy* appunto, apparirà solo nel '65). Avvicinato il musicista in quell'occasione, Arrigo Polillo vide confermata la leggenda del suo imperturbabile silenzio, del suo isolamento da tutto e da tutti (il nomignolo *Sphere* a questo alludeva; e alla sua abitudine, durante gli assolo dei compagni, di alzarsi dalla tastiera e ruotare per qualche attimo su se stesso come un derviscio): sulla rivista *Musica Jazz* lo descrisse come «un

gigantesco bambino pieno di buona volontà e con qualche capriccio, che sorprende […] quando si comporta come uno di noi comuni mortali […]. È chiaro che Monk vive in una dimensione dove non c'è altro che la sua musica». È un ritratto che coincide in modo sorprendente con diverse testimonianze su PM tramandate da chi lo ha frequentato.

Ma quello che li accomuna davvero è la dimensione "obliqua" del loro linguaggio. Nessuno dei due ha avuto una formazione tecnica all'altezza, e nessuno dei due si può infatti definire nel proprio campo un "virtuoso"; entrambi spesso "sbagliano", anzi, secondo i canoni dell'estetica dominante. Eppure proprio questa "povertà", unita in Monk a un isolamento spinto ai limiti dell'asocialità (per non dire della sociopatia), porta entrambi a forme di riduzione estrema, a un azzeramento elementare del linguaggio (? **Zero**) che riesce del tutto straniante e, in un suo modo bizzarro, incredibilmente "ricco". C'è poi un'altra singolare caratteristica che i due hanno in comune, un'altra accezione della loro "obliquità". Nessuno dei due è un iniziatore assoluto, un pioniere: se per PM ci sono il totem di Duchamp, lo spettro di Klein e le presenze più benevole di Burri o Fontana, alle spalle di Monk ci sono Powell, appunto, e più in generale Charlie Parker o Miles Davis tra i suoi coetanei, Ornette Coleman tra chi, arrivato dopo di lui, subito si considera "più avanti". Ma entrambi si mostrano capaci di appropriarsi di un linguaggio che li precede: piegandolo in direzioni letteralmente inaudite, strane e "scandalose" (? **Galileo/Greenwich**). Entrambi sono perfettamente unici, insomma, senza essere degli iniziatori. Nel 1982 (Monk era morto quell'anno) il teorico della letteratura Gérard Genette dedicò il suo famoso studio *Palimpsestes*, sulla «letteratura al secondo grado», «à Thelonious, qui se n'entendait». Dedica (sconsideratamente omessa dall'edizione italiana del libro) magari ovvia, se indirizzata a un grande jazzista che sapeva, come tutti i suoi colleghi, mirabilmente "variare" un tema musicale dato. Assai meno ovvia se – come credo – alludeva invece a questa sua posizione unica sul piano estetico. Allo stesso modo, allora, poteva suonare «a Piero».

X

Con le ? **Linee**, PM inaugura una pratica sulla quale tornerà spesso: l'inscatolamento e l'occultamento dell'opera (presunta) in un'altra opera (effettiva). Come in altri casi è evidente il precedente di ? **Duchamp**, il quale aveva esposto anche a Milano, nel marzo del '52 (in una collettiva organizzata all'Associazione Amici della Francia dagli "spaziali" Roberto Crippa e Cesare Peverelli) la sua *Boîte-en-valise*, perfezionamento datato 1941 della *Boîte verte* di sette anni prima; di sicuro PM può averla vista alla *Mostra surrealista internazionale* da Schwarz nella primavera del '59. È Duchamp a "inventare" l'arte nascosta, interpretando alla lettera l'antico adagio dell'*Ars est celare artem* (ma già nel '20 Man Ray, nell'*Enigma di Isidore Ducasse*, aveva avvolto una coperta attorno a un oggetto ignoto rendendolo enigmatico e perturbante; sono del '61, invece, i primi, piccoli *empaquetages* da parte di Christo). Anche in questo caso, tuttavia, PM prende l'idea e la capovolge (? **Galileo/Greenwich**): laddove Duchamp inserisce delle copie in formato ridotto di sue opere precedenti in una scatola aperta, come se questa fosse la sala di un museo in miniatura, da un certo momento in avanti PM, al contrario, prescrive che le sue scatole non possano essere aperte. In un'intervista alla rivista «Il Travaso», nell'ottobre del '59, avverte che le *Linee* si volatilizzerebbero, se il loro acquirente aprisse l'astuccio la cui etichetta dichiara di contenerle. E congegna poi la *Merda d'artista* in modo che «il contenuto delle scatolette *possa* essere verificato solo danneggiando irreparabilmente l'opera, dunque distruggendone il valore». Così creando uno «scacco perpetuo», una «situazione incontrovertibile di stallo mentale» (Gualdoni). Il solito Borgese, sul «Corriere della Sera», ironizza sul fatto che chi acquisti queste opere in effetti le «compr*a* al buio»: «anche questa, forse, tecnica del lampeggiamento cerebrale». E conclude rivolgendosi al pubblico borghese del suo giornale, invitandolo a vederli una buona volta nella loro povertà, «i tubi» delle *Linee*, «senza ricorrere alla radioscopia». Chissà che – come tante altre volte in passato – il critico complice non si sia valso dell'involontaria intuizione del critico censore: quando Vincenzo Agnetti, in un magnifico testo del '70, parla delle opere dell'amico scomparso definendole «tavole di

bellezza ricordante, di tentativo autoconvincente nell'assenza per una possibilità x». Paradossalmente invocando appunto i raggi x, per essere aperti senza essere distrutti, i contenitori di PM costituiscono una classe particolare di oggetti, che possiamo definire *oggetti X*. Più che all'archimandrita della prima avanguardia, è possibile che in questo caso PM si sia ispirato a un discepolo di lui più anziano; diciamo a un suo fratello maggiore. Nei film di Luis Buñuel, da *Un chien andalou* (realizzato nel '29 insieme a Salvador Dalí) sino all'estremo *Cet obscur object du désir* (del '77), ricorrono infatti contenitori misteriosi. Anche se quello che funziona proprio come un *oggetto X* appare solo dopo la scomparsa di PM (e chissà che il fratello maggiore non si sia ispirato, per una volta, al minore…): in *Belle de jour* (1966), adattando un testo dei "suoi" tempi, Buñuel inserisce il motivo del cliente asiatico (Iska Khan) che mostra a Severine (Catherine Deneuve) il contenuto – del quale sappiamo solo che è luminoso e ronzante – appunto di una piccola scatola: contenuto che desta il suo entusiasmo (mentre le altre prostitute di Madame Anaïs lo avevano fuggito disgustate). È anzi solo dopo aver conosciuto questo cliente e la sua scatola, che Severine accetta senza più remore la sua nuova professione. Nelle sue memorie intitolate *Dei miei sospiri estremi*, Buñuel ricorda deliziato come tanti spettatori del film, «specialmente le donne», gli chiedessero cosa conteneva davvero, quella scatola. E lui rispondeva ogni volta allo stesso modo: «quello che volete voi». Chissà che la *Merda d'artista* non si possa leggere, allora, come allegoria dell'interpretazione, e diciamo pure della critica. Nel '59, in una lettera indirizzata a PM e ad Agostino Bonalumi, prescriveva ai discepoli Emilio Villa: «non dire mai "attività critica". Ma entusiasmo, occhio, poesia. I critici sono la merda». E allora che i primi *Achromes* siano in forma tridimensionale, ricoprendo di caolino ganci, uncini e ami, può voler dire (come ha scritto Michele Dantini): «Si getta un amo perché il pesce abbocchi».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO