

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. 13-20.

Piero Manzoni, un artista del presente

Germano Celant

Nel 1956, quando Piero Manzoni iniziava ad avvicinarsi alla pittura, l'unico sentimento di sopravvivenza artistica sembrava legato a un furore distruttivo contro l'immagine e contro la forma, quasi la nuova esistenza del quadro o della scultura dovesse derivare dalla sua perdita e dalla sua caducità. Si era entrati nella prima decade dell'informale, nato dalla crisi del dopoguerra, quando tutti i fondamenti e tutte le possibili configurazioni del pensare e del percepire si erano dissolti e quanto era rimasto risultava frammentario e incomponibile.

All'epoca tutto appariva frantumato e non si osava rappresentare se non l'esplosione o la nuclearizzazione del linguaggio. L'arte aveva lasciato la rappresentazione al delirio del gesto e al giubilo della materia, quasi non si possedesse alcuna certezza, se non quanto gestito dall'irrazionale e dall'incongruenza del soggetto. La superficie della tela e il volume della materia erano assunti allora come territori di battaglie inconse, in cui si sperava di redimere gli scarti del sé, sociale e privato. Per un giovane artista, questa è una terra fiorente, poiché lo rende immediatamente "attore" dell'arte. Nel senso che ciò che da lui esce, non si perde, ma di volta in volta "entità" poetica e comunicazione visiva. Quanto conta è fermare in un "evento" ciò che passa e trascorre, chiuderlo in un cerchio magico o in uno spazio, che lo salvi dalla sua scomparsa. Non importa se questo è un resto o uno scarto, un intreccio inestricabile di segni e di forme, piuttosto è che l'artista attraverso di questi riesca a "scoprirsi" o meglio a trovare "zone autentiche e vergini"¹. In tale prospettiva Manzoni, intorno al 1957, con i suoi catrami e i suoi monocromi, si colloca ancora nella logica informale, ma quanto sembra interessarlo non è la proiezione edonistica e narcisistica dell'artista, le sue impressioni o i suoi ricordi, i suoi pittoricismi o sentimentalismi, che egli esclude quali residui impressionisti, piuttosto è attratto dall'attitudine informale all'abdicazione a ogni limite e all'ubiquità istantanea del gesto e dell'azione in tutti i territori. Parla infatti di arte come "area di libertà"², vale a dire quale area di erranza poetica. La ricerca di immagini è quindi libera di rivolgersi agli oggetti quanto ai soggetti, e articolarsi storicamente al linguaggio e alla vita. L'artista la usa quale specchio di entrambi con il risultato di rifletterne la precarietà e l'incertezza, quanto la durata e l'immensità e di far scivolare sulla sua superficie la pluralità del mondo, tutto quanto era sfuggito allo sguardo in profondità dell'arte tradizionale. Tuttavia il concetto di pluralità e di ubiquità linguistiche sono il risultato di una conquista che mette in gioco i temi del passato e redime il presente e il futuro. A Milano, essa affonda le radici nel futurismo e si ramifica sino a Lucio Fontana: un arco che definisce un sistema artistico "totalizzante", atto a comprendere visibile e invisibile, materiale e immateriale, e che aspira ad annullare l'intervallo tra le molecole dell'arte, tra le cose e i gesti, la luce e il buio, il privato e il pubblico. È sull'asse futurismo-Fontana che si incanala Manzoni, quando cerca di mettere in scena un presente totale, le cui fonti risiedono nel soggetto, in quanto "mitologia individuale, là dove essa giunge a identificarsi con la mitologia

¹ P. Manzoni, *Per la scoperta di una zona d'immagini*, Milano, 9 dicembre 1956.

² *Ibidem*.

universale"³.

Egli lavora su un mondo pieno, dove tutto è a disposizione, ogni cosa si fonde all'altra, si confonde con essa. Di qui l'equivalenza tra individuale e universale, dove l'ultimo è la sommatoria dei frammenti singoli. Con questo approccio panico, Manzoni si mette alla ricerca di *un'arte del presente*, non di un'arte dell'assente, che lo porterebbe all'uscita dal reale, verso una dimensione mistica e religiosa. L'importante è "liberarsi dei fatti estranei, dai gesti inutili,[...] sceverando tutto quello che è di sovrapposto, di personale nel senso deteriore della parola, raggiungere per quanto è umanamente possibile, le proprie autentiche origini"⁴.

Con il dissolvimento futurista dell'unità dei principi linguistici e con il disorientamento dei ruoli e dei limiti dell'artista, Manzoni sembra concordare immediatamente quando, insieme ad altri, firma il manifesto "L'arte non è vera creazione", dove si afferma: "neppur ci si può preoccupare della coerenza stilistica, perché unica nostra preoccupazione può essere solo la continua ricerca"⁵.

Quanto conta è pertanto l'equiparazione delle poetiche e la loro interscambiabilità, ovvero il transito e il passaggio dall'uno all'altro, che nei futuristi avviene tra esterno ed interno, tra mondo tecnologico e visione personale, e in Manzoni tra interno e interno, così che il sottrarsi al mondo significa portarsi solo su se stessi, quali emittenti di segni o "morfemi riconoscibili da tutti nell'ambito della nostra civiltà"⁶.

Le azioni perturbanti dell'artista non scaturiscono allora da una concezione "neo dadaista", antiartistica, quanto da una coscienza di produrre arte, utilizzando sincreticamente tutti i suoi vettori, che nell'arco massimo vanno dal corpo della pittura e della scultura al corpo dell'artista. Manzoni non tenta quindi una perturbazione scandalistica, quando offre le tracce del suo esistere quali opere d'arte. Aspira solo a una equiparazione degli "scarti", o delle emissioni, del soggetto. Certamente se il perturbante è il ritorno del rimosso in arte, la scelta di esporre sangue, fiato, feci e impronte digitali può apparire spiacevole e aggressiva. Ma se si considera l'arte un riflesso del presente, e non dell'assente, le pulsioni intime e le espulsioni concrete dell'essere vivente vanno prese in considerazione. La ragione del corpo e del suo rimosso gli giunge attraverso Lucio Fontana, che rende esplicito il transito tra gli opposti. Con i suoi tagli e con i suoi buchi, l'artista informale cerca qualcosa di intermedio tra conosciuto e sconosciuto, tra davanti e dietro, tra fuori e dentro, aspira a un'unione interlocutoria tra gli estremi e a una consonanza tra elementi dissimili. Fontana "insegna" a Manzoni *il gesto erotico*: qualcosa a metà tra i diversi corpi. Con la sua penetrazione della tela e della ceramica o del bronzo il grande protagonista, insieme a Fausto Melotti, della scena italiana dal 1930 al 1960, istituisce un rapporto intimo con le cose dell'arte. Va verso un'esperienza non-platonica che contrasta o si mette in parallelo alla visione platonica o di superficie, da Wassily Kandinsky al giovanissimo Yves Klein, che tendono a contemplare il corpo dell'arte "senza toccarlo" per farlo ascendere nello spirituale o nell'assoluto del colore. Fontana va invece verso una profanazione del corpo pittorico e scultoreo, non lo "riveste", ma lo penetra nella sua essenza. Apre incrinature violente e dolci sulla sua epidermide, quasi cercasse una via tra le labbra della sua ferita, o meglio volesse istituire, là dove essa viene aperta, un dialogo tra vita e morte. Trova una congiunzione con la materia interiore e brutta (il buio dei suoi tagli) e si fonde con essa. Non crea figure, ma si rivolge contro/dentro la figura, è un iconoclasta teso a spezzare la superficie ingannevole della tela o del volume. Egli cerca un'unità attraverso l'eros che disobbedisce

³ P. Manzoni, *Prolegomeni per una attività artistica*, in "Schreven", n. 3, Amsterdam, marzo 1957.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *L'arte non è vera creazione*, manifesto sottoscritto da Piero Manzoni, Ettore Sordini e Angelo Verga, Milano, maggio 1957.

⁶ *Ibidem*.

alla tradizione del rispetto dei corpi, avvia a una fusione e una confusione tra questi. In un certo senso la profanazione della tela o dei volumi inverte la direzione del movimento, non produce accumulo, ma va verso l'intimo, lo fa vivere. Garantisce la circolazione dell'eros fuori delle condizioni metafisiche e del sapere sublimato, care all'arte spiritualista e mistica. È un sentire appassionato che riconcilia la consanguineità tra corpo dell'arte e corpo dell'artista, perché ne ricompone la separazione, ne cerca una comunione e un patto di pace.

La battaglia per un corpo oppresso deve avvenire attraverso la liquidazione di tutti i sovraccarichi di eredità e una drastica riduzione di ogni epigonia e mimesi del reale. Il compito sembra distruttivo, tanto che per gli *Achromes* si parla di "azzeramento" e "annullamento" della pittura. Ma questa concezione pecca di assolutismo, rivela infatti la concezione centripeta, conservatrice e tradizionale, del dipingere. Se invece si considera la pittura come un frammento del tutto "arte", si può capire che l'intento di Manzoni è di rivalutare l'autonomia delle singole parti dell'insieme artistico. E la rivalutazione passa inizialmente attraverso il denudamento della superficie. Questa deve diventare una cavità senza forma, dove fissare la sua energia dispersa. Lo stesso deve dirsi per l'artista che deve "denudarsi" e mostrare lo sparpagliamento molecolare del suo corpo, la sua compartimentazione in funzioni e organi, che producono liquefazioni o materie vili. Queste, trasferite nel sistema dell'arte, possono acquistare il valore di segni o di espressioni visive. Tale spossamento tuttavia non va verso uno stato sublimato, non tende all'empireo, ma esalta lo stato fisico-materico dell'essere, quale distillatore di carne visuale: "lo spazio-superficie del quadro", afferma ancora Manzoni, "interessa il processo autoanalitico solo in quanto spazio di libertà in cui noi andiamo alla scoperta; come talvolta delle presenze dei germi attorno ai quali o sui quali noi siamo organicamente costituiti. Qui l'immagine prende forma nella sua funzione vitale: essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime (caso mai la questione è fondare) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere"⁷.

La lotta per "essere" passa attraverso gli *Achromes*, che espelleranno tutte le figure per "piegarsi" su se stessi. Così le labbra aperte e sensuali di Fontana, che invitano a frugare o a fendere la superficie, si trasformano con Manzoni in "pieghe" o "grinzature", in movimento della tela su se stessa. È una superficie che cade, non si eleva o ascende, ma pesa o fa sentire la sua corposità. Si impone come un continuum che transita da sé a sé. Quale piega sottende un mondo non vuoto, ma pieno, dove circola il massimo della materia, così compatta da colmare tutti gli interstizi. Inoltre, il ricorso al caolino trasforma la tela in un territorio sospeso; un vuoto attivo dove la pittura non parla e non dice, non è mimetica né psicologica, perché non ricorre a immagini o figure esterne, ma "fa parlare" la sua stessa materialità. L'arte degli *Achromes* costituisce la premessa necessaria all'esaltazione del corpo quale crogiuolo di materie che si fondono a formare sculture.

Dal suo pieno scaturiscono e colano le materie "roventi" del sangue, delle feci e del fiato. Questi sono "cristallizzati", come le pieghe o le cuciture degli *Achromes*, a sottolineare una materia morbida (qui organica) che si fa pienezza. Manzoni infatti vuole perdersi nel pieno fisico, aborre ogni allegoria, per disvelare l'arte come assoluta somiglianza di sé. Dà presenza a ciò che è presente, lo ostenta tautologicamente. È quindi antiutopico e banale, entra in presa diretta con l'empirico, mostrando cosa c'è sotto. Per ottenere questa frontalità è costretto a essere antimimetico, passa dal sé al sé dell'arte e dell'artista. Arriva al punto di ripetere il gesto (la linea, il fiato, l'uovo, la merda) per dissolvere persino l'originalità. L'eccitazione del nuovo è infatti contro l'omogeneizzazione delle parti e la loro spersonalizzazione, anche se questa riguarda il corpo dell'essere vivente. Nel testo *Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, Manzoni parla della realizzazione di prodotti "standardizzati" e di automi mossi elettronicamente. "Per un

⁷ P. Manzoni, *Oggi il concetto di quadro...*, in *Manzoni*, catalogo della mostra, Galleria del Corriere, Como, dicembre 1957.

parco avevo pensato a un boschetto di cilindri pneumatici allungati come steli, che avrebbero vibrato sotto la spinta del vento (nello stesso progetto altri altissimi steli in acciaio, per effetto del vento, avrebbero suonato). Per l'aperto ho studiato (1959-1960) una scultura a movimenti autonomi. Quest'animale meccanico sarà indipendente, perché trarrà il suo nutrimento dalla natura (energia solare): di notte si fermerà e rattrappirà su se stesso: di giorno si sposterà, emetterà suoni, raggi, antenne, per cercare energia ed evitare ostacoli: si potrà inoltre dare la facoltà di riprodursi"⁸.

La costruzione di automi, oltre a sottolineare l'interesse per un'attitudine "inespressiva" e fredda, quanto la ricerca di un'attenzione di Manzoni all'identico che ripete l'identico, implica la continuità del rifiuto antipsicologico del "disegnare", come della fondazione di un tempo costante e accumulato. La linea è sinonimo, con la sua continuità del ritmo temporale. È un fenomeno continuo, dove la variante ripetuta mantiene gli stessi attributi, per mutare solo in lunghezza. È quindi identica a se stessa, ma differente, perché segmentata. Si capisce allora, come per l'artista italiano l'apparente ripetizione dei dipinti, gli *Achromes*, o dei gesti o degli oggetti, dalle uova alle linee, dalle scatolette di merda alle progettate fiale di sangue, tenda a delineare un tempo cumulativo, che struttura e fonda, in modo distaccato e omologo, la storia individuale dell'essere artista.

Tuttavia egli non dimentica di essere parte concreta di un tutto più grande, il mondo. Così nel 1961 non solo "si espone" attraverso le sue tracce, ma esibisce o segna, come opere d'arte, gli altri, artisti e non, che compongono un'accumulazione, quasi infinita, di esseri. Dà inizio a un progetto di stesura fisica della linea equatoriale, che avrebbe dovuto scaturire dalla sommatoria di innumerevoli linee, a diversa lunghezza chilometrica (la prima fu quella di 7200 metri, a Hering). Oppure propone una diversa esperienza del mondo, costituendogli un diverso orizzonte prospettico, quello capovolto, perché posto sul *Socle du Monde*, 1961. Tali proposte, dalla costruzione di robot alla "conservazione di persone morte in blocchi di plastica trasparente"⁹, non devono apparire "disumane", poiché esse sono legate a una diversa nozione di tempo che, essendo lineare e organico, deve continuare a esistere, passando dalla vita alla morte, sino all'immortalità. In ciò, Manzoni sembra condividere la visione nietzschiana dell'eterno ritorno e dell'esperienza della ripetizione del tempo, quale memoria concreta e fisica dell'individuo. E siccome tale linearità per Manzoni non può essere definita mediante immagini infernali e letterarie - quelle prodotte dagli artisti informali - la nuova mitologia dell'essere può solo affidarsi all'eterno ritorno della condizione vile e banale del corpo dell'arte e dell'artista. È l'idea di un "sempre nuovo" che è sempre uguale, poiché alimenta il volano della vita visuale e biologica.

Gli *Achromes* assolvono questo compito, perché formano "un'unica superficie ininterrotta e continua"¹⁰, oppure sono porzioni pietrificate di una superficie "unica, illimitata, assolutamente dinamica"¹¹. L'assunzione di una condizione aperta significa che il processo artistico, in Manzoni, non ha conclusione. Muta nella continuità, è infinito. Ed è proprio l'accettazione della caducità e del suo movimento verso la morte, che permette all'artista di "presentare" sullo stesso piano persone vive o persone morte, il fiato e le feci, perché non si oppongono, ma compongono un esistere illimitato, come il tempo che l'artista fisicizza attraverso il calendario: *1-30 settembre 1959*, che anticipa - insieme alle linee - un percepire "mentale" della ricerca visuale.

L'arte si affida alla immagine piena e concreta della caducità del tempo, del corpo, della lingua,

⁸ P. Manzoni, *Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti*, Milano 1962.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, Milano 1960.

¹¹ *Ibidem*.

della linea-disegno, lasciando a queste parti di esistere indipendentemente, in senso fisico e concettuale.

L'*Achrome* non è assimilabile al corpo, vive una vita parallela a questo, nell'unione o congiunzione stabilita dall'artista. Si può riprodurre in diverse materie e forme (caolino, cotone, fibra di vetro, polistirolo, pelle di coniglio) e fagocitare altre entità (oggetti, pane, sassi e paglia). È infatti un essere "vivente", al pari del corpo dell'artista si nutre di "materie", che sono compatibili alla sua natura o ne divora altre per trasformarle in una energia "achrome". Al tempo stesso il corpo si trasforma in entità solidificate, produce una superficie o un accumulo continuo di segni, bidimensionali come le impronte o tridimensionali, come la merda o il fiato d'artista.

Mediante queste articolazioni nel tempo e nello spazio, Manzoni giunge ad allargare l'orizzonte linguistico del soggetto artistico, vi fa convergere le parti opposte ma affini, perché ruotanti intorno a un unico ente, l'artista. In questo si affianca ai protagonisti della sua epoca, quella degli anni tra il 1959 e il 1963, come Allan Kaprow e Claes Oldenburg, che aprono l'arte agli happenings e agli events, dove il veicolo sconosciuto del corpo diventa un protagonista, oppure si conosce, "scopre", insieme a Michelangelo Pistoletto e a Giulio Paolini, la propria immagine riflessa oppure la specularità concreto-mentale del sistema dell'arte.

Tuttavia, rispetto a questi e agli altri, come Rauschenberg, Klein e Johns, la sua è un'operazione di "constatazione", non d'uso. Prende le distanze da chi cerca di "manipolare", attraverso l'assemblage o l'immersione nel colore, i frammenti di vita o d'arte. È certamente più distaccato, tende a presentare i suoi risultati al massimo dell'impersonale, per lavorare sull'evidenza concreta del dato. Aborre la "traduzione" in altro, quasi sentisse il pericolo della manipolazione nevrotica dei termini "vergini" del linguaggio. Forse si spiega così la sua monotonia ossessiva e sorprendente, che nella ripetizione vede una liberazione dalla storicità e dal tempo. Mediante essa, Manzoni vuole accedere alle fonti più semplici e ridotte del comunicare, perché nella loro banale presenza trova la massima presenza dell'arte, non la sua assenza. Ed è questa ossessione *per il* presente che lo differenzia decisamente da un artista come Yves Klein, il quale è invece proteso all'esaltazione dell'assente e del metafisico. Infatti se Manzoni denuda, l'artista francese vela e riveste il corpo, cerca di dare dignità al mondo assolutizzandolo con un'immersione nel simbolico (il blu). Insieme a Johns, anche l'artista francese "crede" nel valore liturgico della pittura, tanto che entrambi ne fanno strumento di "resurrezione gloriosa" del reale artificiale e naturale. Tendono a esorcizzare la sensualità e la gravità dell'entità caduca, a favore dell'anima o dell'animo, artistici. Ambedue cercano una sublimazione, che nell'artista americano tende al formale e all'iconico, mentre nel francese è rivolta allo spirituale e al simbolico, cosicché l'entità usata sparisca e si vaporizzi, voli in un'altra dimensione, che non è quella del piacere intimo e indipendente di sé. Quanto interessa è il riscatto del non-essere contro l'essere e l'asservimento dell'esistenza a un'idea superiore, sia essa l'arte o lo spirito universale.

La differenza con Manzoni è quindi sul piano del contrasto tra "materiale" e "immateriale", e in questo senso le concezioni filosofiche conducono a conclusioni diametralmente opposte sul rapporto tra arte e vita. Nell'artista americano e in quello francese, il dialogo tra le due entità porta a una "regressione cosmica", dove il quotidiano e la vita si perdono nell'essere immanente dell'arte o nella comunione paradisiaca con il nulla (il vuoto) e la natura.

Tutto deve trascendersi fino a negarsi: l'oggetto si trasforma in bronzea scultura e il corpo sessuato in sindone artistica, traccia mistica di un sentire trascendente. Al contrario, l'artista italiano si rifiuta di plasmare il mondo, non aspira a raggiungere, tramite ierofanie, il trascendente, né a decifrare lo spirito, piuttosto "si deifica" quale mito concreto di un esistere in terra, non in cielo. Accetta la realtà di essere nato, di esistere e di essere al mondo. Non desidera essere perfetto e puro, non vuole trascendere la sua condizione mortale, anzi ne è talmente fiero da arrivare a elevarla a valore di

comunicazione creativa. La sua replica al quesito sulle relazioni tra arte e vita è decisamente realistica e materialistica, è fatta di terra o caolino, di feci e di fiato. Di essi riconosce la necessità gravitazionale e corporale, attraverso cui si esprimono i bisogni interni, fisiologici, nel senso di una fisicità propria e autonoma. La sua prassi poggia quindi sulla materia inerte, "già nata" o "già evacuata al mondo", cosicché possa imporsi per se stessa, senza alcun cordone ombelicale con il "creatore" o "sciamano", attraverso cui legarsi all'ultraterreno, al divino e all'immateriale.

Quando si parla di nascita, ci si riferisce di solito alla nascita fisiologica, pertanto il suo significato nell'opera di Manzoni è valutabile solo nel senso banale di "uscita" dal corpo (feci, sangue, fiato) e dal liquido amniotico (il caolino da cui la tela esce e prende vita o si cristallizza per affermarsi come piega o corpo pieno). Se Klein e Johns tendono a collocarsi in uno stadio anteriore alla nascita, là dove la creazione personale o lo spirito universale hanno un ruolo primario, Manzoni si pone dopo la nascita, quando l'io o la cosa "sono". Proprio là dove "non c'è nulla da dire; c'è solo da essere, c'è solo da vivere"¹².

Nascita, funzione organica, bisogno e concretezza materica sono collegati alla storia, che nel caso dell'individuo coincide con il limite, spaziale e temporale, della sua vita. Per tracciarlo, l'artista colleziona le "reliquie" del suo passaggio. Ne dissolve l'occultazione o il silenzio che le allontana e attraverso di esse costruisce una diversa immagine del tempo, dove le cose non sono registrate quali entità astratta o numerica, ma si mostrano e scorrono solo quale mostruosa materialità. Il suo progetto è inteso a dar valore al presente, ai suoi frammenti o ai suoi residui. Da vero moderno, insieme ai suoi contemporanei "materialisti", da Pier Paolo Pasolini a Jannis Kounellis, dà inizio a un lavoro di riappropriazione dello scarto, sociale e linguistico, così da porre l'attenzione alla micrologica della traccia culturale e organica. È attratto da essa come dal rischio di vivere. Ne trae un fugace e piacevole godimento, che è imparentato con la grande felicità della costruzione critica del presente, fatto di tempo trovato nella caducità e nella precarietà di un vivere, dove la morte, nel 1963, diventa lieve, perché esaltazione e messa in parentesi o in scatola di un altro resto.

¹² *Ibidem.*