

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. 35-38.

## **"Dire, essere, vivere"**

**Francisco Calvo Serraller**

"Non c'è nulla da dire", affermava Piero Manzoni alla fine del suo articolo intitolato *Libera dimensione* e pubblicato nel secondo e ultimo numero di "Azimuth", "C'è solo da essere, c'è solo da vivere". Sebbene questa dichiarazione possa sembrare vaga, essa non solo riassume alla perfezione il pensiero di Manzoni spiegando la sua opera, ma evidenzia soprattutto la principale caratteristica dell'artista: il suo essere eccessivo.

Gli eccessi segnano la vita e l'opera di Manzoni, al quale non sembra calzare alcuna delle classificazioni tassonomiche inventate dalla storia dell'arte contemporanea. Uno specialista, successore-innovatore del "Manifesto Bianco"? Un Nouveau Réaliste all'italiana che usa e trasforma le idee di Yves Klein? Un neodada che fa violenza ai gelidi precetti di Marcel Duchamp e delle sue coorti anglosassoni degli anni Cinquanta? Un precursore delle avanguardie critiche degli anni Sessanta che può anche essere messo in relazione con le correnti analitiche dell'arte normativa e della Pop o con quelle dell'Arte Povera, dell'Arte Concettuale e Minimal?

Per quanto tutte queste considerazioni accademiche abbiano un qualche fondamento formale per affrontare lo studio dell'opera di Manzoni, nessuna è sufficiente a spiegare il suo tratto fondamentale, la sua irriducibile differenza, che è appunto l'essere "eccessivo". Non c'è dubbio che sia questa la ragione per cui la sua opera continua a interessarci, benché essa sia stata sfrenata, tragicamente interrotta e di brevissima durata; l'attività di Manzoni si riduce infatti a poco più di quei cinque anni che vanno dal 1957, data in cui comincia ad affermarsi come artista, al 1963 quando muore nel suo studio.

Anche Klein, al quale in tutto sembra assomigliare, muore in gioventù, ma vi sono sostanziali differenze. Non si tratta solo del fatto che Klein muore a 34 anni rispetto ai 30 di Manzoni, poiché a queste età quasi nessun artista raggiunge la maturità creativa, ma soprattutto si tratta del fatto che l'esperienza avanguardistica del francese fu più estesa e, benché presa dalla vertigine che le era caratteristica, più controllata. Infine ciò che li rendeva diversi era l'umorismo, l'umorismo di Manzoni. Un umorismo che aveva molto a che vedere con l'umorismo classico ma anche con quelle risate pazzesche che nascono dalle viscere e difficilmente si riescono a controllare.

È stata questa risata "eccessiva", rabelaisiana, che ha portato diversi critici a fare il paragone tra Manzoni e Jarry e il suo *Ubu*. Personalmente, visto che stiamo cercando di interpretare gli eccessi di Manzoni per mezzo di paragoni, preferisco quello posto da Germano Celant nel contesto italiano di fine anni Cinquanta. Celant paragona Manzoni a Pier Paolo Pasolini, il Pasolini di *Accattone*, quel *lumpen* irriducibile la cui tragica e morbosa violenza di vita impazzita ci pone davanti ai limiti del reale, imprevedibili perché imprevedibili. In *Accattone* e *Salò* - dove assistiamo terrorizzati a un orgiastico massacro tra quadri di arte moderna - troviamo i poli opposti del Pasolini estremista, il suo inizio e la sua fine, forse ciò che era più essenziale in lui.

E parlando di estremi, parliamo di Italo Calvino, uno degli scrittori italiani contemporanei che, in coppia con Lo Savio, Celant contrapponeva al duo infernale Pasolini-Manzoni. Calvino nella prefazione del 1964 alla riedizione della sua prima novella *Il sentiero dei mdi di ragno* (forse l'unica

in cui troviamo un distacco dall'immagine di una forza vitale ancora oscura nella quale si uniscono l'indigenza di chi è ancora troppo giovane e quella degli esclusi e degli emarginati"), dichiara: "Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo: quell'esperienza che custodita per gli anni della vita mi sarebbe forse servita a scrivere il mio ultimo libro, e non mi è bastata che a scrivere il primo".

In Pasolini, dalla prima all'ultima opera, non resta più niente, non c'è posto per il pentimento, perché vitalmente non si è concesso un respiro; è la vita l'unica che respira e tragicamente a volte, dall'inizio alla fine, con la sua brutale durezza. In Manzoni, essendo l'inizio e la fine uniti da un legame che oggi più che mai si mostra come tragico, risulta più difficile distinguere, facendo astrazione dalla successione cronologica, il momento iniziale e quello finale di un'opera concepita come unicamente rivolta all'"essere" e al "vivere". In Manzoni non ci sono fasi intermedie, posto che ogni esperienza - gli *Achromes*, le *Linee*, le *Basi*; i *Corpi d'aria*, o la stessa *Merda d'Artista* - è assoluta, giunge al limite concettuale estremo, abissale in senso psicologico o morale.

Senza avere un inizio e una fine ben delimitati, ogni idea, ogni gesto, ogni azione di Manzoni sono programmati come eccessi. Si potrebbe quindi affermare che Manzoni sia un mistico, e non ci sono grosse difficoltà a darne una lettura da questo punto di vista, ma il problema è che in Manzoni troviamo anche la rottura di qualsiasi formalità, perfino di quella che meglio potrebbe corrispondergli, rottura ottenuta grazie a una parodia coltivata nel suo aspetto più pericoloso, l'equivoco. Spazio assoluto, luce assoluta: si crea qui quel vuoto che trasforma l'*Achrome* in un niente che potenzialmente potrebbe essere tutto, e al quale Manzoni pone limite con un certo spessore materiale. Ancora una volta tensione e paradosso rendono drammatica la sua opera, sottolineandone il carattere eccessivo. In questo senso, acquista un significato ben preciso il rapporto degli *Achrome* di Manzoni con Jean Fautrier, il cui spazio indefinito è segnato da una traccia corporale. In Manzoni questo dare corpo si realizza con un semplice soffio temporale ottenuto ora grazie a uno sgualcimento della tela, ora mediante la luce, ora con il bagno di cloruro di cobalto che produce cambiamenti di colore. Procedendo in questa direzione arriverà a utilizzare indistintamente la materia organica, la pelle animale, la paglia, le fibre naturali o sintetiche, i materiali industriali...

I *Corpi d'aria*, quelle sculture pneumatiche che nascono grazie al soffio-pneuma dell'artista, ripropongono il divino insieme all'umano. Pneuma è l'atto d'ispirazione divina per il quale si soffiava l'anima dentro la materia, che si trasforma così in materia animata, vitale. Le anime di Manzoni, pur essendo invisibili come l'aria, posseggono tuttavia un corpo dotato di forma. Se lo spettatore-consumatore lo desidera, può lui stesso gonfiare l'opera oppure può acquistarla già gonfiata, comperando così anche il suo pneuma, la sua anima rinchiusa nell'opera.

Le linee rette, la distanza più breve fra due punti, sono il segno astratto e l'esperienza di un percorso. I contenitori che racchiudono le linee sono etichettati con le dimensioni precise che segnalano non solo un dato topologico e una data di esecuzione, ma anche un'esperienza alla quale Manzoni in certi casi ha fatto intraprendere una direzione precisa, verso un luogo o attraverso un luogo.

La stessa contraddizione la ritroviamo nelle basi che offrono un piedistallo per trasformare chiunque, anche se momentaneamente, in statua. Rosalind Kraus sostiene che la rivoluzione della scultura contemporanea ha avuto inizio quando alla statua classica è stata tolta la base, lasciando così cadere l'idea di monumento. Manzoni invece si tiene solo il piedistallo, cosa che da un lato porta al fecondo equivoco dell'isolamento di un corpo geometrico, senza attributi ed eccentrico, a partire dal quale si spiega lo sviluppo della scultura minimalista, e dall'altro permette a chiunque la realizzazione simbolica dell'atto di farsi statua. Le basi, formalmente ed esistenzialmente, danno luogo a corpi e azioni infinitamente ripetibili. L'apoteosi si ha con il *Socle du Monde*, la scultura di

ferro posta nel Parco di Herning in Danimarca, sulla quale la terra può riposare.

Fra tutte queste forme, è difficile trovarne una di maggiore densità significativa di quella che Manzoni propose il 21 luglio 1961 nella Galleria Azimut e alla quale diede il nome di *Consumazione di arte dinamica*. Per mezzo del rituale di cuocere uova sode che il pubblico poteva consumare dopo che vi era stata stampata la sua impronta digitale, Manzoni riproponeva il rito della consacrazione e della comunione. L'artista realizzava così il mistero della transustanziazione artistica della materia, ma non di una materia qualunque, bensì dell'uovo, ai cui evidenti significati mistici, come principale archetipo simbolico della generazione, si aggiunge in questo caso la commestibilità, uovo di vita che dà vita, materia viva e trasformabile. L'artista stesso mangia la sua opera e la dà da mangiare agli altri: il che equivale a offrirsi come elemento collettivo, un nuovo Cristo, ma quello della prima cena.

Formatosi in una cultura cattolica, la tendenza a mischiare il sacro col profano ebbe in Manzoni quelle connotazioni proprie dei paesi occidentali durante il processo di secolarizzazione avvenuto nell'epoca contemporanea. Mi riferisco a quella curiosa dialettica che porta molti intellettuali e artisti di quest'area culturale a profanare il sacro come unica forma catartica e liberatoria di proporre la secolarizzazione. Detto ciò, non risulta strano che Manzoni ricorra al repertorio di figure e sacramenti carismatici di natura cristiana - l'"Ecce homo" o l'eucarestia - quando cerca di rendere oggettivi la figura dell'artista e il ruolo dell'arte nella "dissacrata" società del consumo del sistema capitalista.

In questo senso le sue proposte sono radicate nel più turbolento simbolismo della cultura barocca sensualista del cattolicesimo mediterraneo, che, soprattutto a partire dalla Controriforma, ha raddoppiato la sua durezza e la sua morbosità. L'idea di distribuire il suo sangue in ampolle messe in vendita, le uova con l'impronta digitale, i gonfiabili o l'apoteosi scatologica di mettere in scatola la merda d'artista, che, non c'è bisogno di dirlo, è diventato il suo emblema distintivo, sono alcuni esempi di quell'analisi critica che Manzoni portò rigorosamente a fondo senza però rinunciare alla provocazione blasfema e alla parodia.

Oltre che per l'umorismo, Manzoni si differenzia da Klein per i suoi intenzionali attacchi al gusto e allo stile; in realtà, potremmo dire che utilizzò l'umorismo contro il gusto e lo stile, quelle Gorgoni che pietrificano e impediscono all'artista contemporaneo di essere e di vivere, rendendolo mercanzia. Con questi attacchi Manzoni rinnova quella corrente di ribellione romantica che è alla base stessa delle avanguardie. È quindi logico che Manzoni non si sentisse estraneo al dadaismo e al surrealismo, le cui posizioni continuarono sempre a interessarlo. Egli tuttavia non rinunciò mai, nemmeno in questo caso, al suo dinamismo critico. Non è un caso che gli unici testi di dadaisti storici comparsi in "Azimuth" siano quello dedicato alla definizione del concetto di "Merz", di Kurt Schwitters, e quello di Francis Picabia nel quale l'autore spiegava la sua rottura con i dadaisti. Inoltre le prime immagini riprodotte nel primo numero della rivista sono due emblematiche opere degli allora quasi sconosciuti neodadaisti statunitensi Jaspers Johns e Robert Rauschenberg, in mezzo alle quali compaiono due caratteristici quadri di Fontana. Non si può chiedere una migliore dichiarazione di intenti senza bisogno di parole...

All'inizio di questo testo ho affermato che gli eccessi segnarono la vita e l'opera di Manzoni, lasciando intendere che è proprio questo il motivo per cui sia la vita che l'opera interessano ancora oggi. Ho anche segnalato che l'essere eccessivo di Manzoni era motivato da una potente dialettica che metteva in tensione e lacerava la metafisica dello spazio, sul piano della sintassi, della semantica e della prassi.

In un certo senso si può affermare che Manzoni "profanò" lo spazio, abbattendone le barriere, così come Pasolini profanò il discorso del materialismo storico dando la parola non solo agli emarginati, ma anche al marginale, cosa che è storicamente insopportabile.

Manzoni è un imprescindibile punto di riferimento per capire e poter spiegare molte delle direzioni prese dalle avanguardie degli anni Sessanta, a partire da quella crisi da cui il discorso critico dell'arte non sembra essersi ripreso. Nonostante tutto, credo - e non in senso romantico - che l'"attualità" di Manzoni consista in questo: che la sua opera richiede uno sforzo di attualizzazione in rapporto a essa, presa dall'eccesso di tensione che la conduce a sottomettere il *dire* all'*essere* e al *vivere*. Fuori da questa intenzione, tutto diventa noiosamente piatto come il commercio regolare e regolato: puro *kommerz* senza quella sincope inventata da Schwitters e che Manzoni fece sua.