

Per la scoperta di una zona di immagini

Senza mito non si dà arte.

L'opera d'arte trae la sua occasione da un impulso inconscio, origine e morte di un substrato collettivo, ma il fatto artistico sta nella consapevolezza del gesto; consapevolezza intuitiva, poichè tecnica propria dell'attività artistica è la chiarificazione intuitiva (invenzione).

Consumato il gesto, l'opera diventa dunque documento dell'avvenimento di un fatto artistico.

Con la scoperta nasce la chiara coscienza dello sviluppo storico dell'opera d'arte.

Intendiamo dunque l'arte come scoperta (invenzione) in continuo divenire storico di zone autentiche e vergini.

Il nostro modo è un alfabeto di immagini prime.

Il quadro è la nostra area di libertà; è in questo spazio che noi andiamo alla scoperta, all'invenzione delle immagini; immagini vergini e giustificate solo da se stesse, la cui validità è determinata solo dalla quantità di GIOIA DI VITA che contengono.

Camillo Corvi-Mora
Piero Manzoni
Ettore Sordini
Giuseppe Zecca

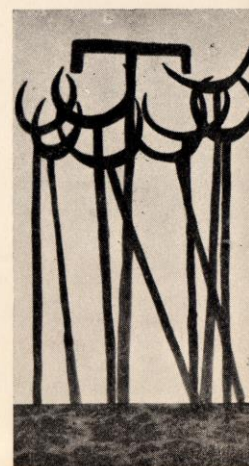
Milano, 9 dicembre 1956



PIERO MANZONI: « Milano et Mitologia »



ETTORE SORDINI: « Nascita »



GIUSEPPE ZECCA: « Fiori per il cielo »

PER UNA PITTURA ORGANICA

Noi vogliamo organicizzare la disintegrazione.

In un mondo disintegrato noi vogliamo arrivare a scoprire e rivelare a noi stessi le intime strutture, i germi fecondanti la nostra esistenza organica.

Vogliamo stabilire inequivocabilmente queste presenze.

Al di fuori di ogni edonismo di superficie, di ogni impressione, di ogni ricordo, disintegriamo i fenomeni e i gesti per scoprirne i più intimi moti, per sceverare l'essenziale dal gratuito e monadizzarlo in assoluta precisione, in modo da evidenziare ciascuno nel suo più autentico germe.

Il quadro è il nostro spazio di libertà in cui noi riinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime.

POUR UNE PEINTURE ORGANIQUE

Nous voulons rendre la désintégration organique; dans un monde désintégré nous voulons découvrir et nous révéler les structures intimes, les germes qui fécondent notre existence organique.

Et nous voulons, sans equivoque, établir ces présences.

En dehors de tout édonisme superficiel, de toute impression, de tout souvenir, nous désintégrons les phénomènes et les gestes pour découvrir les mouvements les plus intimes, pour faire ressortir l'essentiel du gratuit et le monadiser avec une exactitude absolue de façon à mettre l'évidence de chacun dans son germe le plus intime.

Le tableau est notre espace de liberté par lequel nous réinventons continuellement la peinture dans la continuelle recherche et mort de nos images premières.

GUIDO BIASI MARIO COLUCCI PIERO MANZONI ETTORE SORDINI ANGELO VERGA

1-15 agosto 1957

Albisola Marina

BIASI Guido

COLUCCI Mario

MANZONI Piero

SORDINI Ettore

VERGA Angelo

A dispetto di ogni irrealità, il nostro lavoro denuncia la consapevolezza più lucida della nostra vita fisica. Contrariamente a ogni astrazione e ad ogni vano decorativismo, noi realizziamo non una visione ideale ma una specie di traduzione plastica delle emozioni più intime della nostra coscienza: l'arte ha così modo di diventare una continuazione naturale e spontanea dei nostri processi psico-biologici, una propagine della nostra stessa vita organica che si organizza tramite la verifica attenta della coscienza e lo stupore immacolato dei sensi.

L'unico nostro ideale è dunque una Realtà.

La tela non sarà più un'arida invenzione priva di senso, l'utopia di un ordine estetico, armonia di rapporti d'uno stile, la follia d'un idealismo puro senza un'origine concreta e umana, o un impersonale programma la cui sola e squallida speranza è riposta nella creazione di un gusto; ma sarà carne viva, versione diretta, scottante e inalterata della più intima dinamica dell'artista, delle sue emozioni più segrete.

Cerchi concentrici, originati dalle più intime necessità dell'io, si allargheranno per raggiungere una apertura totale; sarà la nascita di un linguaggio legittimato da un nuovo senso morale.

Il dettato della nostra coscienza, l'attenzione dei nostri sensi nella loro vibrazione vitale, il tentativo di organizzare una poetica di pura esaltazione e non irretita nei limiti di una estetica preordinata permetteranno l'apertura di mondi così vasti quanto quell'assoluto di libertà che noi sentiamo di poter raggiungere.

Attualmente ogni caos cerca un senso che lo giustifichi; la macchia di colore anonima e impreveduta chiede la dignità di un nome, di uno scopo, di un significato, chiede che venga legalizzata la sua azione libera e violenta: tutto ci induce a credere che le nostre esperienze, pur nelle loro diverse direzioni, annuncino le possibilità di creazione di un nuovo organismo morale.

MOSTRA DI GIOVANI PITTORI AL BAR GIAMAICA

via brera, 32 - milano

Attualmente, a Milano, il Premio S. Fedele è l'unica Rassegna che si dice pensosa di promuovere e segnalare l'attività dei giovani pittori. Ma in realtà il Premio S. Fedele esclude e respinge le nuove posizioni e tendenze della giovane pittura italiana, e ripiega piuttosto sui frutti di uno squalido artigianato tradizionalista, privo di interesse e consistenza. Si presenta così ai critici un panorama falsato, per ragioni che trasparentemente nulla hanno a che fare con l'arte, e restringe il campo alla produzione più conformista.

Sono da giustificare quindi i critici che hanno scritto, forse in buona fede, sulla decadenza delle forme di pittura non descrittiva e sull'assoluta mancanza di pittura d'avanguardia.

guido BIASI
aldo CALVI
piero MANZONI
silvio PASOTTI
antonio RECALCATI
ettore SORDINI
angelo VERGA
alberto ZILOCCHI

Noi esponiamo in un Bar, ma non per questo la nostra Mostra è meno valida. Con essa e con questo manifesto noi vogliamo affermare la nostra inequivocabile presenza nel Mondo dell'Arte e della Cultura, contro tutti coloro che intendono soffocarla in certe falsate e poco culturali Rassegne d'arte.

milano, 9 novembre 1957

LA RICERCA DELL'IMMAGINE

~~RICERCA DELL'IMMAGINE~~

1

Capita spesso di sentir dire di qualcuno che non comprende l'arte contemporanea, ma ama quella del passato; tutto questo ~~sta~~ nasce da un equivoco fondamentale nei confronti dell'arte stessa e si può essere sicuri che le persone che così parlano non capiscono nulla né dell'arte del passato né di quella contemporanea.

Poichè, intendiamoci bene, comprendere un quadro o comunque un'opera d'arte non vuol dire capirne il soggetto, ma assumerne il significato; la pittura ~~è un mezzo di comunicazione~~; non un lusso in funzione dell'arredamento; un quadro è ed è sempre stato un oggetto magico, un oggetto religioso.

Solo che gli dei cambiano, cambiano continuamente, si evolvono con l'evolversi delle civiltà, poichè ogni attimo è un passo, è una nuova civiltà che nasce.

L'artista è l'annunciatore di queste nuove condizioni umane; egli scopre i nuovi totem e tabù di cui la sua epoca ha in sé il germe ma non ancora la consapevolezza, egli fonda in una civiltà "in fieri".

Per questo il concetto di quadro, di pittura, di poesia, non possono aver senso per noi; il momento artistico non sta in questi fatti ~~admirabilia~~, ma nel portare in luce, ridurre ad immagini i miti universali preesistenti.

Nè per la stessa ragione possiamo più concepire fratellanze di categoria, sia che si tratti di pittori, sia che si tratti di poeti o di musicisti; l'unico rapporto che può esistere è nella sua complementarietà, un rapporto di latitudine tra coloro che svolgono questa funzione di antenne della società, siano essi

pittori, scultori ad altri.

(è questo che rende possibile il rapporto tra opera e arte, opera e arte)

ritmi, scatti o altro
~~artisti o scienziati.~~

l'arte non è una narrazione e professione
Per scoprire questi miti precoscienti di valore universale e consapevolizzarli, il punto, per l'artista (ahimè che nome avvilito e sfruttato), è raggiungere la propria mitologia individuale là dove essa giunge ad identificarsi con la mitologia universale

5 [E' ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perchè quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili, fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegne di moda artistici.

Attraverso un processo di autoanalisi possiamo arrivare a liberarci da questo scorie e a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini, un complesso di significati coerente e ordinato.

Questo processo per arrivare alla scoperta si svolge secondo una tecnica precisa, frutto di una lunga e preziosa educazione; l'artista deve immergersi nella propria inquietudine, e sceverando tutto quello che vi è in essa di estraneo, di sovrapposto, di personale nel senso deteriore della parola, raggiungere per quanto è umanamente possibile, le proprie più autentiche origini.

Ricordi nebulosi d'infanzia, impressioni, astrazioni, sentimentalismi, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, il continuo ripetere in senso edonistico fatti già scoperti, tutto ciò dev'esser scartato.

~~Attraverso questo processo di eliminazione~~ *(per quanto è possibile perché facilmente questi contenuti si ripetono con i simboli)*

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo nel nostro caso la forma di immagini;immagini che sono le nostre immagini prime, nostre e della nostra epoca, poichè scaturiscono da quello stesso punto attorno al quale e partendo dal quale noi e la nostra civiltà siamo organizzati.

Tutto va sacrificato a questa possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere i propri gesti.

Il quadro non possiamo più considerarlo come spazio superficie su cui noi proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma solo come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime.

E neppure ci può preoccupare la coerenza stilistica, perchè unica nostra preoccupazione può esser solo la continua ricerca, la continua autoanalisi con cui soltanto possiamo essere sempre attuali nel continuo divenire della nostra esistenza organica.

Piero Manzoni

Sfondo di libertà - e' qui che
 l'immagine risulta nel suo contesto:
 non allude ma ricorda, ma va
 spiegata come allegoria di una lettera
 fittoria : e.

PERLA SCOPERTA DI UNA ZONA
~~ASSUMENDO I PROPRI OGGI~~ DI IMMAGINI

È vizio molto diffuso tra gli artisti, o meglio tra i cattivi
artisti, una certa vigliaccheria mentale, per cui rifiutano di
prendere una qualsiasi posizione, ^{innocando una mal intesa}
^{libertà dell'arte o altri, egualmente grossolani.}
~~o magari sono loro che devono parlare, che la pittura è im-
portante, che loro fanno quello che sentono ecc.~~

^{con un genere letterario}
~~Ne consegue immediatamente che i quadri di questa gente senza
posizione non "parlano", e che costoro per lo più, avendo un'idea
molto vaga dell'arte, finiscono per confondere l'arte con la
vaghezza stessa.~~

È necessario quindi cercare di chiarire il più possibile cosa
intendiamo per arte, per poter trovare la linea conduttrice sulla
quale agire e giudicare.

L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che
scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, co-
mune a tutti gli uomini, da cui ^{essi} ~~da cui~~ attingono i loro ges-
ti e da cui l'artista ricava le "aree" dell'esistenza organi-
ca. Ciascun uomo estrae l'elemento umano di sé da questa "base"
senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in se stes-
so per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli
affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità.

Tutto quello che vi è di comunicabile per l'umanità è qui che
si ricava; ~~ed~~ attraverso la scoperta del substrato psichico
comune a tutti gli uomini ~~essi~~ si rende possibile il rapporto
autore-opera-spettatore. L'opera d'arte in questo modo ha va-
lore totemico, di mito vivente, senza dispersioni simboliche o

totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

Possiamo dunque dire che l'invenzione soggettiva (~~psicologia~~ individuale) è l'unico mezzo di scoperta (~~invenzione~~ ~~esper-~~ ~~ta~~), l'unico che ci dia ^{delle realtà obiettive} la possibilità di comunicazione tra gli uomini.

*Mitologia individuale e mitologia universale
giungono a identificarsi.*

Naturalmente dopo tutto questo è chiaro che non possiamo ammettere alcuna questione simbolica o descrittiva; ricordi, impressioni, nebulose d'infanzia, pittorescismi, sentimentalismi, tutto ciò dev'essere assolutamente escluso; compiere ogni ripetizione in senso edonistico di argomenti già esauriti, poiché chi continua a baloccarsi con miti già scoperti è un esteta e peggio.

Astrazioni, riferimenti, devono essere assolutamente evitati; dobbiamo arrivare a costruire qualcosa nella nostra libertà d'invenzione, un mondo che abbia la sua misura solo in se stesso.

Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà (non possiamo considerare il colore come mezzo) in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime.

Il mito diventi per noi realtà vissuta, ~~alla~~ carica di valori vitalistici, ~~senza alcuna possibilità di tendenze~~ all'annullamento, al fremente di gioia di vita.

METODO

DI

PER LA SCOPERTA DI UNA ZONA DI IMMAGINI

E' vizio molto diffuso fra gli artisti, o meglio tra i cattivi artisti, una certa vigliaccheria mentale, per cui rifiutano di prendere una qualsiasi posizione, invocando una mal intesa libertà dell'arte o altri egualmente grossolani luoghi comuni.

Così in genere costoro, avendo un'idea molto vaga dell'arte, finiscono di confondere l'arte con la vaghezza stessa.

E' necessario quindi cercare di chiarire il più possibile cosa intendiamo per arte, per poter trovare la linea conduttrice sulla quale agire e giudicare.

L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini, da cui essi attingono i loro gesti e da cui l'artista ricava le "arcai" dell'esistenza organica. Ciascun uomo estrae l'elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di un'immersione cosciente in se stesso per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità. Tutto quello che vi è di comunicabile per la umanità è qui che si ricava, e attraverso la scoperta del substrato psichico comune a tutti gli uomini, si rende possibile il rapporto autore-opera-spettatore. L'opera d'arte in questo modo ha valore totemico, di mito vivente, senza dispersioni simboliche o descrittive, è una espressione primaria e diretta.

Il fondamento di valore universale dell'arte ci è dato, oggi, dalla psicologia. Questa è la base comune che permette all'arte di immergere le sue radici nell'origine prima di tutti gli

uomini e di scoprire i miti primari dell'umanità.

L'artista deve affrontare questi miti e ridurli da materiale amorfo e confuso a immagine chiara.

Poichè si tratta di forze ataviche e che derivano dal subcosciente, l'opera d'arte assume un significato magico.

D'altra parte l'arte ha sempre avuto un valore religioso, dal primo artista stregone al mito pagano e al mito cristiano ecc.

Il punto chiave sta oggi nello stabilire la validità universale della mitologia individuale.

Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.

E' evidente che per potèrre alla luce zone di mito autentiche e vergini, l'artista deve avere la consapevolezza estrema di se stesso ed essere dotato di una precisione e di una logica ferrea. Per arrivare alla scoperta vi è tutta una tecnica precisa, frutto di una lunga e preziosa educazione: l'artista deve immergersi nella propria inquietudine e, sceverando tutto quello che vi è in essa di estraneo, di sovrapposto, di personale nel senso deteriore della parola, arrivare fino alla zona autentica dei valori.

Così è ovvio ciò che a prima vista poteva sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perchè quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

Possiamo dunque dire che l'invenzione soggettiva è l'unico mezzo di scoperta delle realtà obbiettive, l'unico che ci dia la possibilità di comunicazione tra gli uomini.

Mitologia individuale e mitologia universale giungono a identificarsi.

Naturalmente dopo tutto questo è chiaro che non possiamo ammettere alcuna questione simbolica o descrittiva; ricordi, impressioni, nebulose d'infanzia, pittoricismi, sentimentalismi, tutto ciò deve essere assolutamente escluso; così pure ogni ripetizione in senso edonistico di argomenti già esauriti, poiché chi continua a baloccarsi con miti già scoperti è un esteta e peggio.

Astrazioni, riferimenti, devono essere assolutamente evitati; nella nostra libertà d'invenzione dobbiamo arrivare a costruire un mondo che abbia la sua misura solo in se stesso.

Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime.

Immagini quanto più possibile assolute, che, non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano esprimono ma solo in quanto sono: essere.

Piero Manzoni

PROLEGOMENI A UN'ATTIVITÀ ARTISTICA

Oggi i concetti di quadro, di pittura, di poesia nel senso consueto della parola non possono più aver senso per noi : e così tutto un bagaglio critico che trae le sue origini da un mondo che già fu; giudizi di qualità, di intime emozioni di senso pittorico, di sensibilità espressiva; tutto ciò in somma che nasce da certi aspetti gratuiti di certa arte.

Il momento artistico non sta in fatti edonistici, ma nel portare in luce, ridurre ad immagine i miti universali precoscienti. L'arte non è un fenomeno descrittivo, ma un procedimento scientifico di fondazione.

Infatti l'opera d'arte trae la sua origine dall'inconscio, che noi intendiamo come una psiche impersonale comune a tutti gli uomini, anche se si manifesta attraverso una coscienza personale (da qui la possibilità del rapporto autore-operaspettatore,)

Ciascun uomo trae l'elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in sè stesso per cui superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità.

E' ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale: cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

L'arte dunque non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine: la base archetipica.

Per poter assumere il significato della propria epoca, il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là do ve giunge a identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili, fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegna di modi artistici.

Il livello che ci permette questa separazione dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini forniteci da un caso generale un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

E' con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deteriore della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, ripetizioni in senso edonistico, tutto ciò dev'essere escluso (per quanto è possibile naturalmente, l'importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo).

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi assumendo la forma di immagini prime, nostre e degli autori e degli spettatori, poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Variazioni, poichè gli archetipi, questi elementi incrollabili dell'inconscio, cambiamo forma continuamente: in ogni istante essi non sono più gli stessi che erano prima; per questo l'arte è in continua mutazione e deve essere in continua ricerca.

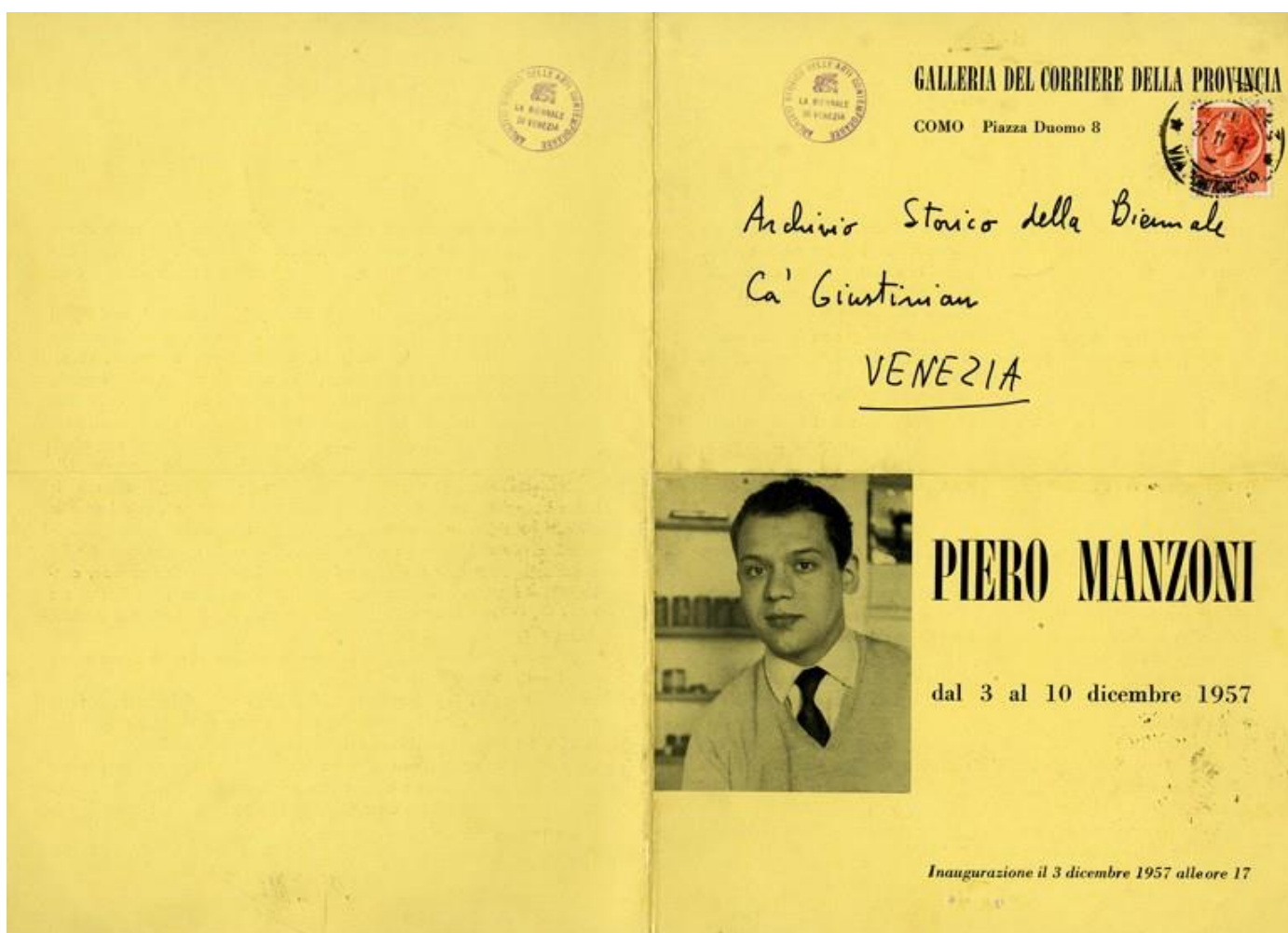
Tutto va sacrificato alla possibilità di scoperta, a questa ~~nessa~~ necessità di assumere i propri gesti.

Lo spazio-superficie del quadro interessa il processo autoanalitico solo in quanto spazio di libertà in cui noi andiamo alla scoperta; come tavola delle presenze dei germi attorno ai quali e 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) nè voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere.

PIERO MANZONI

157



09 Invito-pieghevole della mostra personale *Piero Manzoni*, Como, Galleria del Corriere della Provincia, 3-10 dicembre 1957. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].

Oggi il concetto di quadro, di pittura, di poesia nel senso consueto della parola non possono più aver senso per noi: e così tutto un bagaglio critico che trae le sue origini da un mondo che già fu; giudizi di qualità, di intime emozioni, di senso pittorico, di sensibilità espressiva; tutto ciò insomma che nasce da certi aspetti gratuiti di certa arte.

Il momento artistico non sta in fatti edonistici, ma nel portare in luce, ridurre ad immagine i miti universali precoscienti. L'arte non è un fenomeno descrittivo, ma un procedimento scientifico di fondazione.

Infatti l'opera d'arte trae la sua origine dall'inconscio, che noi intendiamo come una psiche impersonale comune a tutti gli uomini, anche se si manifesta attraverso una coscienza personale (da qui la possibilità del rapporto autore-opera-spettatore).

Ciascun uomo trae l'elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in sé stesso per cui superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità.

E' ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale: cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perché quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

L'arte dunque non è vera creazione e fondazione che in quanto crea e fonda là dove le mitologie hanno il proprio ultimo fondamento e la propria origine: la base archetipica.

Per poter assumere il significato della propria epoca, il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove giunge a identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili; fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegne di modi artistici.

Il crivello che ci permette questa separazione dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini forniteci da un caso generale un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

E' con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deteriore della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, ripetizioni in senso edonistico, tutto ciò dev'essere escluso (per quanto è possibile naturalmente; l'importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo). Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi assumendo la forma di immagini. Immagini che sono le nostre immagini prime, nostre e degli autori e degli spettatori, poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Variazioni, poiché gli archetipi, questi elementi incrollabili dell'inconscio, cambiano forma continuamente: in ogni istante essi non sono più gli stessi che erano prima; per questo l'arte è in continua mutazione e deve essere in continua ricerca.

Tutto va sacrificato alla possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere i propri gesti.

Lo spazio-superficie del quadro interessa il processo autoanalitico solo in quanto spazio di libertà in cui noi andiamo alla scoperta; come tavola delle presenze dei germi attorno ai quali e 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 (casomai la questione è fondare) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere.

Piero Manzoni



010 "Il Bastardo", n. 1, Milano, 1958 (testo di Piero Manzoni, *Caro Vergani...*, pp. 3-4)

Lettere al giornale

Roma, 14 Dicembre 1957

Caro Vergani,

solo ultimamente ho avuto occasione di leggere la lettera del Prof. Sestieri che si riferiva ad un mio accenno fatto nell'articolo pubblicato nel N. 4 del tuo giornale. Non ti nascondo la mia meraviglia.

Non vedo come il Sovrintendente delle provincie di Salerno e Potenza possa essere stato spinto a prendere così vivamente posizione da quel mio passo che non lo coinvolge. Il Prof. Sestieri vede nel mio scritto oltreché una indiretta diaffamazione nei suoi riguardi, anche un insulto per l'intera classe dei Sovrintendenti. Ora se Egli avesse letto con attenzione il mio articolo, avrebbe potuto rilevare come io segnalassi e deprecassi le disagevoli condizioni in cui sono costretti a lavorare i nostri funzionari delle Sovrintendenze e come io mi augurassi che a traverso maggiori disponibilità finanziarie si potessero migliorare le predette condizioni di lavoro. Sostenevo altresì che spinti da ragioni economiche gli elementi migliori erano e sono portati verso le Università, e sottolineavo come molti e continui episodi di leggerezza e trascuratezza fossero indici di scarsa sollecitudine da parte del personale stesso. Non ritengo che tutto ciò possa essere considerato insultante e lesivo alla dignità dei Sovrintendenti.

Continuando ad esaminare la lettera del Prof. Sestieri, egli sostiene che i miei argomenti, poichè in parte pubblicati in altri giornali (a quanto mi risulta da Ettore della Giovanna in alcuni articoli sul Tempo di Roma) sono privi di qualsiasi validità. Ora io non ritengo che, avendo constatato de visu la situazione del Museo di Messina, possa essere impedito di esporre le mie conclusioni perchè contemporaneamente a me anche altri lo fanno. Ed ora il Prof. Sestieri passa ad illustrarci la sua carriera. E di questa nessuno di noi nutre dubbio alcuno, ben conoscendo la sua preparazione per quei particolari problemi che riguardano l'archeologia della Magna Grecia.

Egli poi fa una attenta disamina di un edificio ipogeico rinvenuto a Paestum che attribuisce a funzione di tempio. Ed ora io non saprei proprio cosa controbattere se il capolavoro seguente non avesse attratto la mia attenzione con un passo che credo di non essere ben riuscito a comprendere. Il Sovrintendente dopo aver detto che ho raccolto «l'ipotesi che si possa trattare dell'heroon o cenotafio di un eroe fondatore» subito dopo prosegue affermando che «Rimane poi l'elementare buon senso che fa supporre che in un edificio tanto ben chiuso e protetto, che vi si sono conservati frammenti di legno, di sughero e di tessuti, si sarebbero dovuti trovare resti di ossa che normalmente

abbiamo trovati in più di 500 tombe, quasi tutte in stato di conservazione molto peggiore dell'edificio in discussione, in cui di ossa non si è trovata la minima traccia». Ora io non capisco come il Prof. Sestieri abbia potuto addurre come argomento il fatto che, supposto si tratti di un cenotafio, non si sono trovati resti di ossa. Ma — come il nome stesso dice — il cenotafio è il monumento sepolcrale vuoto innalzato alla memoria di un defunto sepolto altrove o del quale non sia stato possibile recuperare il cadavere; quindi niente ossa.

Altresì Egli in un suo articolo pubblicato sull'Illustrated London News del 23 Ottobre 1954, pur affacciando l'ipotesi che si tratti di un tempio ipogeico di una divinità femminile, descrivendo il materiale rinvenuto nella tomba e precisamente le verghe di ferro che formavano presumibilmente il letto dice «This turned out to be a bed, and there remained little doubt that the building must have been a tomb». La quale frase mi sembra oltremodo indicativa. Egli affaccia anche l'ipotesi che sul letto potesse essere distesa l'immagine lineare della divinità, ma come sono rimasti frammenti della travatura interna, così in tale caso si sarebbero dovuti trovare anche frammenti di questa presunta immagine. Sostanzialmente poi il Prof. Sestieri crede di ravvisare un culto femminile dai seguenti argomenti.

La presenza di sei hydrie che contenevano miele. Poichè le hydrie sono vasi di netta pertinenza femminile. Egli le collega ad un culto di divinità femminile. Ma è forse azzardato supporre che, trattandosi di vasi sepolcrali di particolare bellezza, siano stati posti lì dentro per onorare la persona idealmente sepolta prescindendo da quello che era la primitiva destinazione di questi vasi nella vita quotidiana? Egli è confortato nella sua ipotesi dal fatto che in tutti i vasi contenevano miele, alimento che era considerato alla stregua del nettare cibo degno degli dei. Ma mi sembra che la medesima offerta possa essere stata fatta all'eroe divinizzato che gli abitanti avevano scelto a mitico fondatore della loro città. Il Sestieri rileva anche che i frammenti trovati all'interno del témenos recano incisa una M che egli collega con Meter, ossia la Dea-Madre che a Pesto godeva di un particolare culto. Ed è appunto per questo che non mi sembra che questi frammenti possano essere sicuramente messi in relazione con l'edificio in questione: data la contiguità del tempio e del recinto sacro di Hera e dei rimaneggiamenti avvenuti in epoca romana che possono avere provocato sbrancamenti di terra e conseguente trasporto di frammenti fittili da un luogo a un altro.

Mi sembra poi legittimo ritenere che

nella metà del VI Sec. A. E. V. gli abitanti di Paestum, come già avvenne in gran parte delle colonie greche della Sicilia ed ancor più nella Magna Grecia come a Siri ed a Metaponto, abbiamo voluto nobilitare la nascita della loro città con la leggenda di un mitico eroe fondatore greco al quale dedicarono un heroon o cenotafio.

Mi accorgo, caro Direttore di essere uscito dal seminato e di avere parlato spinto solo da spirito polemico. Chiuso quindi ringraziandoti per l'ospitalità e sperando che il Prof. Sestieri non me ne voglia troppo, tuo Ugo di Croppello

* * *

Caro Vergani,

Capita spesso di sentir dire di qualcuno che non comprende l'arte contemporanea, ma ama quella del passato; tutto questo nasce da un equivoco fondamentale nei confronti dell'arte stessa e si può esser sicuri che le persone che così parlano non capiscono nulla né dell'arte del passato né di quella contemporanea.

Poichè, intendiamoci bene, comprendere un quadro o comunque un'opera d'arte non vuol dire capirne il soggetto, ma assumerne il significato; la pittura non è un lusso in funzione dell'arredamento; un quadro ed è sempre stato un oggetto magico, un oggetto religioso.

Solo che gli dei cambiano, cambiano continuamente, si evolvono con l'evolversi delle civiltà, poichè ogni attimo è un passo, è una nuova civiltà che nasce.

L'artista è l'annunciatore di queste nuove condizioni umane; egli scopre i nuovi totem e tabù di cui la sua epoca ha in sé il germe ma non ancora la consapevolezza, egli fonda in una civiltà «in fieri».

Per questo il concetto di quadro, di pittura, di poesia non possono aver senso per noi; il momento artistico non sta in questi fatti edonistici, ma poichè innanzitutto la pittura per noi non può essere descritta) nel portare in luce, ridurre ad immagini i miti universali precoscienti.

L'opera d'arte trae infatti la sua origine dall'inconscio, che noi intendiamo come una psiche impersonale comune a tutti gli uomini, anche se si manifesta attraverso una coscienza personale (da qui la possibilità del rapporto autore-opera-spettatore).

Ciascun uomo trae l'elemento umano di sé da questa «base» senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in sé stesso per cui superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità.

E' ovvio infatti ciò che a prima vista può sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perchè tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

Per poter assumere il significato del-

la propria epoca il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove giunge a identificarsi con la mitologia universale.

La difficoltà sta nel liberarsi dai fatti estranei, dai gesti inutili; fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare in-segne di modi artistici.

Il crivello che ci permette questa separazione dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile ed irrazionale di immagini un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

E' con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deterioro della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, il continuo ripetere in senso edonistico scoperte esaurite, tutto ciò dev'essere escluso (per quanto possibile naturalmente; l'importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo).

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo la forma di immagini. Immagini che sono le nostre immagini prime, nostre degli autori e degli spettatori, poiché sono le variazioni storicamente determinate dei mitologemi primordiali (mitologia individuale e mitologia universale si identificano).

Tutto va sacrificato a questa possibilità di scoperta, a questa necessità di assumere propri gesti.

Lo spazio-superficie del quadro interessa il processo autoanalitico solo in quanto spazio di libertà; come tavola delle presenze dei germi attorno ai quali e sui quali noi siamo organicamente costituiti.

Qui l'immagine risulta, nel suo significato 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.

Piero Manzoni

* * *

Caro Vergani,

« State contenti, umana gente, al quia — che se volete sapere il tutto — mestier non era partorir Maria », così Dante, ciò che significa limitare la conoscenza alle verità rivelate o predicate o imposte, accettare il mistero, il dogma; costringere il problema gnoseologico della costruzione dell'intelletto umano, al sensibile.

Esistono però uomini che vogliono superare queste barriere, che, incalzati dall'anelito che mai ha tregua, vogliono percepire l'insensibile, conoscere ciò che si nasconde al di là delle apparenze; « che non stanno contenti al quia » ma vogliono penetrare il mistero e, co-

me Faust, tentano di forzare il regno delle Madri, la smisurata Galleria Oscura, greve di nembi imperscrutabili dove, al di fuori del tempo e dello spazio, dal metafisico rampolla il fisico, dall'energia la materia, dove incalza la eterna trasformazione cosmica, il principio di vita per cui sono le esistenze e l'inconoscibile diventa conoscibile, dove l'infinito si cirioscrive nel limitato, l'universale nell'individuale, dove il nomeno diventa fenomeno, il nulla diventa tutto.

E' alla luce di queste considerazioni che bisogna esaminare l'opera di Picasso, che impone problemi molto più complessi di una semplice critica estetica.

Il problema infatti che si pone per Picasso è: come mai un pittore che domina il proprio mestiere come egli lo domina, esperto dei più raffinati accorgimenti pittorici, che ha saputo dipingere con tanta eccellenza e maestria, con tanta intensità di comprensione e commozione umana la repasseuse, la maternità, i saltimbanchi, la bevitrice, a un dato momento, spinto da un irresistibile imperativo interiore, rompe le forme e le linee della realtà sensibile per esplodere in una pittura di deformazione e di mostri, esoterica e per molti incomprensibile.

Quale la ragione di questa strana evoluzione?

Siamo qui davanti ad una delle più angosciate e tragiche ribellioni che mai siano fermentate in uno spirito umano. La sua pittura è lo scatenarsi di un luciferismo ribelle, una sfida al Dio trascendente nella brama di collocarsi al centro dell'universo per tutto comprendere, per penetrare nel mistero, per capire l'eterno nel caduco, per vedere lo invisibile, ed i mostri di Picasso sono così le creazioni, per usare una classificazione di Guido Manacorda, del mondo della Selva, del mondo cioè degli istinti, del rigoglioso prorompere delle forze vitali, ubbidienti solo alla fatalità cosmica, e non del mondo, sempre per usare la classificazione manacordiana, del Tempio, del mondo cioè dove tutto si ordina e distribuisce in schemi logici, in costruzioni razionali, in categorie dialettiche.

I mostri picassiani possono essere considerati un fenomeno analogo alle apparizioni dei mistici, e meritano la stessa considerazione.

Primum philosophari e poi dipingere ed infatti si potrebbe dire che l'opera di Picasso tenta di dar forma e rappresentazione all'immanenza. E' quindi fatale che Picasso rompa le linee della realtà visibile, le violenti, trasformi e deformi; è fatale che nella sua pittura un volto non possa avere un solo naso o gli occhi in simmetria. La sua opera attesta un tale desiderio impetuoso di libertà che non vuole accettare neppure gli schemi della realtà sensibile.

E' ammissibile che l'opera di Picasso possa essere, su un terreno polemico, respinta, ma è supremamente sciocco il deriderla. Essa può far inorridire ma deve anche ammonire. E' il sintomo infatti di un mondo in disfacimento, che

scricchiola in tutte le sue strutture da quelle politiche a quelle sociali, da quelle religiose a quelle morali; è la denuncia di un mondo nel quale le formule che rispondevano ai supremi problemi dell'umanità non dicono più niente. E' l'esplosione che si sprigiona da un processo di decomposizione. Essa è la conseguenza fatale di quella situazione dello spirito umano che con altrettanta fatalità ha generato l'ermetismo, l'esistenzialismo e la musica dodecafonica. Quest'arte che si avvantaggia di tutte le tecniche pittoriche più audaci rappresenta la summa delle esperienze culturali della prima metà del nostro secolo e con Freud e Einstein è una delle manifestazioni che rimarrà come la voce più caratteristica del nostro tempo.

I conformisti, coloro della Messa elegante della domenica, coloro per i quali il mondo va bene così come va, certo non possono intendere il significato dell'opera di Picasso. Se lo intendessero lo respingerebbero, ciò che da un punto di vista culturale sarebbe almeno più accettabile che la loro stupida derisione.

Le polemiche che intorno all'opera di Picasso si sono scatenate e si scatenano, richiamano alla memoria quelle ancora più violente che si scatenarono intorno alla musica di Wagner, quando i tradizionalisti di quel tempo definivano la musica del grande Maestro frastuono, cosa scandalosa, immorale, quando chi la difendeva veniva addirittura espulso da determinati ambienti.

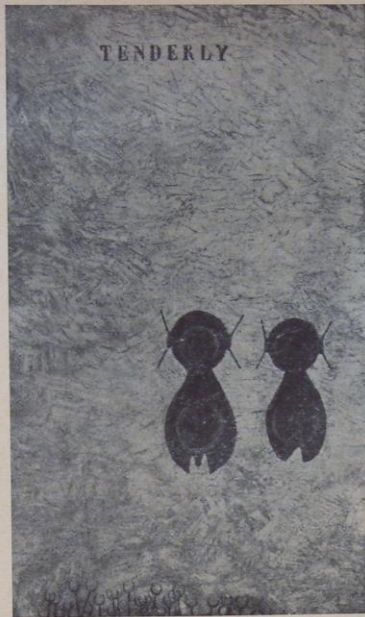
Anche allora però di Wagner tutti parlavano, proprio come ora tutti parlano di Picasso, sia pure per deriderlo, per dileggiarlo o chiamarlo pazzo o ciurmatore.

Quest'anno, in occasione del 75° compleanno di Picasso gli Stati Uniti hanno voluto rendere onore alla sua opera organizzando due imponenti esposizioni di tutte le sue opere da quelle del primissimo periodo fino alle più recenti.

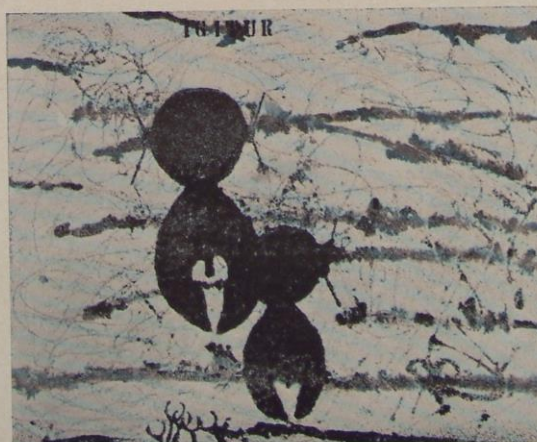
Queste manifestazioni che sono state organizzate con una grandiosità come mai non si è fatto per nessun altro artista vivente, stanno a dimostrare che nell'opera di Picasso si riconosce o almeno si vede non solo una semplice nuova espressione pittorica, ma un nuovo verbo, un nuovo fermento della concezione del mondo che oggi è ancora allo stato di intuizione e presentimento ma che domani potrà storicizzarsi in nuovi assetamenti sociali, politici, religiosi.

L'arte sarà stata ancora una volta la precorritrice delle faticose tappe del cammino umano e coloro che oggi irridono o disprezzano l'opera di Picasso dovrebbero tener presente ciò che ha affermato Giordano Bruno, il precursore del pensiero moderno, il filosofo le cui intuizioni sono sempre vive ed operanti: « a chi cerca il vero bisogna montare sopra la ragione delle cose corporee » e che rappresenta una chiave magica per spiegare il significato dei così detti mostri di Picasso, che possono essere veri atti di accusa contro chi tenta di spegnere ogni luce di verità.

Tito Guacini



**PIERO
MANZONI**



È vizio molto diffuso tra gli artisti, o meglio tra i cattivi artisti, una certa vigliaccheria mentale, per cui rifiutano di prendere una qualsiasi posizione, invocando una mal intesa libertà dell'arte o altri egualmente grossolani luoghi comuni.

Così in genere costoro, avendo un'idea molto vaga dell'arte, finiscono per confondere l'arte con la vaghezza stessa.

È necessario quindi cercare di chiarire il più possibile cosa intendiamo per arte, per poter trovare la linea conduttrice sulla quale agire e giudicare.

L'opera d'arte trae la sua origine da un impulso inconscio che scaturisce da un substrato collettivo di valore universale, comune a tutti gli uomini, da cui essi attingono i loro gesti e da cui l'artista ricava le « arcaici » dell'esistenza organica. Ciascun uomo estrae l'elemento umano di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in se stesso per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe della umana totalità. Tutto quello che vi è di comunicabile per la umanità è qui che si ricava, e attraverso la scoperta del substrato psichico comune a tutti gli uomini, si rende possibile il rapporto autore-opera-spettatore. L'opera d'arte in questo modo ha valore totemico, di mito vivente, senza dispersioni simboliche o descrittive, è una espressione primaria e diretta.

Il fondamento di valore universale dell'arte ci è dato, oggi, dalla psicologia. Questa è la base comune che permette all'arte di immergere le sue radici nell'origine prima di tutti gli uomini e di scoprire i miti primari dell'umanità.

L'artista deve affrontare questi miti e ridurli da materiale amorfo e confuso a immagine chiara.

Poiché si tratta di forze ataviche e che derivano dal subcosciente, l'opera d'arte assume un significato magico.

D'altra parte l'arte ha sempre avuto un valore religioso, dal primo artista stregone al mito pagano e al mito cristiano ecc.

Il punto chiave sta oggi nello stabilire la validità universale della mitologia individuale.

Il momento artistico sta dunque nella scoperta dei miti universali precoscienti e nella loro riduzione ad immagini.

È evidente che per portare alla luce zone di mito autentiche e vergini, l'artista deve avere la consapevolezza estrema di se stesso ed essere dotato di una precisione e di una logica ferrea. Per arrivare alla scoperta vi è tutta una tecnica precisa, frutto di una lunga e preziosa educazione; l'artista deve immergersi nella propria inquietudine e, scerverando tutto quello che vi è in essa di estraneo, di sovrapposto, di personale nel senso deteriore della parola, arrivare fino alla zona autentica dei valori.

Così è ovvio ciò che a prima vista poteva sembrare paradossale; cioè che quanto più ci immergiamo in noi stessi, tanto più ci apriamo, perché quanto più siamo vicini al germe della nostra totalità, tanto più siamo vicini al germe della totalità di tutti gli uomini.

Possiamo dunque dire che l'invenzione soggettiva è l'unico mezzo di scoperta delle realtà obbiettive, l'unico che ci dia la possibilità di comunicazione tra gli uomini.

Mitologia individuale e mitologia universale giungono a identificarsi.

Naturalmente dopo tutto questo è chiaro che non possiamo ammettere alcuna questione simbolica o descrittiva; ricordi, impressioni, nebulose d'infanzia, pittoricismi, sentimentalismi, tutto ciò dev'essere assolutamente escluso; così pure ogni ripetizione in senso edonistico di argomenti già esauriti, poiché chi continua a baloccarsi con miti già scoperti è un esteta e peggio.

Astrazioni, riferimenti, devono essere assolutamente evitati; nella nostra libertà d'invenzione dobbiamo arrivare a costruire un mondo che abbia la sua misura solo in se stesso.

Non possiamo assolutamente considerare il quadro come spazio su cui proiettiamo le nostre scenografie mentali, ma come nostra area di libertà in cui noi andiamo alla scoperta delle nostre immagini prime.

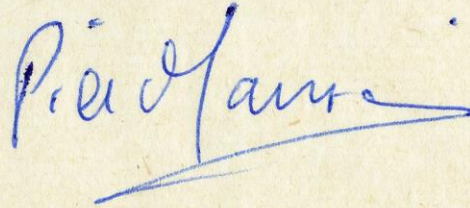
Immagini quanto più possibile assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano esprimono ma solo in quanto sono: essere.

PIERO MANZONI

Care Apollonio

eccole la mia "scheda": ha parte le ho spedito cataloghi e stampati.

Colgo l'occasione, dopo tanto tempo che non ci incontriamo, per farle i miei piu vivi saluti



Piero Manzoni

Pubblicazioni in genere (volumi, cataloghi, ecc.) che riguardano la sua attività

Manifesto "per la scoperta di una zona di immagini" (dic. '56)
Autopresentazione alla mostra alla galleria Pater (maggio '57)
Manifesto "per una pittura organica" (luglio '57)
manifesto "contro lo stile" (sett. '57)
Autopresentazione alla mostra di Como (partic. importante) (dic. '57)

Tutti i cataloghi inerenti alle altre mostre.

Domus; novembre '57 - Il Verri; estate '57 - il Basterdo;
marzo '58

Diversi articoli inoltre sulla stampa quotidiana: Il Giorno,
il Corriere d'Informazione, l'Italia, La Notte, il Paese Sera,
La Provincia, Il Corriere Lombardo, il Popolo di Milano, L'Avanti!
Il Secolo XX, Candido ecc.....

Pittura Italiana del Dopoguerra" di Tristan Sauvage pag. 160,
283/284/296/297/299/430/484/485/

Data 15 APR. 1958

FIRMA

Abitazione Milano, via Cernaia 4

Studio

ARCHIVIO STORICO D'ARTE CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE

VENEZIA - CA' GIUSTINIAN

MOVIMENTO ARTE
NUCLEARE
Via Teulio N. 1 - MILANO

SCHEDE INFORMATIVA

Cognome Manzoni Nome Piero

Paternità fu Esiste

Luogo e data di nascita Sencino (Cremona) 13 luglio 1933

Genere d'arte professato Pittura

(pittura, scultura, incisione, illustrazione, ecc.)

Studi fatti e titoli conseguiti liceo classico

Premi ottenuti

Onorificenze ricevute

Collaborazioni a giornali, illustrazioni di libri, esecuzioni di scenografie, decorazioni, ecc.

Esposizioni a cui ha partecipato

(Specificare anno e luogo, indicando quelle individuali)

oltre diverse collettive

Gennaio '57 alla Galerie I7 di Monaco : mostra di gruppo.

Maggio '57 alla Galleria Pater di Milano

Agosto '57 ad Albisola Marina: mostra di gruppo.

Ottobre '57 Galleria S. Fedele, Milano: mostra di gruppo.

Novembre '57 al Bar Giamaica di Milano: mostra di gruppo per protesta.

Novembre '57 piccola personale nel foyer del Teatro alle Maschere di Milano

Gennaio '58 con Fontana e Baj (tre generazioni d'avanguardia) alla galleria Bergamo a Bergamo

Marzo '58 con Fontana e Baj alla Circolo di Cultura Bolognese a Bologna.

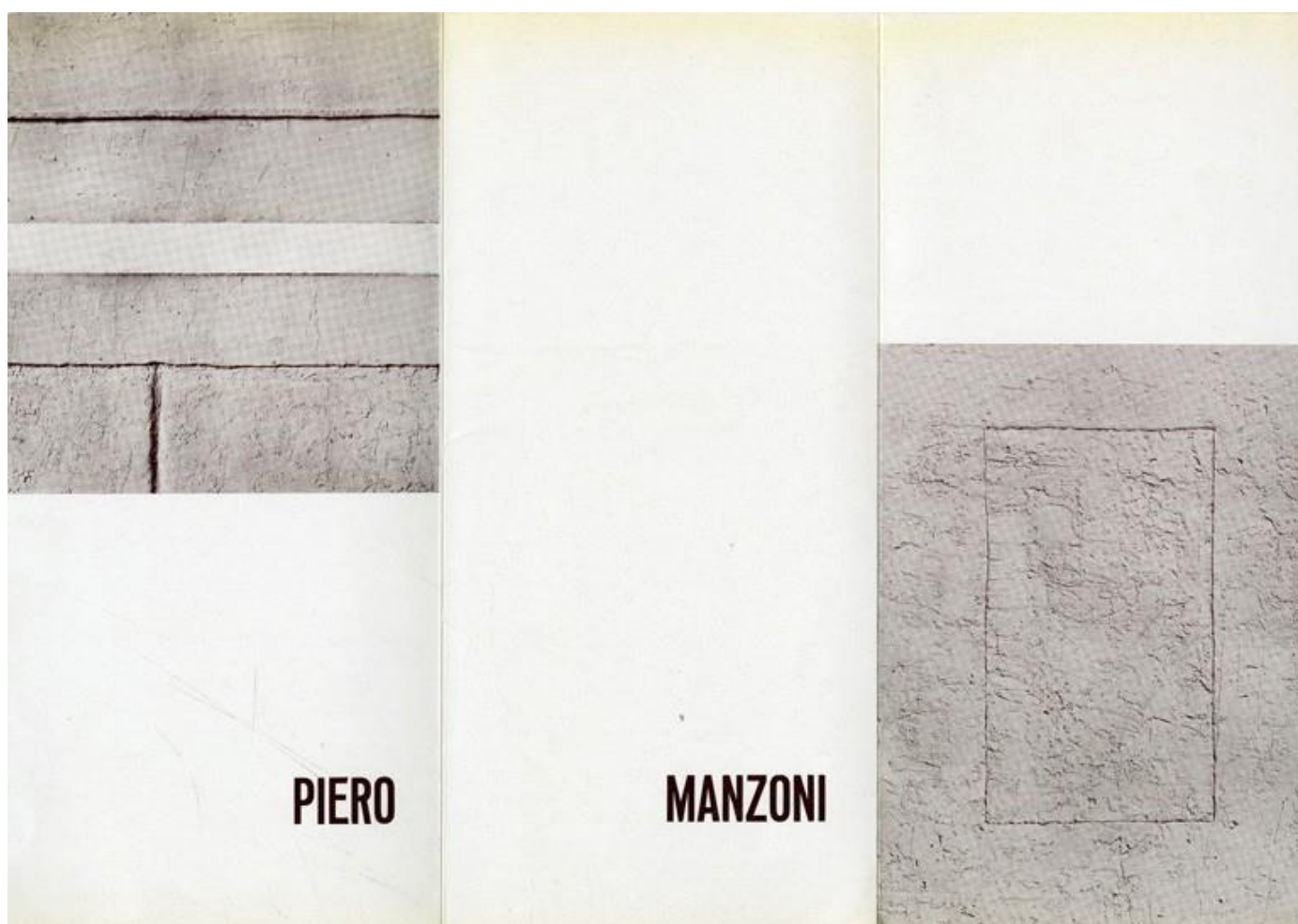
Aprile '58 personale alla Galleria Pater di Milano.

Dicembre '57 personale alla Galleria del Corriere della Provincia a Como

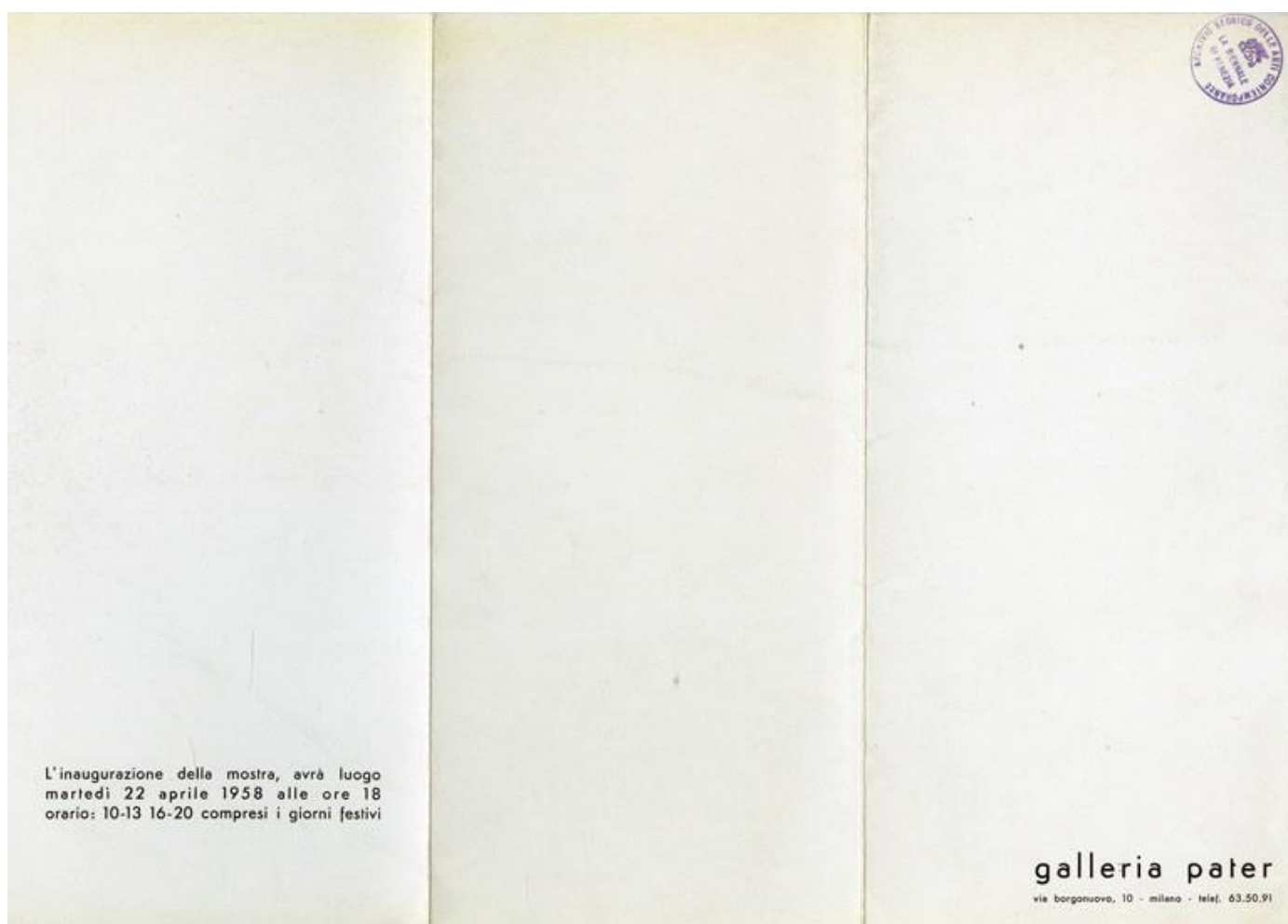
Opere esistenti in Gallerie pubbliche e private

(Specificare il titolo e la data delle singole opere, e l'anno di acquisto)

vedi catalogo Mostra P. Manzoni van Albe-Museum
Eindhoven, Olanda
1969



014 Invito-pieghevole della mostra personale *Piero Manzoni*, Milano, Galleria Pater, 22 aprile – 4 maggio 1958. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].



014 Invito-pieghevole della mostra personale *Piero Manzoni*, Milano, Galleria Pater, 22 aprile – 4 maggio 1958. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].



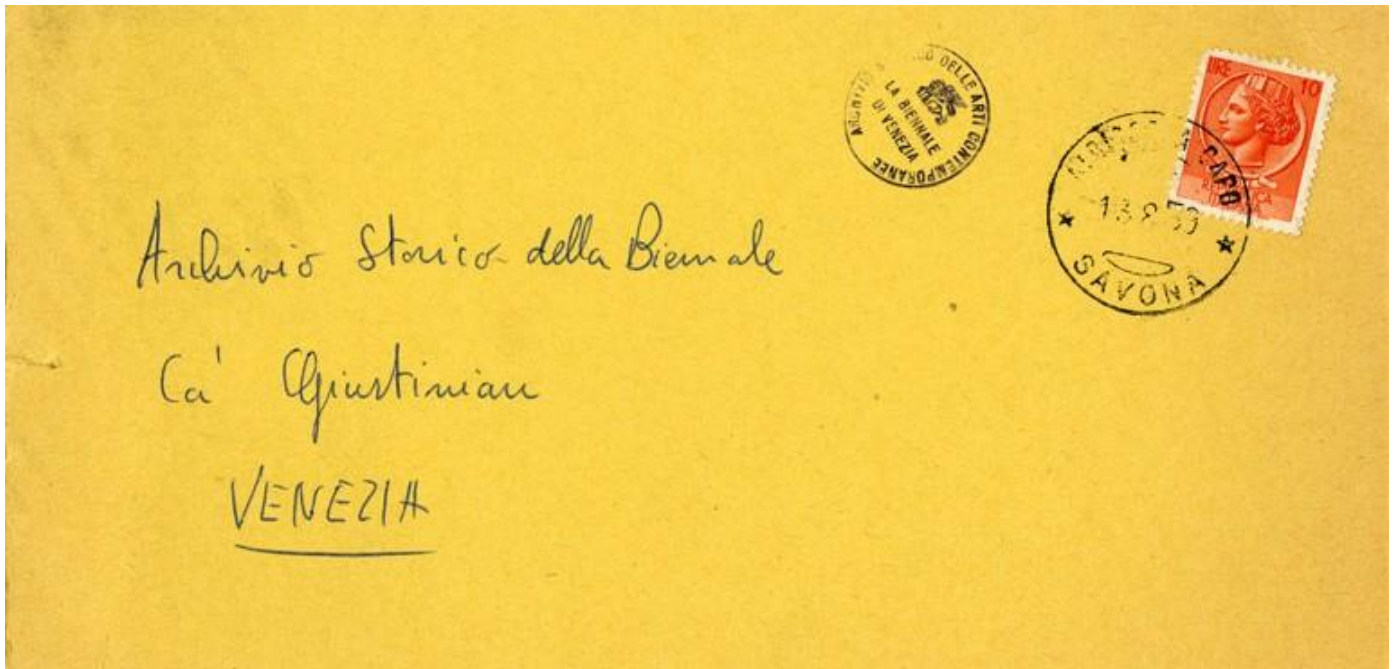
015 Fotografia della mostra personale *Piero Manzoni [Superficie acroma]*, Milano, Bar La Parete, dal 27 maggio 1959.
Collezione privata.

dal 18 al 24 agosto 1959

piero manzoni

esporrà al Pozzetto Chiuso in Albisola Mare una linea lunga metri 19,93 ed
altre linee di lunghezza minore

la S.V. è invitata all'inaugurazione che avrà luogo alle ore 18 di Martedì 18 agosto



016 Invito della mostra personale *Piero Manzoni Linee*, Albisola Mare, Pozzetto Chiuso, 18-24 agosto 1959. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].



017 *Linea lunga 19,41 metri*, settembre 1959. Inchiostro su carta, tubo di cartone, cm 31 × 6. Collezione privata



018 *Linea lunga 19,41 metri*, settembre 1959. Inchiostro su carta, tubo di cartone, cm 31 × 6 (particolare).

L' UNICA DIMENSIONE

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano colla necessita di nuove soluzioni, nuove misure, nuovi metodi: non ci si puo staccare dalla terra soltanto camminando o correndo; ^{o anche saltando; occorrono le ali-} le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere ~~totalit~~ integrale.

Io non riesco a capire, almeno da questo punto di vista, i pittori che, pur dicendosi

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ interessati ai problemi moderni, si pongono ~~ad~~ a

tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, se condo un certo gusto più o meno apprezzabile,

Tracciano un segno, indietreggiano, guardano la tela inclinando il capo e socchiudendo un'occhio, poi fanno un balzo avanti aggiungono un altro segno, un'altro colore della tavolizza, e continuano in questa ginnastica

finchè non hanno ^{scoperto} coperto il quadro, coperta la tela: il quadro è finito

la superficie di illimitate possibilità che era la tela e ora ^{ridotta a un} ~~una scatola~~

significato

in cui son forzati e compressi colori intonati, significati artificiali.

Perchè invece non voltar ^{la} questa scatola, non liberare questa superficie?

perchè non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale? di una luce pura ed assoluta?

Alludere, rappresentare, ^{esprimere, problemi} sono cose inutili: sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di un'idea, più o meno matematica, di un

fenomeno dinamico: un quadro vale solo in quanto è, essere totale; due ^{non bisogna} ~~due~~ intonati

colori quindi ~~XXXXXX~~, o due tonalità di uno stesso colore sono già ^{nella:} ~~già~~ ^{essere} ~~colore~~

un problema di rapporto estraneo alla totalità della superficie stessa, perchè

il significato è la superficie stessa, unica, illimitata, assolutamente

dinamica nel suo espandersi all'infinito: solo un colore o meglio ancora,

un ^{nessun} ~~nessun~~ colore è infinibile ^{in se' e' possibile darlo un} ~~in colore, mancando il rapporto d'altri,~~

diventa nessun o tutti i colori; si perde la misura).

La problematica artistica della composizione, della forma, del colore

risolta, superata, rifiutata a priori. L'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia, pura diventa pura luce, pura energia. Inutile i problemi d'espressioni, scomparso il problema dell'espressione soggettiva, annegato in uno spazio che avvolge tutta l'umanità: inutile gli studi sugli accostamenti di colori, tonali o no: possiamo solo stendere un'unico colore, senza variazioni (non qui più chiaro, la più scuro) in maniera uniforme e continua: è questo forse (e il pensarci, il rendermene conto già è una costrizione mentale) l'ultimo gesto che ad alcuni pare ci unisca ancora alla pittura in quanto suppone l'uso di un pennello e di una vernice. Ma il problema è un altro: in fondo per levarsi dall'acqua non basta saper nuotare: a un certo punto bisogna ~~saper~~ imparare a volare, e i principi del volo, per quanto simili sono completamente diversi da quelli del nuoto, suppongono una mentalità, un adattamento a un mondo ~~espresso~~ e a misure completamente diverse; così noi non dipingiamo; non dipingiamo blu su blu, o giallo su giallo o bianco su bianco: casomai dipingiamo bianco (mai bianco su bianco) o meglio diamo una superficie integralmente bianca, totale eliminando ogni fenomeno superfluo, ogni intervento estraneo alla luce della superficie ogni fenomeno di ricordo, sovrapposizione letteraria o meno ecc (ma di questo ho già scritto a lungo). Diamo un bianco che non è un paesaggio polare, che non è una materia evocatrice, che non è una sensazione che un bianco è basta: anzi che è: essere (nella totalità non vi è più colore: siamo nell'a-chrome, verso l'immateriale).

Una superficie dunque che se nella contingenza materiale dell'opera non è realmente infinita (ma lo è idealmente) è però anche praticamente infinita: superando ogni termine di rapporto, di forma e colore: i problemi di dimensione, spazio, composizione, forma colore ecc non sono problemi da affrontare, ma da rifiutare a priori, da evacuare: e vengono evacuati quando ci si è liberati dai contenuti letterari e dalle sovrapposizioni mentali che una cattiva tradizione che ha fatto della pittura un mezzo d'espressione anche nel senso diretto, ci ha

anche nel senso diretto, ci ha imposto (casomai sia espressione 'dun'epoca
 nel futuro, ma questo è un problema che non riguarda l'artista, l'esprimersi
 casomai è un a malattia che va curata in sede di psicanalisi).
 Oggi lo spazio totale coinvolge tutti, perchè in tutti, superata la
 barriera dei pregiudizi, quei pregiudizi che in fondo nei primi tempi
 della nostra attività hanno avilito anche noi: e tutto il nostro lavoro è
 stata la conquista di una libertà: a questo proposito un giapponese ha scritto
 che noi vuoto la scatola fino in fondo, lentamente deliberatamente,
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ e quando è vuota la gettiam in aria e poi ce ne andiamo.
 Una fondazione suppone dunque nuove misure e pesche lo spazio è totale quindi
 non ci interessa più né può più darci misura, l'unica dimensione che rimane
 è il tempo.

Una teoria di seconda proiezione all'infinito è una linea e qui la linea non
 è più nemmeno una superficie, ha una sola dimensione, la lunghezza, anch'
 essa infinita (il problema della lunghezza non esiste)
 essa infinita, e che vuol essere soltanto una linea, nient'altro, o meglio
 ripeto, e serve soltanto.

E lo stesso vale per gli sferoidi d'aria (il determinare una qualsiasi
 forma è illegittimo) estensibili e riducibili, da un massimo a un minimo,
 dal nulla all'infinito.

È illegittimo imporre una forma o qualsiasi forma allo spazio e nello spazio
 lo spazio è infinito, totale, come infinite o infiniti sono le nostre
 opere, di luce, d'aria, immateriali o di tempo.

Gli interventi del superfluo devono essere eliminati perchè il superfluo
 in arte è negativo. Ogni possibilità interpretativa dev'essere esclusa.

Non affrontiamo più problemi che non esistono

I rilievi non ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ valgono in quanto rilievi, ma in quanto luce;
 Neil bi nco è rappresentazione, perchè nessuna attività artistica può
 essere rappresentazione, né di un affetto, né di un oggetto, né di un problema
 né di un'idea: un quadro è, un bianco è.

essenziale e' solo il tutto!

compenso le
Non è più giustificabile oggi l'artista che stabilisce rigorosamente
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ i limiti di una superficie su cui
colocare in rapporto esatto forme o colori, anche se si tratta
di forme monocrome su fondi monocromi: perchè preoccuparsi di come
colocare una linea in uno spazio, perchè stabilire uno spazio,
perchè queste limitazioni? composizione di forme, forme nello
spazio profondità spaziale ~~XXXXXXXXXXXX~~ ecco dei problemi che
ormai ci sono estranei una linea si può solo tracciarla,
lunghissima all'infinito al di fuori di ogni problema di
dimensione o di spazio: nello spazio totale non esistono più
nemmeno dimensioni all'infuori ^{di} ~~del~~ tempo

*(e varia con
in quanto più o
meno bella,
ma in quanto
più o meno linea)*

*Alcune
sono
nella
linea*



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



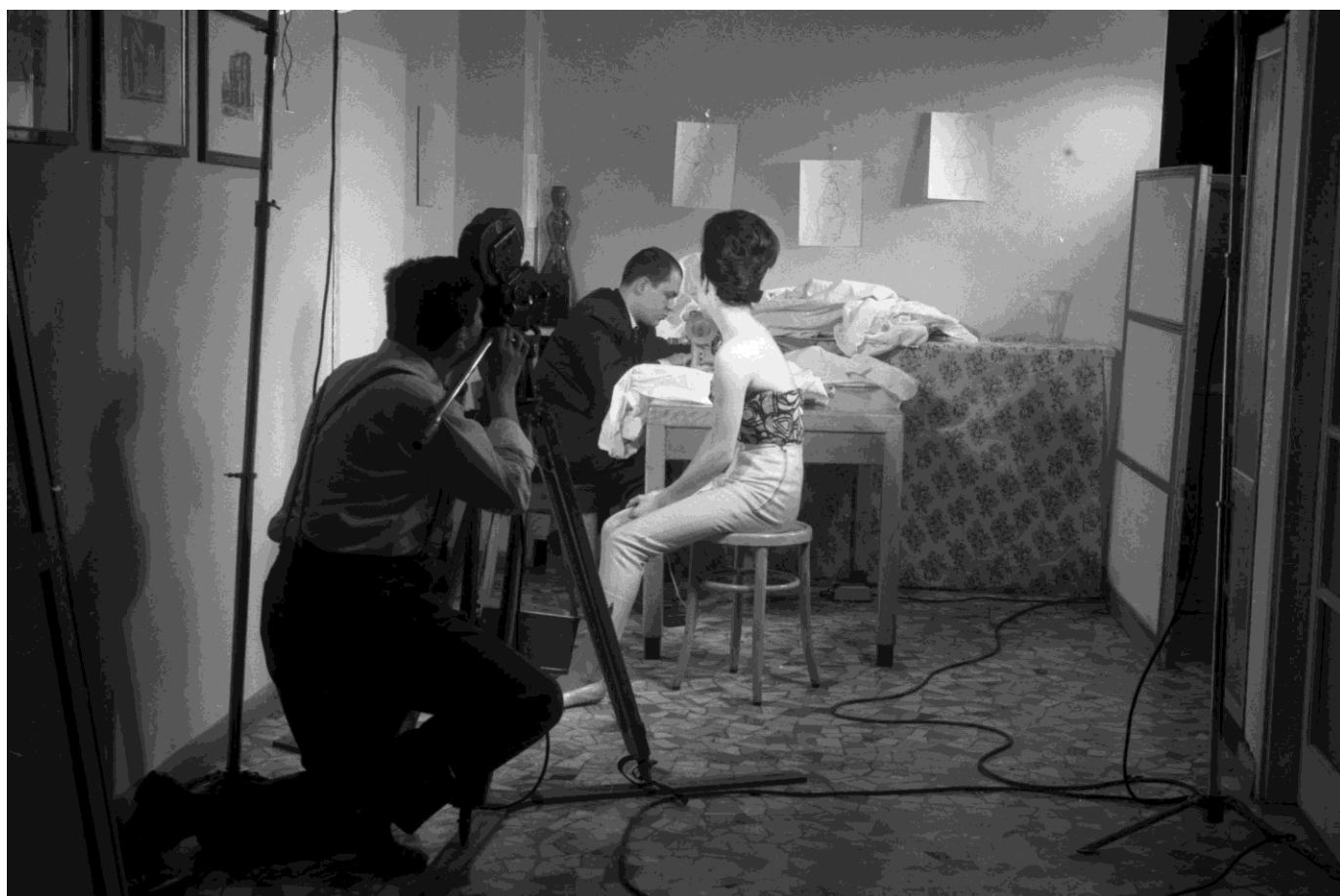
021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



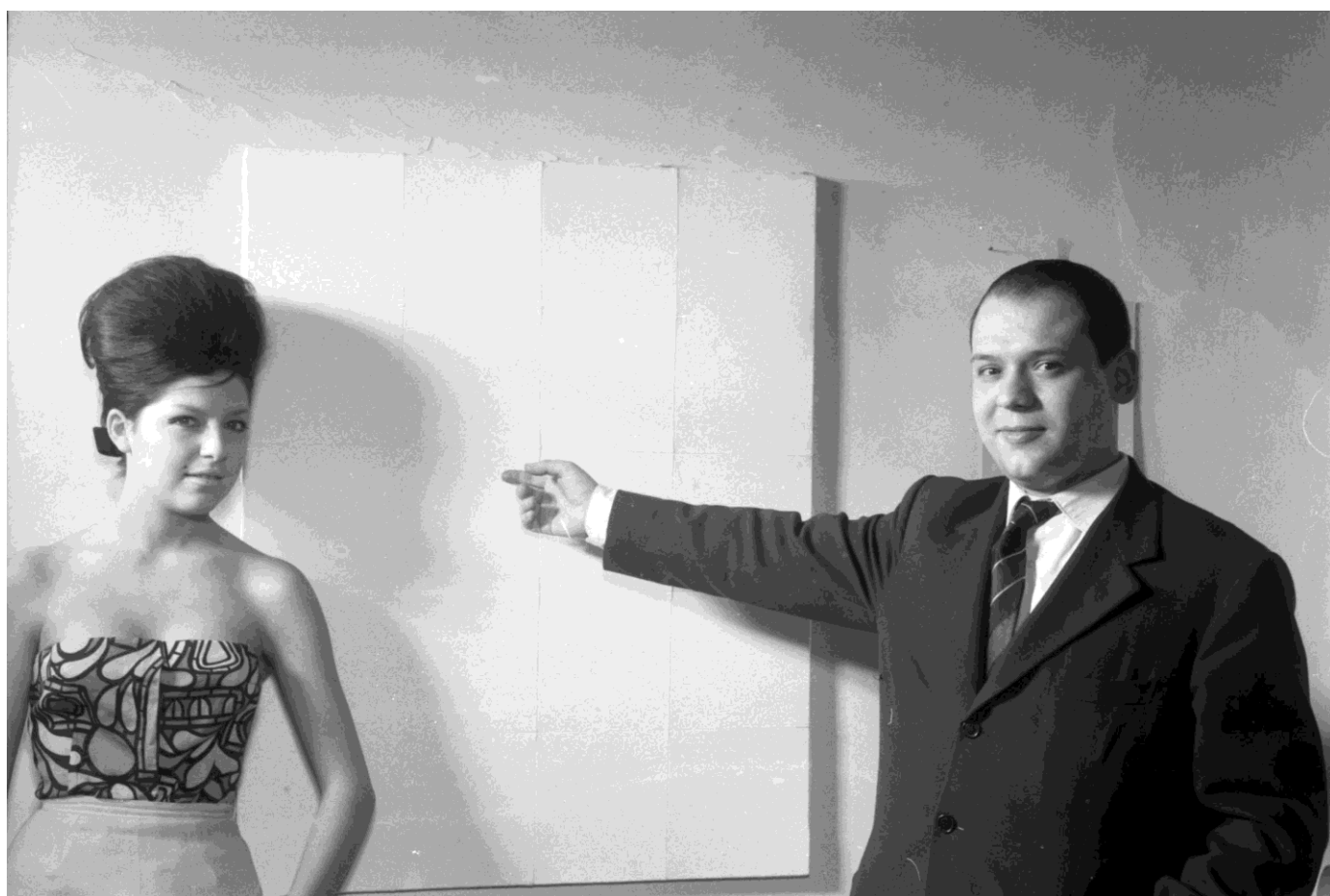
021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



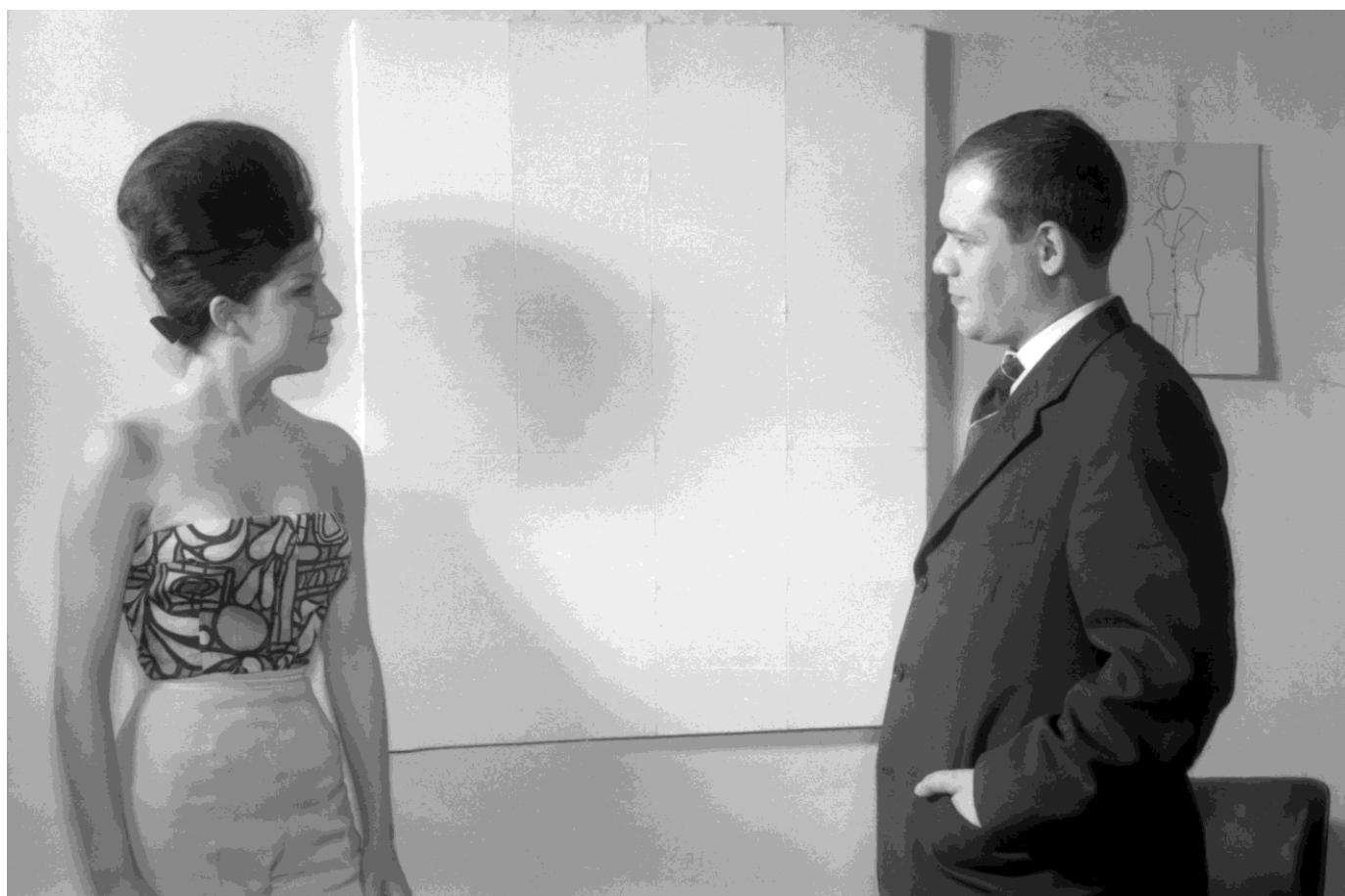
021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



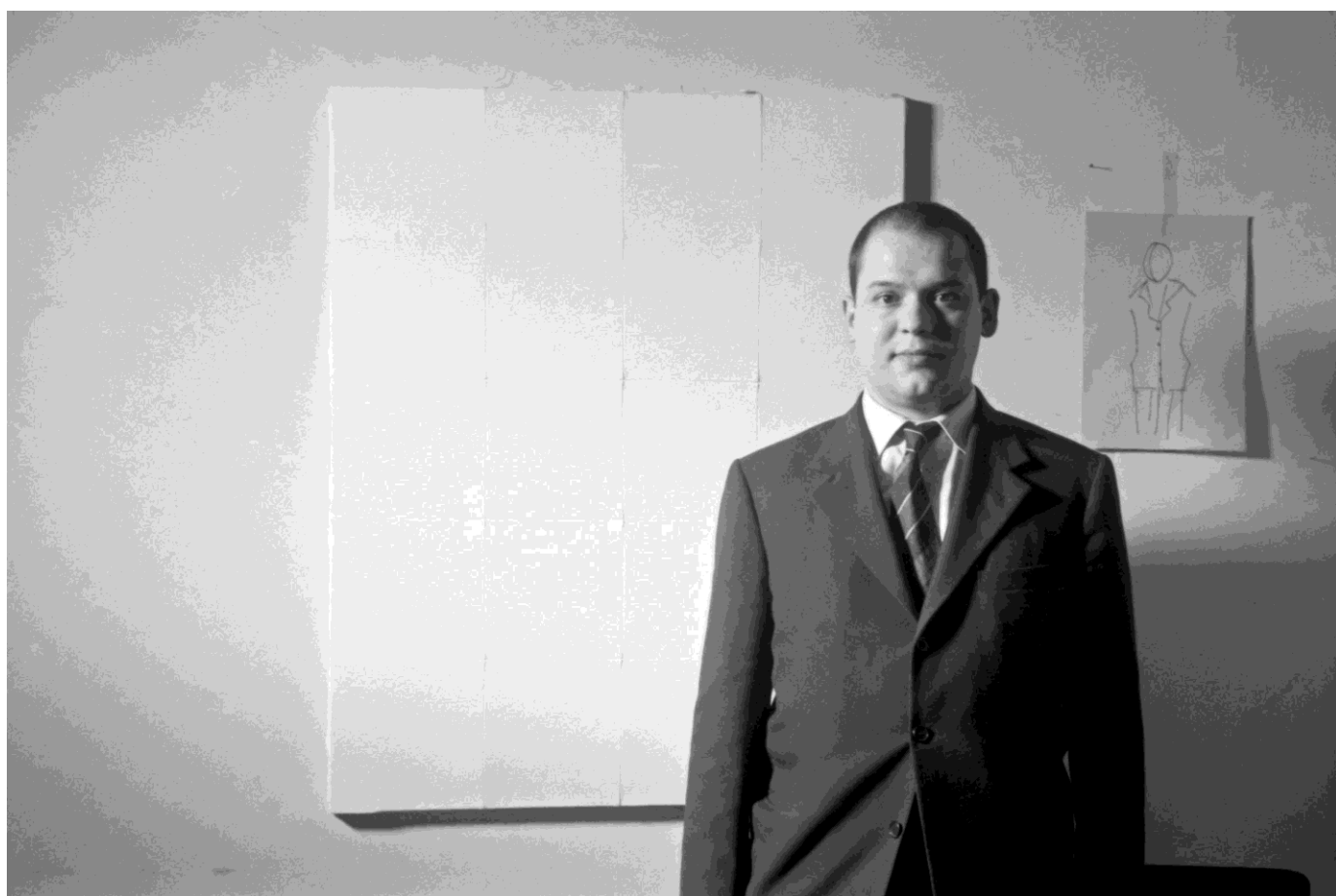
021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



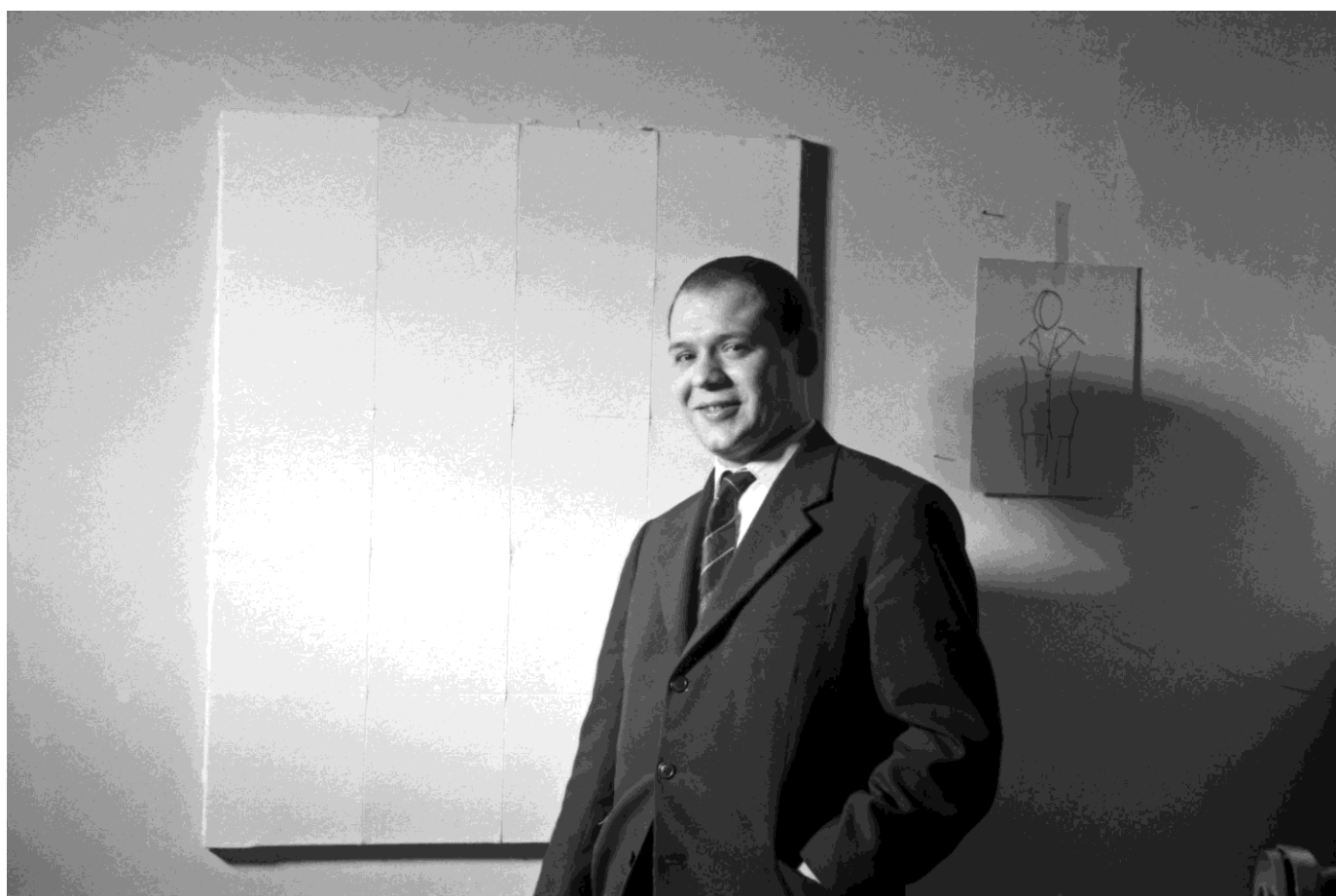
021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



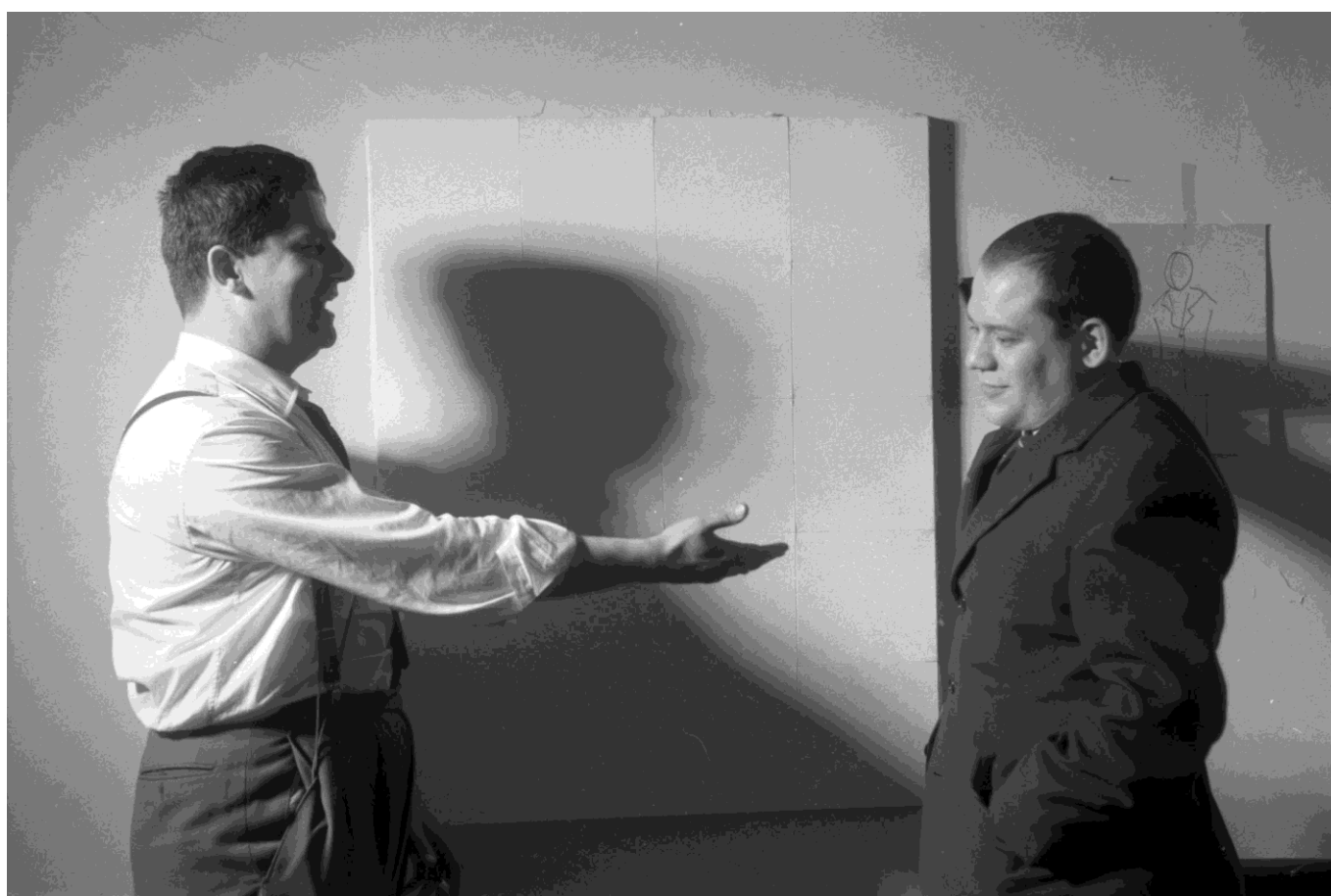
021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.



021-058 Servizio fotografico di Giancolombo con un *Achrome* in tela cucita di Piero Manzoni, Milano, 1960. Milano, Archivio Giancolombo.

PIERO MANZONI . MILANO

viser specielt for GALERIE KØPCKE:



LUFTSKULPTUR

BILLEDER

9 L I N I E R	2.85 m.
	4.46 m.
	4.51 m.
	8.05 m.
	10.00 m.
	12.40 m.
	15.78 m.
15.81 m.	
18.00 m.	

VERNISSAGE FREDAG 10. JUNI KL. 18-21

TRYKSAG

MANZONI
ITALIEN

11. JUNI –

1. JULI

1960

KL. 11-17

LØRDAG TIL KL. 14

SØNDAG LUKKET

GALERIE KØPCKE . COPENHAGEN K . LILLE KIRKESTRÆDE 1
TELF. BYEN 2698 (ved Nikolaj Kirken)

059 Invito della mostra personale *Piero Manzoni Luftskulptur Billeder 9 Linier*, Copenaghen, Galerie Køpcke, 10 giugno – 1 luglio 1960. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].

GALERIE KØPCKE

18 OKT. 1961

LILLE KIRKESTRÆDE 1 . COPENHAGEN . 18. [REDACTED] 1961 . FERNISERING KL. 19

KUNSTNERLORT

MERDA D'ARTISTA . KÜNSTLERSCHEISSE . MERDE D'ARTISTE . ARTIST'S SHIT

LEVENDE KUNSTVÆRK

OPERE VIVE . LEBENDES KUNSTWERK . OEUVRES VIVANTES . LIVING WORKS

AF PIERO MANZONI

060 Invito della mostra personale *Piero Manzoni Kunstnerlort Levende Kunstværk*, Copenaghen, Galerie Kjøpcke, dal 18 ottobre 1961. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].



060 Invito della mostra personale *Piero Manzoni Kunstnerlort Levende Kunstværk*, Copenaghen, Galerie Køpcke, dal 18 ottobre 1961. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].



PIERO MANZONI

NUOVO STUDIO

NOUVEAU ATELIER

NEW ATELIER

VIA FIORI CHIARI 16

TEL. 80 78 48

MILANO

(Ab. 66 29 29)

V. Ajallonio
v. S. Gallo 84

Lido di Venezia





JES PETERSEN

PIERO MANZONI

the life and the works

100 pages 60 Num. Exp-

20--DM

062 Cartolina-annuncio per il volume di Jes Petersen, *Piero Manzoni the life and the works*, 1962. ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia (Porto Marghera) [Archivio della Biennale di Venezia – ASAC, Raccolta documentaria, Artisti, Piero Manzoni, num. inv. 26623].

en permanence:

Absender:
(Vor- und Zuname)

PETERSEN PRESSE
(Glücksburg - Ostsee/Allemagne
Wohnort, auch Zustell- oder Leitpostamt

Straße, Hausnummer, Gebäudeteil, Stockwerk oder Postschließ-
fachnummer; bei Untermietern auch Name des Vermieters

AZIMUTH
via Cernaia 4 Milano

aiutateci a servirvi meglio

STAMPE
POSTKARTE



Umbro Apollonio

v. S. Gallo 84

() Lido di Venezia

Venezia

Straße, Hausnummer, Gebäudeteil, Stockwerk oder Postschließ-
fachnummer; bei Untermietern auch Name des Vermieters

Schlütersche, Hannover 2 Mill. 1. 61

+ C 154 (vk), DIN A 6 (Kl. 22)
(V, 1 Anl. 5)

GALLERIA "IL FIORE,,

Via della Pergola 5 r. dal 16 al 29 Gennaio 1963

MOSTRA MONOCROMA

BAJ

A. BUENO

DANGELO

DORAZIO

FONTANA

HARTUNG

Y. KLEIN

LOFFREDO

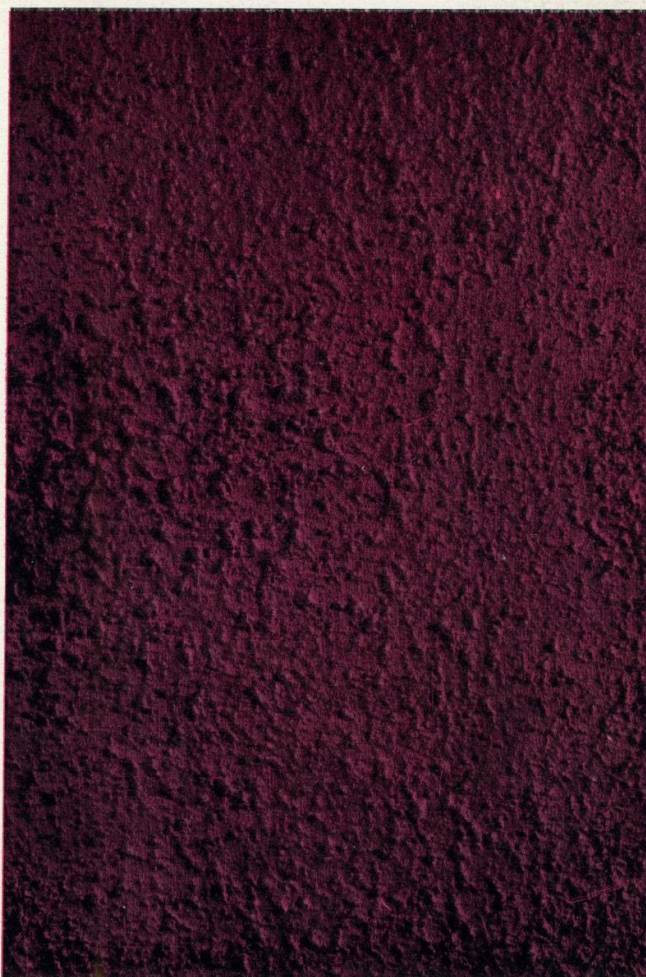
MANZONI

POMODORO

SCATIZZI

SCHEGGI

TURCATO



lunedì 28 gennaio alle ore 21,30 verranno eseguite nel locale della mostra
musiche sperimentali di SYLVANO BUSSOTTI, GIUSEPPE CHIARI, VITTORIO
GELMETTI, GIULIANA ZACCAGNINI - ITALO GOMEZ e lette poesie di EUGENIO
MICCINI, LAMBERTO PIGNOTTI, SILVIO RAMAT e SERGIO SALVI.

Fiero Manzoni è nato nel 1933.

Nel 1957 Ha

Inizia ~~nel 1957~~ il movimento achrome, ~~con~~ coi quadri bianchi, prima in gesso tela e colla ('57-'59) poi in tela cucita ('59-'60), poi in fourrure, o cotone o fibre sintetiche ('61-'62).
Ha eseguito altri "achromes" in plastica e fosforo ('60-'61) e altri che cambiano colore coi cambiamenti del tempo ('60-'61).
Nel '59 ha eseguito una serie di "corpi d'aria", sculture pneumatiche.
Nel '59 ancora ha tracciato le prime "linee"; la più lunga, eseguita nel luglio '60 misura 7.200 metri. Nello stesso anno ha costruito la prima "scultura nello spazio" vera e propria.
Sempre Nel '60 ha timbrato colla propria impronta digitale una serie di uova, rendendole così opere d'arte. Dal gennaio del '61 rende opere d'arte anche le persone, firmandole e dando loro per garanzia un'apposita "carte d'autenticità".

Ancora nel '60 ha ~~completato~~ prodotto una serie di 90 scatole di "merde d'artiste".

~~Ha~~ ^{Oltre} molti altri progetti e realizzazioni, ha preparato, tra il '58 e il '60 una serie di "Tavole d'accertamento" (8 pubblicate in litografia) e per la musica ha composto nel '61 due "afonie".

Esposizioni personali e di gruppo ad Aleisola, Amsterdam, Anversa, ~~Bruxelles~~

Achaffenburg Arnheim Bergamo, Berlino Basel, Berna, Bologna

Bruxelles, Como, Copenhagen, Chicago, Den Haag, Dusseldorf, Firenze,

Frankfurt, Leverkusen, Londra Losanna, Milano, Munchen, Parigi, ^{New York} Padova

Roma, Rotterdam, Tai-Pen, ^{Tokyo} Trier, Wiesbaden ecc...