

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dottorato in Scienze del Patrimonio letterario, artistico e ambientale

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

XXXI ciclo

Piero Manzoni

(1933 – 1963)

Scritti e documenti

(1956 – 1963)

Settore scientifico disciplinare:

L-ART/03

Dottorando

Gaspere Luigi Marcone

(matr. R11328)

Tutor: chiar.mo prof. Giorgio Zanchetti

Coordinatore del dottorato: chiar.mo prof. Alberto Valerio Cadioli

A.A.

2017/2018

Piero Manzoni
(1933-1963)
Scritti e documenti
(1956-1963)

Introduzione	5
PARTE PRIMA	8
Piero Manzoni tra scritti e documenti (1956-1963)	
PARTE SECONDA	47
Commento ai testi	
PARTE TERZA	147
Antologia critica (1956-1963)	
BIBLIOGRAFIA	274
APPENDICE ICONOGRAFICA	281

Piero Manzoni

(1933-1963)

Scritti e documenti

(1956-1963)

Introduzione

Il presente contributo su Piero Manzoni (Soncino, 13 luglio 1933 – Milano, 6 febbraio 1963) si focalizza principalmente su due strade destinate a incrociarsi: il commento ai testi editi in vita dall'artista e un'antologia critica, probabilmente la prima in assoluto, composta da recensioni, articoli e interventi critici editi in Italia; gli estremi cronologici sono dunque, in entrambi i casi, dall'estate del 1956 al febbraio del 1963.

Un ulteriore intreccio è dato dall'attività di ricerca di chi scrive; i materiali reperiti durante gli ultimi tre anni di studio si aggiungono e si intersecano a documenti analizzati già in anni precedenti che a volte hanno visto la luce in contributi apparsi su volumi monografici, cataloghi di mostre o atti di convegni. Si spera dunque che sarà tollerato il frequente rinvio a contributi già editi dello scrivente.

Una prima fonte cospicua di materiali è senza dubbio l'archivio della Fondazione Piero Manzoni di Milano, in parte ancora poco esplorato dai ricercatori. Congiuntamente si sono rintracciati documenti, lettere, testi – e in alcuni casi anche nuove opere – in collezioni private o in archivi e biblioteche istituzionali. In molti casi non è stato possibile consultare i materiali originali – spesso solo riproduzioni cartacee o digitali (in parte custodite presso la già citata Fondazione dell'artista) – per tutta una serie di variegati motivi: la lontananza di collezioni private, europee, americane o asiatiche; una certa ritrosia da parte di alcuni collezionisti privati a mettere in luce i propri beni; la difficile rintracciabilità di alcuni materiali ormai entrati nell'attività commerciale di gallerie e case d'asta. Infatti, per un artista come Manzoni, ormai noto a livello internazionale, anche il mercato di lettere, inviti, pubblicazioni, riviste, fotografie è divenuto molto appetibile e remunerativo. Se però

da un lato questa situazione può creare qualche inconveniente all'attività di ricerca dall'altro può essere un motivo di orgoglio per l'Italia, i cui artisti primari del XX secolo – anche grazie ad alcuni dei loro esegeti – stanno vivendo un ruolo da protagonisti nell'attuale riscrittura della recente storia dell'arte. Anche per questo, il presente contributo cerca di sottolineare principalmente i vari periodi degli esordi manzoniani, quando cioè il giovane artista vive direttamente scambi ed esperienze con i grandi artisti italiani – che senza dubbio hanno comunque attinto anche stimoli dalla cultura internazionale – delle generazioni precedenti; anche perché è questo periodo germinale quello più ricco di manifesti e testi, con relative prove, bozze, annotazioni, alcune già note e studiate e altre che aspettano chiarimenti. Se il magistero e l'incessante spirito sperimentale di Lucio Fontana, in relazione all'attività di Manzoni e non solo, ormai è un dato acclarato e certificato, sono meno frequenti – a volte dimenticati altre volte del tutto assenti da parte della critica contemporanea – gli approfondimenti su personalità come Bruno Munari, Enrico Baj o Gillo Dorfles che offrono continui stimoli alla fertile mente del giovane Manzoni. Tutti sono figli delle avanguardie storiche, e Manzoni è un figlio che fa tesoro di tutto ciò che osserva, ascolta, annusa o intravede. Negli ultimi anni si sono moltiplicate le pubblicazioni e le esposizioni inerenti al “tardo” Manzoni, ovvero l'analisi della produzione che parte dal 1959-1960 circa fino alla prematura scomparsa, in sostanza dal periodo della rivista “Azimuth” e della Galleria Azimut in poi, periodo in cui la sua attività ha respiro, progetti e contatti europei – si pensi ai legami con gli artisti olandesi, francesi, tedeschi e in generale del nord Europa – delineando nuovi contributi e genealogie. Purtroppo, però, è stata meno presente l'analisi del “primo” periodo manzoniano, il momento formativo, le sue radici, dunque le prime avventure solitarie o “nucleari” o lievemente “concretiste” – che delle successive aperture europee sono origini e basi fondanti – nonché del Manzoni più “polemico” e “segreto” ossia dell'artista-scrittore che cerca di non accontentarsi mai, di capire chi possono essere le personalità che hanno il suo passo veloce e spregiudicato, votato a superare qualsiasi ostacolo: “[...] le barriere sono una sfida, le fisiche per lo scienziato come le mentali per l'artista [...]”, scrive nel 1961

presentando la mostra padovana della sua collega Dadamaino. E l'artista-scrittore, che studia giurisprudenza e filosofia, è tale anche perché capisce il potere “onnipotente” della parola: parola che prende corpo nei manifesti, nei testi teorici, nei rapporti epistolari e, ovviamente, nelle opere; opere etichettate, certificate, intitolate che grazie alla parola, al verbo, riescono a incarnarsi. O meglio, parole e opere si sviluppano senza soluzione di continuità. Si pensi alle *Linee*, alla *Merda d'artista*, alle *Sculture viventi* o *Opere vive* fino alla “base del mondo”.

Più la ricerca su Manzoni va avanti, più si scopre l'idea di infinito – o di “infinibilità” direbbe lo stesso Manzoni – nel senso che è una ricerca senza fine. Una considerazione personale di chi scrive è nel pensare Manzoni come grande fagocitatore di letture, esperienze, riflessioni eterogenee; lungi dal definirlo con la discutibile etichetta di “postmoderno”, è un essere onnivoro, capace di macinare, assorbire e digerire rapidissimamente idee, pensieri, opere, legami senza mai fermarsi, cambiando o perfezionando quelle stesse idee, quelle stesse opere cercando di “andare sempre oltre”. Quando si crede di aver colto o chiarito un problema si scopre spesso una lettera, una frase, un testo o altri elementi capaci di mettere in dubbio, o smentire del tutto, le certezze faticosamente ottenute. E non bisognerebbe mai dimenticare che tutto ciò che l'artista ha prodotto lo ha fatto in circa otto anni.

Il breve saggio introduttivo cerca di “elencare” principalmente idee, materiali, riflessioni e protagonisti che risultano molto spesso “nuovi”, inediti, dimenticati o trascurati. Il commento ai testi, le parole di Manzoni e i pensieri dei suoi critici completano questo studio senza fine.

Non potendo seguire la lapidaria e poetica frase manzoniana “[...] non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere” (che chiude il celebre testo *Libera dimensione* del 1960) si è optato su una riflessione di uno dei suoi esegeti più attenti, nonché caro amico, Vincenzo Agnetti, che scrive per le *8 Tavole di accertamento*, edite da Vanni Scheiwiller a Milano nel 1962: “[...] Possiamo dare un po' di vita a un postulato; possiamo dare freddamente l'esatta importanza a un documento. Solo questo. Ed è questo che ha voluto Piero Manzoni [...]”.

PARTE PRIMA

Piero Manzoni tra scritti e documenti (1956-1963)

1-Dagli esordi espositivi al 1958

Dopo gli studi classici all'Istituto Leone XIII di Milano, giuridici all'Università Cattolica del Sacro Cuore della stessa città e filosofici all'Università di Roma, l'esordio espositivo di Manzoni – che, come noto, non ha mai compiuto dunque regolari studi artistici – è nella collettiva, al Castello Sforzesco della natia Soncino, 4^A *Fiera mercato. Mostra d'Arte Contemporanea* (11-16 agosto 1956) dove l'artista presenta due lavori, *Papillon Fox* e *Domani chi sa*, che si potrebbero definire già “maturi”¹, in olio e cera su masonite; vi compaiono già le prime impronte di oggetti,

¹ Per un'introduzione al percorso dell'artista si rimanda a: E. Grazioli, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2007; F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Johan & Levi editore, Monza, 2013 (attualmente la biografia più aggiornata e recente); *Piero Manzoni 1933 – 1963*, (Milano, Palazzo Reale, 26 marzo – 2 giugno 2014), a cura di F. Gualdoni, R. Pasqualino di Marineo, Skira, Ginevra-Milano, 2014. Un utile strumento è anche F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991 (soprattutto per fotografie e documenti anche se, in molti casi, forse per necessità compositive e grafiche, alcune riproduzioni dei materiali risultano parziali, tagliate o riassemblate). Per la formazione scolastica e universitaria, e per le prime esperienze biografiche e culturali, in particolar modo relative agli anni 1954-1955, si veda P. Manzoni, *Diario*, a cura di G.L. Marcone, Electa, Milano, 2013; cfr. inoltre i vari testi di Germano Celant – come noto lo studioso che per più tempo si è dedicato all'opera dell'artista – editi dal 1969 al 2013, ora raccolti in G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano, 2014. Per le due opere citate cfr. G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, 2 tomi, Skira, Ginevra-Milano, 2004, n. 20 e n. 21; da ora in poi il volume è abbreviato in CG; avendo le opere ivi catalogate una numerazione progressiva si indica solo il numero dei lavori citati; attualmente questo catalogo generale di Celant è lo strumento più aggiornato per la conoscenza dei lavori di Manzoni anche se la Fondazione Piero Manzoni sta già lavorando a una nuova edizione che sarà pubblicata nei prossimi anni. Nella trascrizione delle lettere, citate nel presente saggio, si sono corretti refusi o errori per garantirne una maggiore leggibilità. Articoli e recensioni, editi tra il 1956 e il 1963, citati parzialmente in questa Parte Prima sono trascritti integralmente o in modo più esteso, con tutti gli estremi bibliografici, nella Parte Terza a cui si rimanda per approfondimenti.

quelle “impronte” che caratterizzeranno buona parte del suo lavoro². Una recensione su “La Provincia” di Cremona descrive con questi toni i dipinti: “[...] Le opere che maggiormente hanno impressionato ed hanno suscitato i più disparati commenti sono state quelle del pittore milanese Piero Manzoni. Con spregiudicatezza giovanile, il Manzoni, seguace di un personalissimo stile surrealista ha iniziato un nuovo modo pittorico, dipingendo con chiavi intinte nel colore. Ne sono uscite due opere, ‘Papillon Fox’ e ‘Domani chi sa’ permeate di strane tonalità, che hanno costituito un autentico fascino di richiamo per tutti i visitatori [...]”³.

In realtà, delle esperienze artistiche o delle composizioni pittoriche realizzate dall’artista prima di questo esordio si conosce ben poco. O meglio, vi sono lavori prodotti e catalogati, ma non vi sono dichiarazioni esplicite e riferimenti puntuali da parte dell’artista. Nel diario, steso dal giovane autore dal marzo 1954 all’estate 1955, vi sono notevoli e preziose informazioni su letture, esperienze culturali e biografiche – che caratterizzeranno anche alcune scelte future – ma poche informazioni “tecniche” o “poetiche” sulla sua pittura⁴. Una prima riflessione sulle “impronte” è doverosa, ma problematica, e riguarda la produzione dell’artista Remo Bianco. Pur non avendo riscontri coevi (espositivi e bibliografici) è “attribuito” a Remo Bianco, con data 1956, un *Manifesto dell’arte improntale*, o semplicemente *Impronta*, che recita: “L’arte dell’avvenire è posta sotto il segno dell’Improntale. Impronta è tutto ciò che resta impresso nel nostro subcosciente; Impronta della società stessa, in quanto immagine di tutti quei condizionamenti che l’essenza della vita oggi comporta. Dichiaro perciò che l’uomo non può evitare di essere Impronta di una società che continuamente muta e ci circonda sempre di cose nuove. Per sfuggire ai fenomeni non sempre desiderati l’uomo dovrà impadronirsene, creando un’impronta che non sarà più l’oggetto, ma un qualcosa di conforme alla sua natura. Tutto ciò richiede un modo diverso di espressione che tenga conto di tutti questi presupposti. Dichiaro che le mie Impronte sono una documentazione universale che catalogherà

² E. Grazioli, *Piero Manzoni*, cit., pp. 56-60.

³ Cfr. Parte Terza.

⁴ Cfr. G.L. Marcone, *Introduzione al diario di Piero Manzoni* in P. Manzoni, *Diario*, cit., pp. 9-40.

tutte le cose venute a contatto con me attraverso una realtà ridimensionata della verità attuale. Dichiaro che in un prossimo futuro gli uomini prenderanno le impronte per poter possedere la realtà che li circonda”⁵. Allo stato attuale delle ricerche non è dato sapere se l’esordiente Manzoni fosse a conoscenza del manifesto citato. Anche i passi sul “subcosciente” e “inconscio” nonché sull’idea di “documento” saranno presenti nei primi testi manzoniani del 1956 e del 1957 come per esempio il germinale *Per la scoperta di una zona di immagini* (1956) o *L’arte non è vera creazione...* (1957)⁶. Molto probabilmente, in questi mesi, almeno il nome di Bianco è conosciuto dal giovane artista, anche forse per la mediazione di Lucio Fontana. Fontana infatti scrive un breve testo di presentazione per la personale di Bianco alla Galleria Montenapoleone di Milano (dal 27 giugno 1953), galleria che accoglierà anche le opere di Manzoni negli anni futuri; la breve nota di Fontana descrive lo spirito della ricerca “spaziale” di Bianco con lavori composti – come si legge in una nota a margine dell’invito – da “[...] vari elementi trasparenti che creano una nuova prospettiva” percorrendo una via – tra stratificazione e trasparenza – che sarà adottata da vari artisti, da Dadamaino a Paolo Scheggi, giusto per citare pochi nomi. Fontana così parla dell’operare dell’artista: “Le nuove esperienze di Remo Bianco, intese a ricercare in un gioco di piani nuovi aspetti della ‘pittura spaziale’, mi interessano particolarmente per il valore di certe indicazioni. Le ‘dimensioni’ assumono valori ‘reali’ al di là degli effetti scenografici: la profondità dà vita ai primordi di ricerche tridimensionali. I giovani pittori, oggi, affrancandosi sempre più dalle regole grammaticali e stilistiche che avevano assediato la pittura e la scultura in un rigidismo accademico, partecipano alle impazienze del nostro tempo con nuove indagini, galvanizzati dalle straordinarie

⁵ Si ringraziano i responsabili della Fondazione Remo Bianco di Milano per aver fornito una copia del documento che, allo stato attuale delle ricerche, sembra non potersi contestualizzare in cataloghi o mostre del 1956. Uno dei pochi riferimenti al manifesto di Bianco in relazione a Manzoni si ha in G. Zanchetti, *Piero Manzoni. Consumazione dell’arte dinamica del pubblico divorare l’arte*, Dossier 8, Skira, Ginevra-Milano, 2000, p. 14.

⁶ Cfr. Parte Seconda, CT1 e T1; CT2 e T2.

conquiste della scienza moderna”⁷. Il legame tra Fontana e Bianco, all’inizio degli anni cinquanta è sintomatico se si pensa anche ai *Concetti spaziali* “firmati” da Fontana con le sue impronte digitali inizialmente solo sul retro dei lavori in tela e successivamente anche sul fronte dei “dipinti”⁸. Manzoni, invece, dal 1960 renderà “autonome” e “autosignificanti”, le sue impronte digitali come firma “corporea” e “fisiologica”, mentre le impronte (di varia natura) abbonderanno, come noto, sul terzo numero della rivista tedesca “ZERO” nell’estate 1961. Un’ultima menzione su Bianco, anch’essa problematica perché non si ha certezza della storia espositiva, riguarda un suo lavoro del 1951, probabilmente “episodico”, un “monocromo” bianco realizzato con chicchi di riso e caolino⁹ (caolino che notoriamente sarà materiale manzoniano dal 1958 per gli *Achromes*).

Dopo qualche mese, Manzoni espone al *Premio di Pittura San Fedele 1956* (5-15 novembre) con l’opera *Wildflower*¹⁰, poi acquistata da Lucio Fontana, che rispetto ai due lavori della mostra soncinese, ha tre sagome antropomorfe (chiamate generalmente dalla critica “ominidi”, “omuncoli” o “marziani”); la stessa opera, molto probabilmente, sarà nuovamente esposta nel gennaio 1958 alla Galleria Bergamo di Bergamo nella tripersonale *Fontana Baj Manzoni*, con testo di Luciano Anceschi¹¹. Tra i partecipanti al *Premio San Fedele* del 1956 vi è anche Mario

⁷ Cfr. l’invito-pieghevole della mostra *Bianco*, (Milano, Galleria Montenapoleone, dal 27 giugno 1953), Milano 1953. Anche questo documento, fornito dalla Fondazione Remo Bianco, presenta una problematica curiosità o un semplice refuso: la mostra aperta da sabato 27 giugno 1953 chiude poi il 7 giugno dello stesso anno (ma dal giorno di chiusura, martedì, si può ipotizzare il 7 luglio come data di chiusura dell’esposizione).

⁸ Cfr. per esempio, E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, 2 tomi, Skira, Ginevra-Milano, 2006, p. 222 49-50 B 3 e p. 480 59 T 178.

⁹ Cfr. *Remo Bianco. Catalogo generale*, a cura di A. Altamira, Mazzotta, Milano, 2001, vol. 1, p. 66: SPN16, *Senza titolo*, 1951 (riso e caolino su tela, cm 100×50).

¹⁰ CG n. 44.

¹¹ Per approfondimenti cfr. G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2018.

Rossello che incrocerà la strada manzoniana negli anni futuri¹². La galleria gestita dai Padri Gesuiti è un luogo familiare al giovane artista; come noto studia all'Istituto Leone XIII di Milano e una citazione del Centro Culturale San Fedele si ha già nel diario in data 28 aprile 1954¹³. In sostanza dopo due sole collettive Manzoni esordisce sul piano teorico nel dicembre 1956 con il manifesto cofirmato *Per la scoperta di una zona di immagini*¹⁴. Il manifesto, se si esclude Ettore Sordini già presente nella mostra soncinese, ha tra i firmatari nuovi compagni di ricerca ovvero Camillo Corvi-Mora e Giuseppe Zecca che molto presto seguiranno altre vie dedicandosi rispettivamente all'industria farmaceutica e al design¹⁵. Questi sono i tre eventi artistici del 1956, pochi, non eclatanti ma forse propedeutici per quel primo salto che sarà compiuto nel gennaio 1957 quando il giovane artista ha modo di confrontarsi con personalità di altro spessore. Dal 15 al 31 gennaio 1957, infatti, vi è l'esposizione, spesso dimenticata o poco analizzata, alla Galerie 17 di Monaco di Baviera, dove Manzoni può misurarsi con artisti del calibro di Enrico Baj, Lucio Fontana e Bruno Munari che molto offriranno alla sua fertile sensibilità¹⁶. Sfogliando il piccolo catalogo, introdotto da brevissimi testi di vari autori, emerge subito una forte immagine di un *Concetto spaziale* con “buchi” di Fontana mentre di Munari sono riprodotti “due movimenti di macchina inutile”; Manzoni ripubblica *Milano et mitologia*¹⁷, già apparso il mese precedente sul manifesto *Per la scoperta di una zona di immagini*, probabilmente anche per ottimizzare il cliché fotografico.

¹² Si veda F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milano, 2013, p. 49 e p. 137 nota 33.

¹³ P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 92.

¹⁴ Cfr. Parte Seconda, CT1 e T1.

¹⁵ Per Corvi-Mora cfr. Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], *Arte nucleare*, Schwarz, Milano, 1962, p. 221 (da ora in poi l'autore sarà citato in nota come T. Sauvage); per Zecca cfr. R. Riccini, *Giuseppe Zecca. Il design come professione*, Skira, Ginevra-Milano, 2003.

¹⁶ Cfr. *Baj Dangelo D'Arena Fontana Gracco Manzoni Munari Orsenigo Pomodoro*, (München, Galerie 17, 15-31 Januar 1957), [Texte] E. Geitlinger, W. Gaudnek, F. Roh, W. Hess, H. Hailmeier, München 1957; in copertina si legge “Druck: DONAU KURIER Ingolstadt Titelseite von Nando. Photo: Mulas”.

¹⁷ CG n. 45.

Nel suo sintetico testo Hans Hailmeier, con soluzione tipografica tutta in minuscolo, poi tanto cara ai vari esponenti del Gruppo T o Gruppo N, annota: “[...] Fontana, ein experimentierfreudiger künstler im geiste eines Kurt Schwitters, zählt zur avantgarde der älteren generation, er war gleich dem als formgestalter in amerika tätig gewesen Munari und dem bildhauer-duett Gio und Arnaldo Pomodoro auf der letzten biennale in venedig vertreten. D’Arena wird in seiner heimat als farbenfreudiger fabulierer geschätzt. die arbeiten eines Dangelo, Orsenigo, Gracco und Manzoni lassen die romantische grundhaltung der jüngeren italienischen malergeneration erkennen. Baj ist als vertreter einer expressionistischen malweise anzusprechen. wir wünschen den mäilander gästen in bayerns kunstmetropole recht viel erfolg”¹⁸.

Prima della mostra bavarese però, Manzoni visita due esposizioni di primaria importanza che si svolgono a Milano all’inizio del 1957: la personale di Yves Klein *Proposte monocrome. Epoca blu* alla Galleria Apollinaire (2-12 gennaio) presentata da Pierre Restany¹⁹ e la personale di Alberto Burri alla Galleria del Naviglio (12-21 gennaio) con testo di André Pieyre de Mandiargues²⁰. Su questi punti si tornerà analizzando la produzione e i testi del 1958.

Dal 1957 il percorso manzoniano ha un’impennata, si moltiplicano le mostre e i manifesti nonché le relative bozze o annotazioni dattiloscritte²¹. Tra le esposizioni più significative si ricordano la tripersonale *Manzoni Sordini Verga* alla Galleria

¹⁸ H. Hailmeier, in *Baj Dangelo D’Arena Fontana Gracco Manzoni Munari Orsenigo Pomodoro*, cit.; il testo, come accennato tutto in minuscolo, riporta in maiuscolo completo i nomi degli artisti; si è deciso di trascriverlo come nella forma originale cambiando solo l’iniziale in maiuscolo per i nomi degli artisti.

¹⁹ Su l’operato di Klein a Milano in questo periodo cfr. *Yves Klein Lucio Fontana Milano Parigi 1957 – 1962*, (Milano, Museo del Novecento, 17 ottobre 2014 – 15 marzo 2015), a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Electa, Milano, 2014.

²⁰ Su Burri a Milano è in corso di stampa un contributo di Paolo Campiglio, *Alberto Burri a Milano (1952-1958)* per il volume *Alberto Burri nell’arte e nella critica* relativo alla giornata di studi tenutasi a Milano presso le Gallerie d’Italia – Piazza Scala il 29 ottobre 2015.

²¹ Una corposa selezione di dattiloscritti, in particolare del 1957 circa, è ora in P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, a cura di G.L. Marcone, Abscondita, Milano, 2013, pp. 56-72.

Pater di Milano dal 29 maggio 1957, presentata da un breve testo di Fontana e recensita piuttosto benevolmente da Marco Valsecchi e Guido Ballo²²; è l'occasione per divulgare il secondo manifesto cofirmato da Manzoni, *L'arte non è vera creazione...* che possiede alcuni passi spesso reiterati anche nei seguenti testi editi dall'artista nello stesso anno e nel 1958²³. Da qualche giorno, è in scena alla Galleria Blu di Milano la collettiva *18 opere della collezione privata di Lucio Fontana 18 opere della collezione privata di Bruno Munari*; sull'invito-pieghevole Fontana è definito "spaziale" mentre Munari "perfettissimo"²⁴. Il breve testo di presentazione prosegue con questa descrizione: "[...] Si tratta di due artisti, di diverso temperamento, che figurano tra i più geniali creatori di forme, colori e immagini del nostro tempo; di due personaggi di rinomanza e statura internazionali. Di singolare interesse ci sembra quindi questa Mostra che intende far conoscere al pubblico degli appassionati alcune opere delle loro collezioni private. Si tratta di un mondo segreto che si rivela e di un succoso panorama di tendenze, gusto, cultura e passioni". I

²² Cfr. Parte Terza.

²³ Cfr. Parte Seconda, CT2 e T2.

²⁴ Cfr. l'invito-pieghevole *18 opere della collezione privata di Lucio Fontana 18 opere della collezione privata di Bruno Munari*, (Milano, Galleria Blu, dal 15 maggio 1957), Milano 1957. La mostra è così recensita nell'articolo di Gui. B. [Guido Ballo], *Le mostre. Le collezioni di Fontana e Munari alla Galleria Blu*, in "Avanti!", (Milano), 30 maggio 1957, p. 5: "La nuova 'Galleria Blu', in via Andegari, dopo la prima mostra di alcune opere di Sironi, scelte da collezioni private in modo da confermare le più positive qualità del pittore, ha avuto la felice idea di esporre in questi giorni due raccolte piuttosto rare. Si tratta delle collezioni di due artisti ormai noti. Bruno Munari e Lucio Fontana: dalle raccolte s'intuisce il gusto, la cultura e la personalità dei due artisti. Munari tende di più al rigore, presenta Kandinsky, Magnelli, Prampolini, Soldati e diversi altri che sentono sempre una interna misura compositiva, superando la meccanica degli schemi. Preferisce, per questa sua privata raccolta, il formato piccolo, forse anche perché a casa sua non può disporre di grande spazio. Fontana preferisce i giovani estrosi, inclini all'inventiva pittorica o spaziale, con fantasia più avventurosa e a volte anche sottile: da Scanavino a Baj, ai vari nucleari e spaziali, oltre l'ultimo Licini, che tra gli astrattisti è il più fantasioso. Ne risulta una rassegna interessante, che può stimolare i nuovi collezionisti e aprire un dialogo col pubblico più vario. Alla 'Galleria Blu' rinnoviamo gli auguri di un'attività viva, su una linea coerente: gallerie a Milano ce ne sono ormai diverse; sono poche però quelle che si mantengono su un piano di coerenza".

trentasei artisti in mostra offrono una buona panoramica dell'arte della prima metà del Novecento: da Baj a Burri, da Calder a Capogrossi, da Klein a Scanavino passando da Arp, Balla, Dorazio, Kandinsky, Prampolini, Tinguely e Veronesi. Il giovane Manzoni – che forse era già presente con almeno la sua opera *Wildflower* o lo sarà stato da lì a poco nella collezione di Fontana – difficilmente si sarà fatto sfuggire questa mostra. Vi sono molte figure che incroceranno la sua strada nei mesi futuri. Questa grande collettiva offre un ulteriore punto d'analisi problematico; nell'elenco degli artisti della collezione di Fontana figura anche il pittore francese Claude Bellegarde, nato a Parigi nel 1927, sodale e conoscente di Pierre Restany e Yves Klein; da un documento poco chiaro, risulta una sua personale alla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci a Milano tenutasi, forse, nell'aprile 1955 (o 1956) dal titolo *Achrome*²⁵ termine poi usato da Manzoni, dal 1959, per i suoi lavori “bianchi”, o meglio “neutri”.

Dalla primavera del 1957 Manzoni entra sempre più nel vivo dell'atmosfera del Movimento Arte Nucleare, inizialmente non con i fondatori Enrico Baj e Sergio Dangelo, ma con artisti “fiancheggiatori” del Movimento; infatti a giugno firma con Guido Biasi, Mario Colucci, Ettore Sordini e Angelo Verga il manifesto *Per una pittura organica* e nell'agosto dello stesso anno i cinque artisti pubblicano lo scritto

²⁵ Il documento, probabilmente l'invito (o la locandina) della mostra, è pubblicato in bassissima risoluzione sul sito internet dell'artista. Dopo alcuni solleciti non si è riusciti a mettersi in contatto con l'artista stesso e le ricerche in vari archivi (anche presso la Fondazione Lucio Fontana di Milano) non hanno prodotto risultati soddisfacenti. Allo stato attuale delle ricerche si è riusciti a consultare solo due pubblicazioni coeve sull'artista (P. Restany, *Bellegarde*, avant-propos de W. George, Editions H. Kamer, Paris, 1957; *Mostra personale di C. Bellegarde aprile 1959*, prefazione di M. Brion, Galleria Apollinaire, Milano, 1959) ma di una mostra intitolata *Achrome* (nei testi e nelle indicazioni biografiche) non vi è nessuna traccia. Come noto, la “monocromia bianca” era già diffusa negli anni cinquanta, basti pensare a Robert Rauschenberg e Jasper Johns, ma il concetto e la genesi dell'“acromia” meriterebbero ulteriori approfondimenti.

Si ringraziano Paolo Campiglio e Laura Calvi per i proficui scambi e confronti critici. Sull'attività della Galleria Apollinaire in questi anni cfr. L. Calvi, “*Noi che abbiamo le antenne che captano nuovi spazi spirituali*”. Yves Klein, Guido Le Noci e Pierre Restany, in *Yves Klein Lucio Fontana Milano Parigi 1957 – 1962*, cit., pp. 186-195.

*Albisola Marina*²⁶. I primi progetti di rilievo in collaborazione con Baj e Dangelo, dopo la mostra in Germania, si hanno nell'autunno del 1957 con la pubblicazione del manifesto *Contro lo stile*²⁷ e la collettiva *Arte Nucleare 1957* alla Galleria San Fedele di Milano dove espongono Enrico Baj, Franco Bemporad, Gianni Bertini, Sergio Dangelo, Yves Klein, Asger Jorn, Piero Manzoni, Giò e Arnaldo Pomodoro, Mario Rossello, Ettore Sordini, Serge Vandercam e Angelo Verga, presentati in catalogo da Giorgio Kaiserlian ed Édouard Jaguer, oltre a una nota di Umberto Boccioni²⁸. Manzoni, osservando una foto dell'allestimento, espone *Abilene*²⁹, opera "mostruosa" che dal punto di vista iconografico è rara, ovvero simile solo a un paio di dipinti coevi. Sul catalogo dell'esposizione è invece riprodotto *Paradoxus Smith* lavoro su masonite con olio e catrame³⁰ già esposto alla Galleria Pater nel maggio precedente. Le tipologie dunque dei lavori manzoniani si moltiplicano nel corso di poco più di un anno circa (dal giugno 1956): lavori con sole impronte di chiavi e oggetti, figure antropomorfe circondate dalle stesse impronte fino appunto a lavori "episodici" come *Abilene* e simili. Nel mese successivo vi è però subito una polemica con i Padri Gesuiti della Galleria San Fedele; dopo l'esclusione dall'omonimo premio di pittura per l'anno 1957 Manzoni, insieme a Guido Biasi, Aldo Calvi, Silvio Pasotti, Antonio Recalcati, Ettore Sordini, Angelo Verga e

²⁶ Cfr. Parte Seconda, CT3 e T3; CT4 e T4.

²⁷ Cfr. Parte Seconda, CT5 e T5.

²⁸ *Arte Nucleare 1957*, (Milano, Galleria San Fedele, 12-30 ottobre 1957), testi di U. Boccioni, G. Kaiserlian, É. Jaguer, Milano, 1957.

²⁹ CG n. 92; cfr. anche Parte Seconda, CT5. Il titolo *Abilene* (nome di varie città in Kansas, Texas, Virginia o della regione storica dell'antica Siria) richiama anche film western (come *Abilene Town*, regia di E.L. Marin, 1946 o *Gunman of Abilene*, regia di F.C. Brannon, 1950) di cui Manzoni era appassionato (cfr. P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 135) unitamente ai fumetti (*Abilene* sarà poi anche scenario di alcune avventure di Tex Willer) e ai romanzi di fantascienza. Uno studio sui titoli del periodo nucleare di Manzoni è in corso d'opera da parte di chi scrive. Per le possibili fonti iconografiche, relative anche alla fantascienza, in questi anni cfr. S. Salvagnini, *Possibili fonti iconografiche nel Fontana degli anni cinquanta*, in *Yves Klein Lucio Fontana Milano Parigi 1957 – 1962*, cit., pp. 144-163.

³⁰ CG n. 58.

Alberto Zilocchi organizza la *Mostra di giovani pittori al bar Giamaica* per la quale viene stampato l'omonimo scritto (9 novembre)³¹. Simbolicamente, guardando le fotografie della mostra, Manzoni sceglie di esporre due lavori (di cui uno recentemente riscoperto, pubblicato da chi scrive) molto simili ad *Abilene* presentato qualche settimana prima proprio alla Galleria San Fedele; si tratta di *L'invincibile Jean*³² e un *Senza titolo*³³ dove in entrambi è protagonista una figura mostruosa in catrame. Dopo cinque manifesti collettivi editi nel 1957 l'anno si chiude con la prima mostra personale, allestita nel foyer del Teatro 'alle Maschere' di via Borgogna a Milano, il 23 ottobre, mentre è in scena *Il principe azzurro* di Sabatino Lopez con la regia di Fausto Tommei³⁴; poco dopo si ha il primo testo noto firmato dal solo Manzoni ovvero *Oggi il concetto di quadro...* edito sull'invito-pieghevole della sua mostra personale alla Galleria del Corriere della Provincia di Como (3-10 dicembre)³⁵. In questo testo finale l'autore fa proprie alcune riflessioni già condivise con altri artisti nei manifesti precedenti e in particolare i richiami più evidenti sono con *L'arte non è vera creazione...*; Manzoni rimarca l'"area" o "spazio" di libertà, l'atto di "fondazione", l'idea di "mito" – su cui si tornerà per i testi del 1958 da mettere in relazione al diario del 1954-1955 e non solo – con annessa "mitologia individuale" e "mitologia universale". Risulta evidente un substrato psicologico e psicanalitico³⁶ dovuto agli studi del corso di laurea in filosofia dell'Università di Roma nel 1955³⁷ e anche perché, seguendo le parole di Flavio Caroli: "[...] Nel XX

³¹ Cfr. Parte Seconda, CT6 e T6.

³² CG n. 93.

³³ Un'immagine attuale dell'opera e una fotografia storica della mostra al bar Jamaica sono ora pubblicate in P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 102, fig. 42 e p. 103, fig. 44.

³⁴ Cfr. il pieghevole con il programma del Teatro alle Maschere, 23 ottobre 1957.

³⁵ Cfr. Parte Seconda, CT7 e T7 e per le recensioni la Parte Terza.

³⁶ Su questi temi, e relativi aspetti junghiani, si veda A. Costantini, *Da zero a niente. Piero Manzoni a confronto*, in *Piero Manzoni*, (Napoli, Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 20 maggio – 24 settembre 2007), a cura di G. Celant, Electa, Milano, 2007, pp. 54-77.

³⁷ Per gli studi di Manzoni cfr. P. Manzoni, *Diario*, cit., in particolare l'introduzione del curatore, pp. 9-40 e poi p. 158, figg. 75-78, p. 160, fig. 80, p. 209 nota 235; Manzoni frequenta molto probabilmente il corso di Psicologia di Leandro Canestrelli, ivi, p. 39 nota 56 e p. 209 nota 235; cfr.

secolo, arte e psicanalisi sono, quasi, la stessa cosa. Nel senso della ‘psicanaliticità’ dell’arte, che non ha più potuto prescindere, come formulazione di poetica, e come coscienza dei processi creativi, dalla psicanalisi: nemmeno nei movimenti apparentemente più razionalistici e puristici, che hanno offerto larghi contributi alla fenomenologia della percezione. Ma anche nel senso dell’‘artisticità’ della psicanalisi, che non ha cessato un solo istante di paragonare i meccanismi immaginativi con quelli onirici, accumulando un deposito di conoscenze (derivate dall’arte) necessarie per la sua sopravvivenza, fino a identificare le proprie stesse motivazioni con una pratica creativa, in qualche modo artistica. [...]”³⁸. Il testo del dicembre 1957 esplicita anche una piena riflessione sull’“essere” con la chiusura ormai nota: “[...] 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”. Con la pubblicazione di questo testo vi è per Manzoni – e poi per i suoi esegeti – un primo bilancio del suo percorso artistico-espositivo che dura da circa un anno e mezzo. Sul finire del 1957 vi è infatti l’edizione di un volume che molto spesso viene solo citato nelle bibliografie dell’artista ma troppo poco analizzato in relazione al percorso e ai “contesti” di Manzoni e dei suoi compagni di ricerca.

Arturo Schwarz, con lo pseudonimo Tristan Sauvage, stampa nel dicembre 1957 il voluminoso *Pittura italiana del dopoguerra*³⁹ che può essere visto come una ricca miniera per lo spirito avido e attento di Manzoni. Il contributo, che già di per sé ha una notevole importanza per la lettura storico-critica che offre dell’arte italiana

ora G.L. Marcone, *Piero Manzoni*, Per la scoperta di una zona di immagini [2], in Documenti d’arte d’oggi mac 1958, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., in particolare pp. 205-207.

³⁸ F. Caroli, *L’arte dalla psicologia alla psicanalisi. Teoria artistica e ricerche sul profondo dal XV al XX secolo* (con antologia documentaria a cura di M. Pigozzi), Pàtron Editore, Bologna, 1984, p. 41.

³⁹ T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945 – 1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957.

coeva, è il primo saggio che cita e prende in considerazione – seppur marginalmente – l’operare di Manzoni. Anzi, a voler essere specifici, la citazione che riguarda il giovane artista e i suoi amici “neonucleari” non è altamente positiva riguardo l’aspetto teorico; così infatti scrive Schwarz: “[...] Fra i firmatari dell’ultimo manifesto [*Contro lo stile*], redatto in occasione di una collettiva alla Galleria San Fedele di Milano e inserito nel catalogo della mostra stessa (catalogo che contiene scritti di Boccioni, Kaiserlian e Jaguer), notiamo i nomi di Pierre Restany e di Hundertwasser per gli stranieri, e quelli di Baj, Bertini, Dangelo, e Giò e Arnaldo Pomodoro per gli italiani, ai quali si aggiungono i firmatari del manifesto *Per una pittura organica*, e cioè Guido Biasi, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga e Mario Colucci. Questi ultimi, meno Colucci, rappresentano l’ala più giovane del gruppo, e nel giro di due mesi, a Albisola, hanno firmato un altro manifesto. Ciò per quanto riguarda la verità storica nuda e cruda. Ma mi sia concesso, una volta tanto, derogare dal principio seguito sin qui nella stesura di questo volume, per far notare che forse i manifesti firmati da un po’ di tempo a questa parte da certi giovanissimi pittori rischiano di essere troppi, e spesso incoerenti. Preferisco la loro pittura, e la preferirò ancora di più se sarà fatta secondo un’intima direttiva di ricerca e di lavoro [...]”⁴⁰. Per Manzoni è comunque un traguardo positivo – scrive all’inizio del 1958 all’amico Giorgio Carmenati Francia (Valentino Dori) con entusiasmo “[...] È anche uscita una nuova storia della pittura italiana in cui io sono citato alcune volte. [...]”⁴¹ – perché entra nel dibattito storico-critico. Si conserva anche un lavoro manzoniano, con esplicita dedica “a Tristan Sauvage ottobre ’57”, pastoso groviglio scuro, quasi informe, di olio e catrame⁴². Nel volume di Schwarz sono pubblicati i cinque manifesti collettivi del 1956-1957: *Per la scoperta di una zona di immagini*, *Manifesto di Manzoni, Sordini, Verga* (ovvero *L’arte non è vera creazione...*), *Per*

⁴⁰ Ivi, p. 160; per una citazione più estesa e completa del passo cfr. Parte Terza.

⁴¹ Le lettere di Manzoni a Giorgio Carmenati Francia sono custodite nell’archivio di Diego Carmenati Francia (e in copia presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano).

⁴² CG n. 122.

*una pittura organica, Manifesto di Albisola Marina, Contro lo stile*⁴³; non è dato sapere se il testo *Oggi il concetto di quadro...* è escluso solo per tempistiche editoriali (la *Premessa* di Schwarz è datata ottobre 1957) o per consapevole scelta dell'autore.

Il giovane Manzoni, già aggiornato sulla situazione coeva – ma sempre famelico – si ritrova in sostanza tra le mani un volume, di oltre cinquecento pagine, diviso tra un saggio introduttivo iniziale, una seconda parte composta da documenti, manifesti, scritti d'artista e un'ultima sezione composta dalle risposte a un'"inchiesta" proposta da Schwarz a circa cinquanta artisti. Il testo meriterebbe un setaccio sistematico e specifico. Si possono però in questa sede elencare alcuni punti fondamentali: *in primis* sull'idea, e sul termine, di "acromia" non sarà passato inosservato il passo di Schwarz su Fontana – padre "spirituale e sperimentale" delle nuove generazioni e in particolare sintonia con Manzoni – che recita: "[...] Quando Lucio Fontana, venticinque anni dopo, buca una tela, egli non fa che riprendere il dialogo, spostandolo da quello tridimensionale della scultura a quello bidimensionale della pittura. Infatti affida alla luce tutte le soluzioni che di solito si pretendono dal colore: i primi quadri sono così acromatici, o su sfondi di un nero uniforme, oppure gialli o bianchi. [...] Da questo primo periodo di ascetica essenzialità, Fontana è passato ora a un gioioso arricchimento della materia dei suoi quadri con i più disparati elementi [...]"⁴⁴. Acromia, luce, essenzialità saranno linee guida di Manzoni per gli imminenti lavori in gesso e poi in caolino e tela grinzata. L'essenzialità è inoltre un concetto che emerge in modo lapidario da un altro testo pubblicato da Schwarz ovvero il *Manifesto della pittura e plastica nucleare*⁴⁵ del futurista Fortunato Depero (1950) – antesignano dunque dei manifesti nucleari di Baj e Dangelo del 1952 – che intitola il primo "paragrafo" *Essenzialismo nell'arte*: "Ogni scrittore, ogni poeta, ogni pittore, ogni artista ha cercato e cerca di esprimersi con gli elementi essenziali del concetto, della composizione, della linea, del colore e della forma; cerca di

⁴³ T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, cit., pp. 293-299.

⁴⁴ Ivi, p. 143.

⁴⁵ Ivi, p. 278.

essere coerente e conciso nello svolgimento del pensiero, nella esposizione delle idee e nella rappresentazione delle immagini. [...] In brevi parole: idee chiare, svolgimento abile e cosciente, ed alla fine una conclusione di carattere e stile essenzialista. [...]”. Molto si è scritto, e in parte giustamente, sul manifesto *Essentialisme* di Jef Verheyen, dove compare anche il termine “acromia”, redatto, se si presta fede alle parole dell’artista belga, a Milano nel 1958, mentre è impegnato con le sue mostre alla Galleria Pater ed è in contatto con Manzoni e Fontana, e poi pubblicato su “Art Actuel International” nel 1959⁴⁶. Probabilmente però i primi “nutrimenti” Manzoni li ingerisce proprio dal volume di Schwarz che offre anche una selezione di passi antologici di riviste e pubblicazioni edite in anni e in tempi diversi. A partire dal manifesto di Depero del 1950, Manzoni può riflettere con la calma che un volume per la “lettura privata” può dare anche su altri scritti – molti dei quali forse già conosciuti dal giovane artista – come i vari manifesti del Movimento Spaziale, oltre che dei sodali nucleari, ma anche del Movimento Arte Concreta. Schwarz – che già è attivo con la sua libreria milanese, poi anche galleria – pubblica sette manifesti dello Spazialismo (dal 1948 al 1954)⁴⁷ e ben dieci del Concretismo⁴⁸; di questi ultimi alcuni non saranno stati indifferenti a Manzoni come il *Manifesto dell’arte totale* (1952) che parla di “[...] un’arte di oggetti che saranno quindi: plastici, colorati, sonori, odorosi, ecc... avranno peso e materie diverse, possono essere instabili e in movimento. Da ciò gli oggetti ‘totali’ saranno da

⁴⁶ J. Verheyen, *Essentialisme*, in “Art Actuel International”, a. II, n. 13, Lausanne, 1959. Su questi temi cfr. anche G.L. Marcone, *Achrome: aspects linguistiques entre grec ancien et française, philosophie et art*, in *Achrome. Piero Manzoni, la peinture sans couleur*, (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 17 juin – 25 septembre 2016), sous la direction de C. Kazarian, C. Lévêque-Claudet, Éditions Hazan, Paris, 2016, pp. 157-163; F. Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Electa, Milano, 2014, pp. 36-39.

⁴⁷ T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, cit., pp. 264-277.

⁴⁸ Ivi, pp. 235-247 e pp. 262-263; Schwarz include nella sezione degli scritti intitolata “Dal concretismo classico all’astrattismo romantico” anche i manifesti *Forma* (1947 del gruppo romano), *Manifesto del Gruppo Origine* (1951), *Manifesto dell’astrattismo classico* (1950 del gruppo fiorentino), *Manifesto del gruppo torinese* (1952), *Manifesto del gruppo genovese* (1953) alle pp. 248-261.

guardare, toccare, fiutare, ascoltare. Da oggi finalmente, oltre allo spirito, il corpo e i sensi dell'uomo non-artista possono partecipare direttamente all'emozione artistica. Con questo mezzo, formidabile e completo, noi propagheremo l'arte e la diffonderemo in modo 'totale' [...]". Con le dovute differenze, non si può non pensare – oltre alla "totalità" dichiarata da Manzoni già nei testi del 1957 ma "maturata" in *Libera dimensione* del 1960⁴⁹ – anche ad alcuni suoi "nuclei" di lavori, molti dei quali "corporali": le uova sode con l'impronta digitale dell'artista fatte ingerire il 21 luglio 1960 durante la *Consumazione dell'arte Dinamica del pubblico* *Divorare l'arte* o all'atto partecipativo "attivo" del fruitore che può – o deve – gonfiare il palloncino custodito nelle scatole dei *Corpi d'aria* (1959-1960) per realizzare la scultura gonfiabile o pneumatica. Altra "totalità" sarà raggiunta con *Socle du monde*, la base del mondo del 1961, che trasforma tutta la Terra, quindi tutta la natura, tutta la cultura e gli esseri viventi o inanimati in opera d'arte⁵⁰. Analogamente, leggendo alcuni passi del *Manifesto del macchinismo* (1952), si scoprono altre "affinità" se si pensa che "[...] Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli [...] creare opere d'arte con le stesse macchine [...] La macchina deve diventare un'opera d'arte! [...]". Infatti, come noto, e come scrive Manzoni, alcuni suoi *Achromes*, dal 1959, sono "cuciti a macchina" e proprio nel 1959, per il primo numero della sua rivista "Azimuth", ottiene, grazie alla gallerista francese Iris Clert, un "disegno realizzato a macchina", ossia con "Méta-Matic", di Jean Tinguely⁵¹. Resta solo come progetto annunciato il

⁴⁹ Cfr. Parte Seconda, CT15 e T15.

⁵⁰ Alcuni di questi temi si trovano anche in G.L. Marcone, *Piero Manzoni*, Per la scoperta di una zona di immagini [2], in *Documenti d'arte d'oggi mac 1958*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 203-215.

⁵¹ Dopo aver ricevuto l'inserito "disegnato con la collaborazione di Méta-Matic" per il primo numero di "Azimuth", Manzoni chiederà alla gallerista francese Iris Clert in una lettera non datata, ma da collocarsi sul finire del 1959 (copie delle lettere a Iris Clert sono disponibili presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano) anche una vera "macchina" di Tinguely per una progettata esposizione poi non realizzata. Cfr. anche F. Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, cit., pp. 30-33. Per approfondimenti sulla rivista "Azimuth" e sulla Galleria Azimut cfr. *Azimut/h. Continuità*

manzoniano “animale meccanico” del 1960: “[...] Ho anche in progetto, sempre per lo stesso parco, una scultura a movimenti autonomi. Quest’animale meccanico trarrà il suo nutrimento dalla natura (energia solare): di notte si fermerà e si rattrappirà su se stessa: di giorno compirà lenti spostamenti, emetterà suoni, proietterà antenne per cercare energia ed evitare ostacoli [...]”⁵². Come ultimo esempio, anche se i passi da citare potrebbero moltiplicarsi a dismisura, si può ricordare anche un ulteriore manifesto concretista ovvero *Disintegralismo* (sempre del 1952): “[...] L’opera può anche essere proiettata tutta intorno. Le sculture corrisponderanno a grandi plastici nei quali si potrà entrare. La vecchia pittura ci presentava un paesaggio visto dalla finestra, noi oggi apriamo quella finestra ed entriamo nel paesaggio [...]” che a ben vedere, questa nuova idea di “opera” potrebbe avere alcuni contatti con il *Placentarium* manzoniano “Teatro pneumatico per balletti di luce, di gas ecc... Involucro plastico (argentato all’esterno, bianco all’interno) sostenuto per pressione pneumatica. Individuo assolutamente isolato, immerso completamente nello spettacolo”⁵³. Dietro l’edizione dei manifesti concretisti del 1952 (che non sono firmati) vi è la regia ludica – e quindi ancora più congeniale a Manzoni – del “perfettissimo” Bruno Munari⁵⁴ che, con Fontana, è tra gli indiscussi pionieri, e sperimentatori totali, dell’arte italiana coeva.

2-Tra il 1958 e il 1959: verso l’autonomia

Anceschi è dunque il primo, allo stato attuale delle ricerche, a scrivere sui nuovi “quadri bianchi”, poi definiti *Achromes*, seguito subito dopo da Contini, “responsabile” della Galleria del Circolo di Cultura di Bologna, che pubblica una

e nuovo, (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015), a cura di L.M. Barbero, Marsilio Editori, Venezia, 2014.

⁵² Cfr. *Progetti immediati* (1961, ma scritto già nel 1960) in Parte Seconda, CT21 e T21.

⁵³ Cfr. *Placentarium* (1961, ma scritto già nel 1960) in Parte Seconda, CT22 e T22. Per il *Placentarium* cfr. il contributo di S. Setti, *Un archetipo avveniristico. L’architettura del Placentarium*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 111-123.

⁵⁴ Cfr. G.L. Marcone, *Piero Manzoni*, Per la scoperta di una zona di immagini [2], in *Documenti d’arte d’oggi mac 1958*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., p. 212 e p. 247 note 21-22.

recensione sull'“Avanti!” del 6 aprile 1958 parlando del: “[...] giovanissimo Piero Manzoni, un seguace dell'informale, la più estrema ramificazione dell'astrattismo contemporaneo [...]”, e concludendo con una nuova genealogia: “[...] Baj e Manzoni, rispettivamente della generazione sui trenta e sui venti anni, rappresentano le posizioni più polemiche della giovane pittura milanese, affrontando senza incertezze mezzi nuovissimi, con la più larga e sconcertante audacia; soprattutto il giovanissimo Manzoni, che torna a rielaborare soluzioni che già il suprematismo russo dell'altro anteguerra e il neoplasticismo spinsero fino alle estreme conseguenze nel tentativo di pervenire all'essenzialità della pittura, in un coraggioso impeto di rinnovamento”⁵⁵.

Se nelle recensioni del 1956-1957 l'arte di Manzoni è inserita nella macrocategoria del “surrealismo” o di un certo “tachisme” questi aspetti vengono ora “aggiornati” da Contini – che ha un rapporto personale e diretto con l'artista – con l'inserimento di rimandi al “suprematismo russo dell'altro anteguerra e il neoplasticismo”. Questa lettura avviene, forse non casualmente, mentre è in preparazione il quarto e ultimo raccoglitore dei concretisti ovvero *Documenti d'arte d'oggi mac 1958* edito dalla Libreria Salto di Milano. Ma è doveroso citare prima l'ultima lettera nota di Manzoni a Contini, datata 23 aprile 1958, completamente manoscritta, su carta intestata della Galleria Pater di Milano: “Caro Contini ho inaugurato ieri la mia mostra, e, mi pare, con molto successo. Ci terrei molto, data anche la diversità che [corre] tra i quadri che espongo oggi e quelli che voi a Bologna conoscete, che tu e gli amici bolognesi possiate vedere questi miei lavori. Ti pregherei intanto di vedere, se è possibile riavere i quadri che abbiamo lasciato al Circolo di Cultura, perché Fontana ne ha bisogno e mi perseguita. Salutami tanto tutti” e dopo la firma aggiunge: “P.S. Forse riusciremo a fare una rivista”. Manzoni ha appena inaugurato la prima mostra “monotematica” di “quadri bianchi” alla Galleria Pater di Milano (22 aprile – 4 maggio 1958) e parla dunque dei primi due “nuclei” di questa tipologia di lavori tra Bologna e Milano. La mostra milanese sarà poi trasferita in

⁵⁵ Cfr. Parte Terza. I ruoli di Anceschi e Contini sono analizzati in G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit.

Olanda, per la sua prima personale all'estero: *Piero Manzoni Schilderijen*, Rotterdamsche Kunstkring, Rotterdam (10-29 settembre)⁵⁶. L'invito-pieghevole della Galleria Pater riproduce tre *Achromes* coevi in gesso⁵⁷ e sarà inserito come foglio sciolto all'interno di *Documenti d'arte d'oggi mac 1958*; le pagine precedenti sono date da un foglio rilegato giallo dove sono riprodotti, in bianco e nero, tre lavori del 1957: *Tenderly*, *Paradoxus Smith* e *Igitur*⁵⁸; al verso vi è il testo *Per la scoperta di una zona di immagini*, versione più ampia e personale dell'omonimo testo collettivo del 1956⁵⁹. La presenza di Manzoni tra i concretisti suggerisce certe atmosfere che aleggiano intorno ai suoi primi "quadri bianchi" che sono quasi dei "collage" di tela su tela assolutizzati dal gesso (non-colore, acromo, bianco). Anche se si è scritto molto su rivalità, presunte o reali, tra Manzoni e Yves Klein, la genesi di questi lavori, stando alle sicure fonti manzoniane, sono forse da accostare principalmente al lavoro di Alberto Burri. Come già accennato nel gennaio 1957 vi è la personale milanese del maestro umbro e tra le opere esposte non sarà sfuggito il monumentale *Martedì grasso* del 1956, "collage" di stoffe, frammenti di camicie, tessuti bianchi⁶⁰. Il magistero burriano, se si guarda anche alla produzione di artisti di area romana più vicini alla generazione di Manzoni, crea indirettamente anche parziali analogie tra quest'ultimo e alcuni lavori germinali realizzati, per esempio, da Franco Angeli (poi presente anche nel primo numero di "Azimuth" del settembre 1959) con l'uso di stoffe e un simile collage *sui generis*⁶¹. D'altronde Manzoni ha

⁵⁶ Sulla mostra alla Galleria Pater e il successivo progetto olandese cfr. P. Campiglio, *Piero Manzoni olandese: il carteggio con Hans Sonnenberg (1958-1963)*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 53-69. Campiglio sta lavorando a un volume specifico e più corposo sui rapporti epistolari (e non solo) tra Manzoni e Sonnenberg di prossima pubblicazione.

⁵⁷ CG n. 145, n. 146, n. 147.

⁵⁸ Rispettivamente CG n. 59, n. 58, n. 62.

⁵⁹ Per approfondimenti cfr. G.L. Marcone, *Piero Manzoni*, *Per la scoperta di una zona di immagini* [2], in *Documenti d'arte d'oggi mac 1958*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit.; cfr. inoltre Parte Seconda, CT9 e T9.

⁶⁰ Cfr. P. Campiglio, *Alberto Burri a Milano (1952-1958)*, cit.

⁶¹ Si veda E. Francesconi, *Verso una nuova "immagine": gli esordi di Franco Angeli*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F.

sottomano anche il volume *Pittura italiana del dopoguerra*, dove Burri è citato tra gli “astrattisti e concretisti a Roma”⁶² e può leggere, o rileggere, i passi inerenti al Gruppo Origine (“origine” che lui evoca e reitera nei suoi testi già dal 1956). Partendo dal dato che Manzoni non si definirà mai “concretista” o “neoconcretista” – almeno nei documenti noti – è sempre problematico, nonché ingiusto, “etichettare” i grandi artisti. Vi sono anche altre problematiche di fondo, come le annose definizioni e distinzioni tra arte astratta e arte concreta; Gillo Dorfles – altra presenza costante nel percorso manzoniano – che con Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati è tra i promotori del Movimento Arte Concreta sin dal 1948, esplica una definizione nel primo manifesto concretista del 1951, pubblicato nel volume di Schwarz⁶³, parlando della corrente concretista come di “[...] quella corrente che non cercava di creare delle opere d’arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e *astraendone* una successiva immagine pittorica, ma che anzi andava alla ricerca di forme pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza; che quindi creava a creare un’arte *concreta* in cui i nuovi ‘oggetti’ pittorici non fossero astrazione di oggetti già noti [...]”⁶⁴. Queste parole non sono

Fergonzi, F. Tedeschi, Atti della giornata di studi, Milano, Museo del Novecento e Gallerie d’Italia – Piazza Scala, 25 ottobre 2013, Scalpendi Editore, Milano, pp. 69-81. Per il contesto romano cfr. inoltre R. Perna, *Piero Manzoni e Roma*, Electa, Milano, 2017.

⁶² T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, cit., pp. 111-118; in particolare Schwarz scrive “[...] Prima di chiudere il capitolo sugli astrattisti romani è doveroso ricordare la ‘Fondazione Origine’, che fra il 1949 e il 1956 fu centro di raccolta di opere e centro di valorizzazione di idee. Ebbe come promotori lo scultore Ettore Colla e i pittori Alberto Burri e Giuseppe Capogrossi, nonché il pittore milanese Mario Ballocco, fondatore di quella rivista ‘AZ’ che fu portavoce delle esigenze prima del ‘M.A.C.’ milanese e quindi del gruppo ‘Origine’”, citando poi anche alcuni significativi passi da “AZ” (pp. 116-117).

⁶³ Ivi, pp. 235-237.

⁶⁴ Ivi, p. 235. Per una prima introduzione al Movimento Arte Concreta: P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta (1948-1958). Materiali e documenti*, Martano Editore, Torino, 1980; L. Caramel, *Movimento Arte Concreta*, Electa, Milano, 1984; Id., *Il MAC Movimento Arte Concreta nella collezione della Banca Commerciale Italiana*, introduzione di G. Ferretti, Banca Commerciale

poi così lontane dalla genesi – e dall’analisi materiale – dei primi quadri bianchi manzoniani in gesso che, tra l’altro, hanno inizialmente anche titoli eterogenei⁶⁵. Però è lo stesso Dorfles (nello stesso volume di Schwarz) a rimescolare un po’ le carte quando risponde alla domanda dell’autore (posta nel 1957) “A quale corrente dell’arte italiana ritiene di appartenere?”; l’artista-critico risponde: “Per quanto non ami le distinzioni in ‘scuole’ e ‘correnti’ (che non possono essere che arbitrarie e di comodo) credo di potermi considerare come appartenente a quella corrente di *concretismo* (o astrattismo che dir si voglia) *organico* e non geometrico che oggi è la salutare reazione al concretismo geometrico costruttivista e neoplasticista. La mia appartenenza, sin dalla fondazione, al MAC, non significa per altro che io mi consideri legato ad alcun cànone artistico e programmatico, ma solo che io ritengo come più cònsona ai nostri tempi un’arte non realista, non aneddótica, non illustrativa, quale appunto il MAC ha sempre difeso contro movimenti quali il neo-realismo da un lato e il neo-naturalismo dall’altro”⁶⁶.

Al di là delle definizioni, è comunque doveroso elencare almeno alcune più che ipotetiche “fonti” o “ispirazioni” per la spugnosa mente manzoniana presenti nel raccogliitore concretista che accoglie una variegata ed eterogenea tipologia di personalità, scritti, opere. Fondamentale è una *Scultura da viaggio* di Munari (ciclo

Italiana, Milano, 1996; *MAC/ESPACE, Arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, (Roma, Acquario Romano, 19 maggio – 7 luglio 1999), a cura di L. Berni Canani, G. Di Genova, Edizioni Bora, Bologna, 1999; G. Maffei, *I libri collettivi del MAC*, in “WUZ. La rivista del collezionista di libri”, n. 10, Milano, dicembre 2003, pp. 30-35; Id., *M.A.C. Movimento Arte Concreta. Opera editoriale*, con la collaborazione di L. Berni Canani, uno scritto introduttivo di L. Caramel, testimonianze di L. Bombelli Tiravanti, G. Dorfles, A. Oggero, testi di L. Berni Canani, M. Vianello, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2004.

⁶⁵ Per esempio, i due *Achromes* in gesso, nella collezione della Casa-Museo Boschi di Stefano di Milano, riportano al verso un’etichetta con il titolo *Rettangolo e Ipotesi prima. Rettangolo interrotto* (cfr. *Casa-Museo Boschi Di Stefano*, a cura di M.T. Fiorio, Skira, Ginevra-Milano, 2003, p. 122 e p. 138). Pur non avendo certezza se questi titoli “originari” siano stati scelti dal solo Manzoni, o con la collaborazione del gallerista Mino Pater, sono indicativi nella loro evocazione di “forme geometriche” non lontane appunto da alcune atmosfere concretiste. Cfr. inoltre CG n. 142 e n. 148.

⁶⁶ T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, cit., p. 321.

poi realizzato in serie numerata), opera pieghevole in carta che – con tutte le diversità operative e funzionali – avrà stimolato la genesi dei *Corpi d'aria* concepiti da Manzoni l'anno successivo (anch'essi inoltre in serie numerata) e poi esposti in una mostra collettiva intitolata proprio *Sculture da viaggio* – con Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Dadamaino, Manfredo Massironi, Marco Santini – alla Galleria Trastevere di Roma nell'ottobre 1960 (con esplicito rimando a Munari nonché a certa tradizione dadaista)⁶⁷. Ma oltre al volume concretista vi è un altro contatto pressoché diretto tra Manzoni e questa nuova edizione munariana: alla Galleria Montenapoleone di Milano dal 27 maggio 1958 vi è la collettiva *L'Avanguardia. Picabia Sant'Elia Fontana Baj Manzoni*⁶⁸, e, nella stessa galleria, qualche giorno dopo sono presentate le *Sculture da viaggio* di Munari così descritte dall'artista nell'articolo-intervista su “La Notte”: “[...] alcune sono presentate addirittura in cartoncino, alcune sono realizzate in metallo o in legno, una è di carta velina leggerissima come un aquilone per i viaggi in aereo [...] Queste sculture da viaggio hanno la funzione di creare in un'anonima stanza d'albergo o in un ambiente dove si è ospitati un punto di riferimento dove l'occhio trova un legame con il mondo della propria cultura [...] si toglie dalla valigia – poiché le sculture sono, naturalmente, pieghevoli – la propria sculturina da viaggio ed ecco che uno si sente subito ‘un poco a casa sua’. [...] Le sculture sono tutte appoggiate su valigie. [...]”⁶⁹. Le elaborazioni della fucina concretista – che ha tra i suoi principali centri operativi la Libreria Salto di via Santo Spirito 14 a Milano – risalgono notoriamente almeno a un decennio prima, e anche Fontana partecipa volentieri a esperienze “extraspazialiste”. Nel 1949 per una mostra di sue opere su carta alla Libreria Salto (30 aprile – 16 maggio) è concepito un invito-pieghevole (di stampo munariano) dato da una striscia di carta (piegabile fino a ottenere un quadrato) solcata da una “linea” rossastra; potrebbe essere un input primario – unito ad altre esperienze – per le

⁶⁷ Cfr. a riguardo R. Perna, *Piero Manzoni e Roma*, cit., pp. 78-85.

⁶⁸ Cfr. Parte Seconda, CT9; cfr. inoltre G.L. Marccone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit., pp. 10-12.

⁶⁹ a.g.d., *Sculture da viaggio di Munari*, in “La Notte”, (Milano), 19-20 giugno 1958.

future *Linee* (dal 1959) di Manzoni che poi saranno “arrotolabili” in cilindri di cartone o di altra natura. Non a caso Fontana è sin da subito – e lo sarà fino alla sua morte – un grande estimatore delle *Linee* manzoniane, capendo forse l’ulteriore passo radicale che il più giovane artista compie in modo più sostanziale su questa tipologia di opere. Dopo aver acquistato la *Linea lunga 9,48 metri*⁷⁰, Fontana ribadirà l’importanza di questa “invenzione” già nell’intervista radio al “Gazzettino Padano” (8 febbraio 1963) rilasciata subito dopo la morte di Manzoni: “[...] ho la ferma convinzione che la linea di Manzoni ha segnato un punto fondamentale nella storia dell’arte contemporanea [...]”⁷¹ concetto poi ribadito anche in interviste successive⁷². Tra i vari testi presenti nel raccoglitore concretista del 1958, *Organicità dell’astrazione* di Dorflies⁷³ ha alcune sintonie con le prime riflessioni manzoniane, anche se il giovane autore assorbe e amalgama con audacia e spregiudicatezza spunti, ripetizioni, variazioni.

Per esempio, un altro testo, riesumato da chi scrive, Manzoni lo pubblica sul periodico – praticamente sconosciuto e di difficile reperibilità – “Il Bastardo”⁷⁴, diretto da Guido Vergani, sempre nel 1958. In sostanza – sotto forma di lettera al direttore – è una variante del testo *Per la scoperta di una zona di immagini*, ma testimonia la frenetica attività, anche di riscrittura, e il numero di contatti sempre più in espansione che Manzoni ha in questo periodo. Il periodico, che in alcuni numeri si definisce “giornale di battaglia” esce in modo irregolare, e, in alcuni casi, senza le canoniche informazioni redazionali, editoriali e tipografiche; risulta quindi problematico evincere il mese di stampa del testo manzoniano. Un’informazione a

⁷⁰ CG n. 555.

⁷¹ Cfr. Parte Terza.

⁷² Cfr. anche per esempio: C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, pp. 120-121 e *passim*.

⁷³ Su cui una prima analisi si ha in G.L. Marcone, *Piero Manzoni*, *Per la scoperta di una zona di immagini* [2], in *Documenti d’arte d’oggi mac 1958*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 211-212.

⁷⁴ Cfr. Parte Seconda, CT8 e T8.

riguardo però è data dallo stesso Manzoni, grazie a un'ulteriore scoperta inedita compiuta in questi ultimi tre anni di ricerche ovvero il "fascicolo personale"⁷⁵ dell'artista conservato presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (Porto Marghera). Vi è una breve lettera dattiloscritta di Manzoni a Umbro Apollonio, che in questi anni è "conservatore" dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea, che annuncia: "Caro Apollonio eccole la mia 'scheda': [a] parte le ho spedito cataloghi e stampati. Colgo l'occasione, dopo tanto tempo che non ci incontriamo, per farle i miei più vivi saluti. Piero Manzoni".

La scheda in oggetto è una "scheda informativa", precompilata, dell'Archivio della Biennale, integrata da Manzoni (sia a macchina sia a mano), dove l'artista riassume formazione, elenco mostre, elenco scritti teorici oltre a quotidiani e periodici che hanno pubblicato recensioni sulle sue attività. Sotto l'intestazione emerge un timbro a inchiostro blu "Movimento Arte Nucleare Via Teulliè n. 1 – Milano" mentre sull'ultimo foglio, prima della firma vi è la data timbrata "Apr. 1958". In questo documento il testo su "Il Bastardo" è datato "marzo '58". Tra i materiali conservati nel fascicolo, alcuni con timbri postali da cui si evince una spedizione specifica a parte, stringendo la cronologia dal 1956 al 1963, vi sono: invito-pieghevole della personale Piero Manzoni alla Galleria del Corriere della Provincia, Como, dicembre 1957 (con timbro postale del novembre 1957); manifesto *Per una pittura organica* 1957; manifesto *Albisola Marina* 1957; manifesto *Mostra di giovani pittori al bar Giamaica* 1957; invito-pieghevole della personale *Piero Manzoni* alla Galleria Pater, Milano, aprile 1958; invito della mostra *Linee* al Pozzetto Chiuso, Albisola Mare, agosto 1959 (con timbro dell'agosto 1959); "catalogo" *Linee*, testo di Vincenzo Agnetti, Galleria Azimut, Milano, dicembre 1959; invito della mostra personale *Luftskulptur Billeder 9 Linier*, alla Galerie Kjøpcke, Copenaghen, giugno-luglio 1960; invito per la mostra personale *Kunstnerlort Levende Kunstværk* alla Galerie

⁷⁵ 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]. Il fascicolo, consultato da chi scrive nel maggio 2017, è una semplice cartella in cartoncino da ufficio dove all'interno vi sono materiali dal 1956 ad anni recenti senza né numeri di archiviazione né un ordine (cronologico o tipologico).

Køpcke, Copenaghen, ottobre 1961 (con timbro del novembre 1961); biglietto da visita del nuovo studio in via Fiori Chiari 16 a Milano (con timbro dell'agosto 1962); cartolina pubblicitaria in tedesco dell'editore Jes Petersen per la "monografia" *Piero Manzoni the life and the works* (con timbro del [novembre?] 1962). Vi sono inoltre anche alcuni ritagli stampa di recensioni⁷⁶.

Va presa in considerazione, inoltre, per i testi manzoniani editi dal 1956 al 1958, l'opera di Cesare Pavese. Un appunto indiretto sul grande scrittore italiano vi è già nel diario ("Imparare il mestiere di vivere")⁷⁷ dove Manzoni annota varie riflessioni, frammentarie, sul "mito"⁷⁸. L'autore tenta una propria definizione di "mito" nei suoi scritti ma l'aspetto forse più caratterizzante è in realtà la citazione, in alcuni casi quasi letterale, di riflessioni pavesiane. L'*incipit* del primo manifesto *Per la scoperta di una zona di immagini* (1956) è: "Senza mito non si dà arte"; Pavese, scrive "[...] Senza mito – l'abbiamo già ripetuto – non si dà poesia: mancherebbe l'immersione nel gorgo dell'indistinto, che della poesia ispirata è condizione indispensabile. [...]"⁷⁹. Nella seconda versione "solitaria" di *Per la scoperta di una zona di immagini* del 1958, l'artista dichiara: "[...] chi continua a baloccarsi con miti già scoperti è un esteta e peggio. [...]"; mentre lo scrittore piemontese annota: "[...] Chi continua a baloccarsi con un mito ormai spiegato, penetrato, violato, non

⁷⁶ e. c. [Emilio Contini], *Rassegna artistica*, in "Avanti!", (Milano, sez. Bologna), 6 aprile 1958 (ritaglio parziale solo della parte finale su Manzoni); *Mostre d'arte*, in "24 Ore", (Milano), 4 maggio 1958; A. Caputo, *Il taccuino delle arti. La nuova scuola a Milano*, in "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XIV, n. 5, 1-15 marzo 1960; articolo-intervista di F. Serra in "Settimana INCOM Illustrata", a. XV, n. 50, Milano, 16 dicembre 1962; *Muore per malore il pittore Manzoni*, in "Il Giorno", (Milano), 8 febbraio 1963; *Morto il pittore Piero Manzoni*, in "Corriere Lombardo", (Milano), 8-9 febbraio, 1963; oltre a un ritaglio di difficile identificazione ma forse de "Il quotidiano", (Roma), 30 aprile 1959 che recensisce la personale di Manzoni *Relief-Schilderijen*, Galerie de Posthoorn a L'Aia (21 aprile – 9 maggio 1959).

⁷⁷ P. Manzoni, *Diario*, cit., pp. 165-166 e anche la relativa nota 252 a p. 211.

⁷⁸ Per esempio, in ivi, p. 129, "[...] il mito ci avvolge. Viviamo nel mito [...]". Su Manzoni "mitografo" cfr. anche M. Dantini, *Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes 1957-1919*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 155-169.

⁷⁹ C. Pavese, *Raccontare è monotono*, in "Cultura e realtà", n. 2, Roma, luglio-agosto 1950, p. 9.

riesce né vero credente né poeta né scienziato. Riesce un esteta, e nulla più. [...]”⁸⁰. Manzoni, destinato a diventare “mito” si rifà a un grande scrittore già “mito” dopo il tragico suicidio del 1950⁸¹. Probabilmente le letture delle opere pavesiane risalgono già al periodo liceale o universitario e sono ulteriore conferma della cultura “onnivora” dell’artista che non dimentica alcuni assunti particolarmente profondi, che segnano la propria sensibilità, pur rinnovandosi continuamente con nuove riflessioni e, cosa primaria per un artista, nuove opere.

Le “immagini chiare” degli *Achromes* ridefiniscono anche le sintonie di ricerca; compaiono, come noto, nuove figure, Agostino Bonalumi ed Enrico Castellani, che cammineranno per alcuni momenti con Manzoni sulla strada della “nuova tendenza” che diventerà poi “nuova concezione artistica”. Sul finire del 1958, in parallelo alla personale olandese al Rotterdamsche Kunstkring, periodo in cui espone per la prima volta con Bonalumi e Castellani in una nuova mostra alla Galleria Pater di Milano⁸² il raggio d’azione manzoniano si amplia sempre più a livello europeo.

L’ultima esperienza ancora “formalmente” di stampo nucleare si ha con l’edizione del terzo numero del periodico “Il Gesto”, sempre nel settembre 1958, dove Manzoni è tra i redattori con Baj e Dangelo⁸³.

Con il “patrocinio” di Anceschi dell’inizio dell’anno, dal 1958 vi è per l’artista anche un sempre più sentito coinvolgimento intellettuale con le nuove leve della letteratura e della critica italiana come Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini o Leo

⁸⁰ Id., *Il mito*, in “Cultura e realtà”, n. 1, Roma, maggio-giugno 1950, p. 8.

⁸¹ È in corso una ricerca specifica da parte di chi scrive su *Piero Manzoni lettore di Cesare Pavese* di prossima pubblicazione; vi sono, infatti, anche altre analogie tra alcuni passi manzoniani e le riflessioni dello scrittore.

⁸² Cfr. l’invito della collettiva *Guido Biasi Agostino Bonalumi Enrico Castellani Piero Manzoni Ralph Rumney Douglas Swan*, (Milano, Galleria Pater, dal 13 settembre 1958), Milano, 1958.

⁸³ Cfr. Parte Seconda, CT8; cfr. inoltre G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit., pp. 10-11.

Paolazzi tutti attivi nella fucina de “Il Verri”⁸⁴. Infatti, dal 1959, vi sarà un ulteriore “cambiamento” nel suo percorso.

3-Tra il 1959 e il 1960: dagli scritti “polemici” a *Libera dimensione*

Nel 1959 non vi sono testi strettamente paragonabili a quelli degli anni precedenti; si conoscono, tutti tra il settembre e il novembre appunto del 1959, i tre articoli editi su “Il Pensiero Nazionale” e un’intervista apparsa su “Il Travaso”. Infatti, è un po’ problematico datare il testo francese *Prologomènes à une activité artistique* (che in sostanza è una versione tradotta di *Oggi il concetto di quadro...* del dicembre 1957) sulla rivista belga, anch’essa reperita con varie difficoltà, “Scherven” (n. 3, Overboelare, [1959]); su questo “nuovo” periodico il testo è datato “mars ’57” probabilmente perché riprende alcuni assunti già stesi da Manzoni all’inizio del 1957, poi editi con variazioni nel testo *L’arte non è vera creazione...* nel maggio 1957 e infine pubblicati, con ulteriori modifiche, sul pieghevole della mostra comasca del dicembre 1957 che appunto ha una forma più vicina all’edizione francese⁸⁵. Nel 1959 si stringe il nuovo sodalizio con Agostino Bonalumi ed Enrico Castellani sia in mostre milanesi sia in altre città. Il trio parte con la collettiva *Bonalumi Castellani Manzoni* alla Galleria del Prisma di Milano (16-28 febbraio) per poi spostarsi, nuovamente insieme, alla Galleria Appia Antica di Roma (3-15 aprile); per la tappa romana viene edito un “catalogo” con testo di Leo Paolazzi, poi noto con lo pseudonimo di Antonio Porta. A Roma – dove Manzoni vive già per alcuni mesi nel 1955 per gli studi di filosofia – inizia a confrontarsi, o a rinsaldare i rapporti, con protagonisti che lasceranno o hanno già iniziato a lasciare segni indelebili nell’arte italiana ovvero galleristi, intellettuali e artisti della nuova avanguardia come Franco Angeli, Tano Festa, Gastone Novelli, Achille Perilli,

⁸⁴ Cfr. a riguardo: E. Risso, *Piero Manzoni e Edoardo Sanguineti: corpo, voce, citazione*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 185-201; G. Zanchetti, “*Quei culmini senza respiro*”. *Manzoni, Agnelli e Scheiwiller*, in *Piero Manzoni 1933 – 1963*, cit., pp. 39-44. Cfr. anche Parte Terza.

⁸⁵ Il testo è in fase di studio da parte di Paolo Campiglio per il suo futuro contributo su Manzoni, Sonnenberg e il contesto olandese.

Mario Schifano, Emilio Villa, Cesare Vivaldi⁸⁶. Per i testi editi da Manzoni però è fondamentale Antonio Caputo, artista e collaboratore del periodico “Il Pensiero Nazionale” che recensisce subito la mostra del trio milanese alla Galleria Appia Antica (in “Il Pensiero Nazionale”, Roma, a. XIII, n. 8, 16-30 aprile 1959, p. 40) citando lunghi passi del contributo di Paolazzi. Quest’ultimo, a sua volta, dopo una citazione da Luigi Pareyson, che rimescola le carte per la definizione di “astrattismo”, parla del “[...] quadro di Manzoni, abolito persino il gusto del dipingere, tende a farsi *oggetto*, desolata presenza *a sé*, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco [...]”; oltre all’idea del quadro “oggetto”⁸⁷, tanto cara come noto anche a Gillo Dorfles, quella “presenza *a sé*” potrebbe collegarsi, per qualche sintonia, alla frase di Vincenzo Agnetti forse ancora più radicale “[.] Nulla di reale e tanto meno di astratto; ma soltanto un momento a se ‘in se’ [...]” usata nella *Prefazione alle 8 Tavole di accertamento*, preparate dall’artista tra il 1958 e il 1960, stampate nel 1961 e distribuite solo nel 1962 da Vanni Scheiwiller⁸⁸.

⁸⁶ Su questi argomenti e per queste personalità in rapporto con l’artista cfr. R. Perna, *Piero Manzoni e Roma*, cit.; D. Colombo, *Praeconium pro P.M. di Emilio Villa*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 141-153; E. Francesconi, *Verso una nuova “immagine”: gli esordi di Franco Angeli*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, cit., pp. 69-81; B. Cinelli, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, cit., pp. 53-67; D. Colombo, *Fontana, Klein, Manzoni: tre vie dell’assoluto (irrisorio) secondo Emilio Villa*, in *Yves Klein Lucio Fontana Milano Parigi 1957 – 1962*, cit., pp. 196-207. I testi di Caputo e Paolazzi sono trascritti integralmente nella Parte Terza di questo contributo.

⁸⁷ Per un’introduzione su questi temi cfr. G.L. Marcone, *Piero Manzoni: cicli e serie di “concetti-oggetti”*, in *Solo. Piero Manzoni*, (Firenze, Museo Novecento, 18 settembre – 13 dicembre 2018), a cura di G.L. Marcone, Carlo Cambi Editore, 2018, pp. 14-26.

⁸⁸ Per una lettura nuova e pertinente delle *Tavole di accertamento* (di cui forse Agnetti abbozza il testo già tra il 1958 e il 1960) cfr. G. Zanchetti, *Baltimore è proprio a Baltimore? Spaesamento e tautologia nelle Tavole di accertamento*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 97-109. Per le citazioni di Paolazzi e Agnetti, cfr. Parte Terza.

Tra Manzoni e Caputo inizia una fitta corrispondenza; mentre Manzoni pubblicherà i tre testi di cui si è già accennato⁸⁹ Caputo pubblica almeno otto articoli in cui è citato l'artista milanese⁹⁰. In alcuni casi Manzoni si può definire “coautore” dei testi seppur editi con la sola firma del giornalista di origine pugliese⁹¹. È una nuova “strategia comunicativa” di Manzoni che si inserisce così sempre più nel circuito nazionale dopo aver, paradossalmente, già varcato i confini fino al nord Europa. Infatti, dopo una nuova mostra in Olanda, a L'Aia, dove espone principalmente *Achromes* in tela grinzata nella personale *Relief-Schilderijen*, Galerie de Posthoorn, (21 aprile – 9 maggio), torna con il “gruppo olandese” di Zero, per l'omonima mostra collettiva, a Rotterdam, al Rotterdamsche Kunstkring. Nella primavera del 1959, però, c'è un evento che delinea in modo netto il percorso dell'artista; il 27 maggio vi è una mostra personale al bar La Parete di Milano; una mostra che potrebbe apparire secondaria si rileva primaria. Sulla cartolina d'invito è riprodotta un'opera chiamata per la prima volta *Superficie acroma*⁹² e in una fotografia dell'inaugurazione si vedono già le prime *Linee* allestite a parete. Sono opere seminali, un'unica linea orizzontale di inchiostro scuro è tracciata su un foglio di carta verticale da allestire, appunto, a parete. Recentemente è riemersa una

⁸⁹ Cfr. Parte Seconda T10, T11 e T13.

⁹⁰ Le lettere e i comunicati stampa di Manzoni a Caputo sono raccolti in *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, a cura di M. Beraldo, Canova, Treviso, 2004, in particolare pp. 80-105; non è dato sapere se la pubblicazione raccoglie tutti i materiali; nel volume, in alcuni casi per cautela, ci sono degli *omissis* visto che si parla anche di artisti “falsari” o di altre situazioni “problematiche”. Questa documentazione non è più nell'archivio di Caputo a Roma che ha venduto il *corpus* a un collezionista (o mercante) privato e dunque non sono stati possibili ulteriori approfondimenti. Sul rapporto tra i due artisti cfr. anche R. Perna, *Piero Manzoni e Roma*, cit., pp. 78-94.

⁹¹ Per esempio, si veda A. Caputo, *Il taccuino delle arti. La nuova scuola a Milano*, in “Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIV, n. 5, 1-15 marzo 1960, p. 39 (in relazione al documento edito in *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, cit., pp. 86-87) oppure Id., *Di pittura in pittura. Da Milano*, “Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIV, n. 6, 16-31 marzo 1960, p. 39 (in relazione al documento edito in *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, cit., pp. 94-97).

⁹² CG n. 440.

fotografia che mostra l'ampiezza della "parete" e dell'esposizione. Oltre ad almeno tre *Linee* rettangolari, si notano due gruppi di manifesti, volantini, cataloghi e il terzo numero della rivista "Il Gesto", esposti al pari delle opere, e almeno sei "superfici acrome"⁹³. Infatti, la recensione pubblicata su "La Notte", (Milano, 27-28 maggio 1959) parla al plurale: "In una caratteristica viuzza della vecchia Milano, in via Borromei, un gruppo di pittori ha affittato 'una parete' in un bar molto frequentato da artisti e architetti delle nuove leve. Ieri sera sono state esposte le 'superfici acrome' di Piero Manzoni realizzate con semplice tela bianca (madapolan, per intenderci) immersa nella colla o nell'amido e sapientemente riportata nel quadro e drappeggiata come un nido d'ape o come ondulazioni della sabbia lambita dall'onda [...]". Manzoni però, vede questa mostra forse come una prima piccola-grande antologica della sua "nuova era"; infatti oltre alle *Linee* e alle *Superfici acrome* si nota anche il suo primo *Alfabeto* con inchiostro e caolino su tela⁹⁴ (che sembrerebbe senza cornice e senza telaio, datato solitamente al 1958). È il primo passo verso gli "accertamenti" che confluiranno nelle *8 Tavole di accertamento* già citate; come riporta l'artista sulla bandella dell'edizione edita da Scheiwiller "Le *Tavole di accertamento* sono state eseguite tra il '58 e il '60. Delle 8 qui pubblicate le *carte geografiche* e gli *alfabeti* sono del '58, la *linea* del '59, le *impronte* del '60"⁹⁵.

Con questo bagaglio Manzoni torna a Roma, sia con i lavori sia con gli scritti per "Il Pensiero Nazionale". Nel frattempo, pubblica un lavoro intitolato *Superficie bianca* del 1958 (caolino e tela grinzata)⁹⁶ sul terzo numero della rivista "Direzioni" diretta da Fabrizio Mondadori ("rassegna d'arte e di poesia attuale", pubblicata nel giugno

⁹³ Vista l'omogeneità dei lavori "bianchi", oltre a una certa sovraesposizione della luminosità dell'immagine, è complesso, allo stato attuale delle ricerche, identificare con certezza gli *Achromes* esposti (l'unica certezza è per la già citata *Superficie acroma*, CG n. 440).

⁹⁴ CG n. 267.

⁹⁵ Cfr. P. Manzoni, *8 Tavole di accertamento*, prefazione di V. Agnetti, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1962; cfr. G. Zanchetti, *Baltimore è proprio a Baltimore? Spaesamento e tautologia nelle Tavole di accertamento*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 97-109.

⁹⁶ CG n. 339.

1959) dove è in compagnia di tutta una serie di artisti eterogenei⁹⁷ e dove incrocia Juan-Eduardo Cirlot con cui poi avrà un rapporto epistolare nel 1960 che sfocerà in un articolo dell'intellettuale catalano dedicato al suo lavoro⁹⁸.

Manzoni, sul periodico romano, attacca un certo tradizionalismo, elogiando forse per la prima volta in assoluto, pubblicamente, a mezzo stampa, Lucio Fontana, definito “[...] oggi forse il più interessante artista italiano, la cui opera ha aperto e continua ad aprire nuove strade [...]” e descrivendo la situazione artistica “estiva” di Albisola, altro centro primario per la sua formazione⁹⁹. Proprio in agosto, ad Albisola, l'artista è protagonista della prima mostra “monotematica” delle *Linee* al Pozzetto Chiuso dal 18 al 24 agosto; Fontana acquista la *Linea lunga 9,48 metri* del luglio dello stesso anno¹⁰⁰. Dall'estate infatti le *Linee* sono tracciate su lunghe strisce di carta poi arrotolate e chiuse in cilindri di cartone. Un'etichetta, che nei primi

⁹⁷ Sul terzo numero di “Direzioni” sono riprodotti lavori di Franz Kline, Arshile Gorky, Cy Twombly oltre ad artisti “nucleari” come Sergio Dangelo, Giò Pomodoro e molti altri; vi sono anche i romani Gastone Novelli e Achille Perilli a cui Manzoni invia un testo dattiloscritto *Prolegomeni a un'attività* del 1957-1958 circa, versione più snella del testo edito sul pieghevole della mostra comasca del dicembre 1957 (conservato presso l'Archivio Achille Perilli, Orvieto, e qui facente parte dei materiali relativi alla rivista “L'esperienza moderna”, contenuto nella cartella di scritti non pubblicati; si ringrazia Lara Conte che ha analizzato il documento in un intervento sulla critica proposto alla giornata di studi *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Gallerie d'Italia di Piazza Scala, Milano, 25 ottobre 2013). Anche le riviste “Direzioni” e “L'esperienza moderna” – oltre naturalmente a “Il Gesto” – sono momenti importanti per l'elaborazione concettuale e redazionale che sarà poi concretizzata nella manzoniana “Azimuth”.

⁹⁸ Su questo numero di “Direzioni” Cirlot pubblica il testo *Il segno nella pittura spagnola attuale* (pp. 11-12). Le lettere sono ora raccolte in J-E. Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte*, edición a cargo de L. Cirlot, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, pp. 107-124; cfr. inoltre Id., *¿Un nuevo idealismo? Piero Manzoni y la nueva concepción artística*, in “Correo de las Artes”, n. 27, (Barcelona), septiembre 1960.

⁹⁹ Per una documentata introduzione cfr. F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, cit.

¹⁰⁰ CG n. 555. Sulle *Linee* è in preparazione il contributo di G.L. Marcone, *Piero Manzoni's Lines: A brief chronology; writings, interviews and documents* (in collaborazione con la Fondazione Piero Manzoni di Milano).

esemplari è completamente manoscritta, riporta la lunghezza della linea in metri, la data e il nome dell'artista¹⁰¹. In sostanza sono maturi i tempi per "Azimuth", il cui primo numero esce nel settembre dello stesso anno e poi della Galleria Azimut inaugurata a dicembre proprio con la mostra delle *Linee* manzoniane e il celebre testo, nella relativa pubblicazione, di Agnetti¹⁰². In relazione a quest'ultima mostra è riemersa recentemente una nuova *Linea* ossia la *Linea lunga 19,41 metri* del settembre 1959. Come ormai noto, i materiali cartacei di Manzoni (inviti, etichette, cataloghi, la rivista "Azimuth") sono stampati dal tipografo Antonio Maschera in via Palermo 14 a Milano. Nel 1959 lavora nella tipografia Maschera il giovane Onorio Mansutti, apprendista tipografo e fotografo, che segue in prima persona la stampa del volumetto delle *Linee*; come ringraziamento per il lavoro svolto l'artista regala la *Linea lunga 19,41 metri* al giovane Mansutti¹⁰³. Onorio Mansutti diventerà, già dall'anno successivo, collaboratore di Carl Laszlo e della rivista "Panderma", ed entrambi realizzeranno e firmeranno, con Manzoni e altri, il *Manifesto contro niente per l'esposizione Internazionale di niente* nel 1960¹⁰⁴. A parte la scoperta in sé, vi è per questo lavoro un ulteriore elemento degno di nota: la "linea" è realizzata su una carta "speciale", scura, simile alla carta da lucido, su cui la striscia centrale ha un colore biancastro¹⁰⁵; l'artista infatti, oltre alle più "tradizionali" e numerose opere realizzate con inchiostro scuro su carta, parla in alcune occasioni di "linee speciali".

¹⁰¹ Utili chiavi di lettura in E. Grazioli, *Piero Manzoni*, cit., pp. 80-86.

¹⁰² Si rimanda nuovamente a *Azimut/h. Continuità e nuovo*, cit.; cfr. inoltre Parte Terza.

¹⁰³ Questa *Linea* è pubblicata sul volume edito in occasione della mostra *Piero Manzoni Achromes: Linea Infinita* (Londra, Mazzoleni, 9 febbraio – 9 aprile 2016), a cura di G.L. Marcone, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2016, p. 55 (num. arch. Fondazione Piero Manzoni: 1379A/15); è stata scoperta durante i preparativi della mostra citata e un doveroso ringraziamento va a Davide e Luigi Mazzoleni.

¹⁰⁴ Cfr. Parte Seconda, CT17 e T17.

¹⁰⁵ La *Linea* è stata sin dalla sua realizzazione nella collezione privata di Mansutti; era già stata "aperta" nei decenni passati, ma per i preparativi di una recente mostra fiorentina (*Solo. Piero Manzoni*, cit.) si è avuta l'autorizzazione del nuovo attuale proprietario per un'ulteriore apertura dell'astuccio, o cilindro, compiuta, rispettando tutti gli standard professionali, dalla restauratrice dott.ssa Rossella Lari.

Per esempio, in una lettera dell'estate del 1959 a Otto Piene del gruppo ZERO tedesco parla di una *Linea* “[...] su carta che cambia con la luce [...]”¹⁰⁶. Probabilmente non è un caso che queste *Linee* su carte particolari siano in relazione con Piene e Mansutti per cui, in modi diversi, luce e carta sono elementi fondanti del loro lavoro.

I mesi degli scritti “polemici” continuano, sempre sul periodico romano, con gli articoli di ottobre e novembre¹⁰⁷, volti a criticare la mostra veneziana di Palazzo Grassi *Vitalità dell'arte* – dove Alberto Burri e Jackson Pollock sono gli “[...] unici due pittori veramente vitali [...]” e poi un elogio al veleno per i giovanissimi Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, che espongono alla Galleria Pater di Milano (22 settembre – 10 ottobre 1959).

Sul finire del 1959 va anche in stampa l’“Almanacco Letterario Bompiani 1960”, altro “contesto” spesso dimenticato; se è pur vero che Manzoni è presente in poche righe, è comunque doveroso citare il testo di Casare Vivaldi, che è già in rapporti epistolari con il giovane artista¹⁰⁸.

Nell’“Almanacco”, c’è anche una sezione, curata da Novelli, dedicata a *Le riviste d'avanguardia in Europa*, che così descrive la neonata “Azimuth”: “[...] A Milano è uscito il primo numero di ‘Azimuth’ a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni. In apertura Gillo Dorfles parla di rapidità di consumo nel mondo di oggi e, quindi, di ‘invecchiamento dell’opera’ e di ‘necessità di una equivalente rapidità nella creazione della stessa ed anche di una rapidità nel necessario mutare delle tecniche e degli stili.’ Questo primo numero di ‘Azimuth’ risponde alle premesse di Dorfles. Riproduzioni di Estienne (poème-objet), di Tinguely (metamatic), Jasper Johns,

¹⁰⁶ La lettera, manoscritta, in francese, datata 25 agosto (1959) è conservata in copia presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano; per approfondimenti cfr. F. Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, cit., pp. 53-54.

¹⁰⁷ Cfr. Parte Terza.

¹⁰⁸ B. Cinelli, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, cit., pp. 53-67 (in particolare pp. 58-60).

Rauschenberg, ecc..., un testo di Tullier [...]”¹⁰⁹; Achille Perilli, invece, elabora uno schema-diagramma sui “100 anni di avanguardia nella pittura” dove, sotto la voce Spazialismo si leggono i nomi di Bay [*sic*], Crippa, Dangelo, Dova, Fontana, Manzoni, Peverelli, Scanavino¹¹⁰.

Il testo di Vivaldi invece, intitolato *Nuove vie dell’arte*, fondamentalmente “romanocentrico” per quel che concerne la Penisola, dopo un’introduzione abbastanza desolante e desolata sull’arte coeva, elabora un’acuta riflessione – partendo da Toti Scialoja e anche dalle riflessioni dell’onnipresente Dorflès – sull’idea di “tempo” che sicuramente non sarà dispiaciuta a Manzoni e Agnetti, per i loro scritti di imminente pubblicazione; Vivaldi sottolinea: “[...] Non vogliamo però dire che tale via sia l’unica possibile. Anzi l’importanza dell’insegnamento di Scialoja consiste proprio nel non consegnarsi ad una ‘formula’. L’immissione ‘del tempo entro la spazialità della superficie’ è una idea secondo noi fertilissima appunto perché suscettibile di essere sviluppata nei modi più variati [...]”¹¹¹. E sarà

¹⁰⁹ Cfr. Parte Terza.

¹¹⁰ *100 anni di avanguardia nella pittura*, a cura di A. Perilli, in “Almanacco Letterario Bompiani 1960”, Bompiani, Milano, novembre 1959, pp. 198-199 (tavola fuori testo). Lo schema (per la parte inerente a Manzoni) parte da “Scultura negra”, prosegue per “La macchina”, attraversa “Dada 1917”, “Surrealismo 1924” – che si collega anche a “Cobra” – fino ad arrivare a “Avanguardia spagnola” e “Spazialismo”. Tutto l’“Almanacco”, di cui è grafico Bruno Munari, è interessante per le riflessioni contenute sui “movimenti di avanguardia” nelle lettere e nelle arti dall’inizio del Novecento in poi; notevoli anche le firme dei contributi da Guido Aristarco a Giorgio Bárberi Squarotti, da Carlo Bo a Elémire Zolla e tantissimi altri.

¹¹¹ Cfr. Parte Terza. Vivaldi, nello stesso volume, cura anche un “Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d’arte moderna” (pp. 139-143) con definizioni che vanno dall’“Apittura” passando per “Scrittura bianca” fino a “Zenismo”. Per il successivo “Almanacco Letterario Bompiani 1961”, Manzoni scriverà un testo, sul finire del 1960, come risposta all’“Inchiesta sulla pittura”, non pubblicato per ritardi nella consegna, (ora edito in P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, cit., p. 82) dove si legge: “[...] Divenuto sterile un periodo culturale in tutte le sue forme e pensieri, (pittura compresa) un altro se ne è aperto (coll’inizio del secolo); non solo è nato un nuovo linguaggio; tutta la nostra cultura è cambiata (e non si tratta solo di vedere diversamente: si vedono altre cose). Pittura e problemi pittorici, (ultimi residuati post-romantici) non fan parte del ciclo culturale moderno: sono morti da tempo (dove sopravvivono, sopravvivono solo come ‘cattiva

ancora Vivaldi, poche settimane dopo, a inserire il nome di Manzoni in quell'atmosfera "neo-dadaista", in un articolo su "Italia Domani" (n. 1, Roma, 3 gennaio 1960): "[...] D'altra parte tendenze che potremmo definire neo-dadaiste già da qualche tempo vanno affiorando in Europa, in Italia e soprattutto a Roma. Di spirito nettamente neo-dada sono giovani della 'Scuola di Parigi' come Yves Klein e Tinguely, giovani milanesi come Manzoni e Verga, e, in un certo senso, tutto il folto gruppo di giovani romani che dai già maturi Perilli, Novelli e Rotella va sino ai giovani (in rapida crescita) Marotta e Mauri, ai giovanissimi Sordini, Angeli eccetera [...]"¹¹². Proprio di "dadaismo", infatti, si parla nell'intervista, un po' "problematica", ossia tra il serio e il faceto, anche perché non è dato sapere se diretta o rielaborata a livello redazionale, di Wladimiro Greco a Manzoni sul periodico satirico "Il Travaso", nell'ottobre del 1959, dove, inoltre, già si cita una "linea infinita", che allo stato attuale delle ricerche è un'opera non rintracciabile¹¹³.

Il 1960 è caratterizzato principalmente dalla frenetica attività della Galleria Azimut, che ridefinisce sempre più la geografia artistica italiana ed europea, oltre alla pubblicazione del secondo numero di "Azimuth" dove Manzoni pubblica il celebre testo *Libera dimensione*; si consolidano i legami con i compagni di ricerca – oltre a Castellani e Agnetti – i tedeschi Heinz Mack e Otto Piene di Düsseldorf. Con *Libera dimensione*, Manzoni metabolizza e assume definitivamente le idee di "libertà", "infinito", "tempo" che gli permetteranno una sperimentazione ad ampio raggio, ancora più radicale¹¹⁴.

letteratura'). Rimaneggiamenti, modificazioni, non bastano: fan sempre parte del passato; un nuovo linguaggio è una trasformazione totale, né può avere nulla a che fare col vecchio linguaggio; un artista può usare solo i materiali (pensieri e forme) della sua epoca [...]" ; il dattiloscritto ha integrazioni manoscritte (ossia i termini "un" prima di "nuovo linguaggio" in minuscolo e poi "pensieri e forme", tutti in maiuscolo).

¹¹² Cfr. Parte Terza.

¹¹³ Cfr. Parte Seconda, CT12 e T12.

¹¹⁴ Su questi temi cfr. G.L. Marcone, *Piero Manzoni Achromes: Linea Infinita*, cit., nell'omonimo volume a pp. 125-130; cfr. anche Id., *Piero Manzoni e la scrittura. Primi appunti*, in P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 111-129.

Un'ultima annotazione, su materiali inediti, per il 1960, riguarda un dattiloscritto conservato nel fascicolo del servizio fotografico "su Manzoni" di Giancolombo (Gian Battista Colombo) presso l'omonimo archivio di Milano¹¹⁵. Il dattiloscritto, steso prima del giugno 1960, compilato solo al recto, con lievi interventi manoscritti, recita: "Piero Manzoni è nato nel 1933: vive a Milano. Ha esposto, in mostre personali e in manifestazioni di gruppo, a L'Aia, Albisola, Anversa, Bergamo, Berlino, Berna, Bologna, Bruxelles, Como, Copenhagen, Leverkusen, Londra, Losanna, Milano, Monaco di Baviera, Padova, Parigi, Roma, Rotterdam, Wiesbaden (ecc., e altrove altre mostre di minore importanza). Nell'autunno del '57 ha eseguito i suoi primi quadri bianchi, o 'acromi': questi lavori, sono stati eseguiti fino alla primavera del '59 in tela, gesso e colla: ora, dal '59 in qua vengono eseguiti in tela (o altro tessuto bianco) cucita a Macchina. Nell'aprile del '59 ha tracciato le prime 'linee': nell'agosto per la prima volta ha esposto ad Albisola una linea lunga m. 19,93, e nel dicembre a Milano una linea lunga m. 33,63. Nell'autunno '59 ha cominciato a lavorare ad una serie di sculture pneumatiche o 'corpi d'aria' esposti a Milano nel gennaio in una mostra di gruppo ed in maggio in una personale. Ha redatto il Gesto 3, dirige 'Azimuth'. Opere di Piero Manzoni si trovano oltre che in molte collezioni (e musei) europei, in Sud America, U.S.A. e Giappone. Suoi scritti, illustranti le sue teorie, sono apparsi in diverse riviste europee (e conta diversi seguaci ed anche imitatori non solo in Italia, ma in tutta Europa). Il giorno 7 giugno inaugurerà una mostra personale alla Galleria Køpcke Lille Kirkestraede 1 – Copenhagen – La mostra durerà sino al 30 giugno. Sar  presente alla mostra, su invito della Galleria stessa".

Il servizio fotografico riprende Manzoni mentre esegue (o "simula" di eseguire) un *Achrome* in tela cucita a macchina in compagnia di una modella, a cui   sfilata di dosso la stoffa bianca, in un contesto quasi "sartoriale". Ben visibile, in alcuni scatti,

¹¹⁵ Si ringrazia Susanna Colombo direttrice dell'Archivio Giancolombo per la disponibilit  alla ricerca e alla pubblicazione delle immagini; l'*Achrome* in tela cucita immortalato dal fotografo   in fase di identificazione. Del servizio fotografico solo due immagini sono gi  state edite, cfr. *Achrome. Piero Manzoni, la peinture sans couleur*, cit., p. 60, figg. 1-2.

anche un cineoperatore; lo spirito sembra quello di altri ormai celebri “filmati” realizzati da Manzoni in collaborazione con Gianpaolo Maccentelli su *Linee, Corpi d'aria, Uova, Sculture viventi* tra il 1959 e il 1961 che diffondo, con vena ludica, le sue sperimentazioni¹¹⁶.

4-Dopo *Libera dimensione, atti finali*

Libera dimensione “libera”, letteralmente, l’artista anche da tutte quelle “formule” teorizzate nei manifesti precedenti anche se alcuni concetti primari come il “mito”, la “carne viva”, l’“organicità”, l’aspetto “magico” (e altro ancora) saranno sempre ben presenti nella sua produzione futura; produzione che, dopo la *Consumazione dell’arte* nel luglio 1960 alla Galleria Azimut (ultima mostra-evento dello spazio milanese autogestito) si estende, dal 1961, alle *Sculture viventi*, alle *Basi magiche*, alla *Merda d’artista* fino all’opera totalizzante, *Socle du monde*, la “base del mondo”, grazie alla quale tutta la Terra e quindi tutti gli esseri viventi, tutta la natura e tutta la cultura diventano opera d’arte.

Gli scritti editi dopo *Libera dimensione* vanno sempre più scarnificandosi, diventano quasi semplici elenchi di opere e progetti (realizzati o da realizzare). Sono testi che evocano quasi la “giurisprudenza”, atti tesi a testimoniare o sottolineare pratiche operative e di pensiero. Non saranno stati secondari proprio gli studi di giurisprudenza all’Università Cattolica di Milano, come non è secondaria l’aria familiare, aristocratica, cattolica e alto borghese delle famiglie Manzoni e Meroni. Anche per i lavori “inscatolati” e per la prassi compositiva delle *Linee* o degli *Achromes* in tela cucita, non è da escludere qualche suggestione delle professioni dei suoi avi. Il padre dell’artista, Egisto Manzoni, conte di Chiosca e Poggiolo (morto anch’egli prematuramente a causa di un infarto) è socio dell’azienda di prodotti alimentari Rinaldo Rossi e della libreria Antiquitas; sua madre Valeria Meroni, appartiene a una ricca e nota famiglia soncinese, proprietaria di una storica filanda.

¹¹⁶ Cfr. a riguardo F. Pola, *Manzoni im Film. Der immaterielle Körper der Idee*, in *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, (Frankfurt am Main, Städel Museum, 26 Juni – 22 September 2013), Herausgeber M. Engler, Kerber Verlag, Bielefeld, 2013, pp. 157-167.

Altra prassi “giurisprudenziale” è nella “certificazione” sia essa manoscritta come tagliando, “carta d’autenticità”, per le *Sculture viventi*, sia come “timbro” corporeo-fisiologico dato dall’impronta digitale o dalle “etichette” che confezionano le *Linee* o la *Merda d’artista*.

Probabilmente Manzoni è (e sarà) fedele alla sua frase edita in chiusura di *Libera dimensione* “[...] non c’è nulla da dire: c’è solo da essere, c’è solo da vivere”, che recentemente è stata messa in relazione al pensiero di Ludwig J. Wittgenstein¹¹⁷. E forse lo spirito del filosofo austriaco ben si incarna in alcune operazioni dell’artista italiano che, come già detto, studia filosofia a Roma, e legge già in precedenza volumi filosofici¹¹⁸.

Nel 1961 vi è però un’altra pubblicazione fondamentale – spesso solo elencata – ossia la prima edizione del celebre e fortunatissimo contributo di Dorfles, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi*¹¹⁹. Presenza costante nell’*excursus* manzoniano Dorfles è, insieme ad Arturo Schwarz, il critico militante che cita il giovane artista in una pubblicazione di più ampio respiro. Gli autori che si confrontano con Manzoni sono tutti “irregolari” ossia poeti-critici o artisti-critici da Agnetti a Sanguineti, da Paolazzi a Vivaldi, e appunto Dorfles e Schwarz; personalità e sensibilità, forse, più aperte e acute. In estrema sintesi Dorfles ripercorre le varie tappe del percorso del neanche ventottenne artista inserendolo – anche se un po’ genericamente come “gruppo” di “Azimuth” – nella parte relativa ai “neoconcretisti” e dunque

¹¹⁷ Cfr. G. Zanchetti, *Baltimore è proprio a Baltimore? Spaesamento e tautologia nelle* Tavole di accertamento, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 97-109; in particolare il passo citato su Wittgenstein tratto dal volume di Paci “[...] La filosofia annulla in ultima analisi le stesse proposizioni scientifiche e così ci fa penetrare nel mondo reale di fronte al quale non c’è nulla da dire poiché nel mondo si è, si vive, non si parla di esso: di fronte alla vita reale resta soltanto il silenzio [...]” (ivi, p. 104).

¹¹⁸ Fondamentale per esempio è la lettura del volume di Pietro Prini, *Esistenzialismo* (Edizioni Studium, Roma, 1952) agile introduzione a filosofi quali Kierkegaard, Nietzsche, Jasper, Sartre, Heidegger e dove vi sono accenni anche al pensiero di Jung; per approfondimenti cfr. P. Manzoni, *Diario*, cit., in particolare l’introduzione del curatore, pp. 22-29.

¹¹⁹ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1961; cfr. Parte Terza.

nominandolo nella sezione della pittura “monocroma”; interessante è il paragrafo *L’“opera aperta” in pittura*: “[...] Potrebbe sembrare codesto un luogo comune, e si potrebbe facilmente controbattere affermando che una collaborazione tra artista e pubblico, tra pubblico e opera d’arte è necessaria non solo da oggi ma da sempre. Ma l’ipotesi di lavoro dei nuovi artisti implica ben altre condizioni di quelle vigenti per il passato e che giungono fino a prendere la forma d’una sorta di collaborazione attiva da parte del pubblico. In altre parole, si vorrebbe ammettere da parte di taluni che l’opera d’arte (e non solo quella visuale) sia soltanto in parte la definitiva creazione dell’artista, e abbia invece bisogno d’essere ‘completata’ e definita attraverso il processo fruitivo e ricreativo [...]” arrivando a chiosare “[...] questi giovani cercano di elaborare le qualità formali dei *pattern* visuali di cui si servono, studiando a bella posta alcuni particolari effetti di ambiguità fenomenica che si ottengono attraverso la creazione di gradienti di trama, di particolari effetti luminosi, ecc. ecc. Ne sono esempi, tra i migliori, certi lavori metallici di Otto Piene, di Soto, certi disegni mobili di Victor Vasarely, certi rilievi plastici di Enrico Castellani, certi spazi bianchi di Manzoni [...]”. Dorfles, inoltre, riesce anche a inserire il nome di Manzoni all’interno delle voci relative al Dadaismo nel “vocabolario” ovvero “Lessico del nuovo gergo critico” che chiude il volume prima della bibliografia.

Le sperimentazioni di Manzoni – che continuano “senza soluzione di continuità” – fanno anche ripensare o rivedere alcuni giudizi sui suoi compagni di ricerca. Un confidente primario è sempre Vincenzo Agnetti¹²⁰. In una lettera manoscritta da datarsi al febbraio-marzo 1962, prima della celebre collettiva *Nul* allo Stedelijk Museum di Amsterdam, scrive: “Caro Vincenzo, domani finiamo la mostra qui a Bruxelles. Dovremo poi andare a Amsterdam per un’altra mostra al museo, ma io sono quanto mai incazzato e forse mi ritirerò. I tedeschi che sono qui [...] ne hanno fatto una storia di ‘pura luce’. Andiamo quindi a cadere in una storia di ‘neo-

¹²⁰ Si conoscono almeno otto missive, di cui cinque manoscritte e tre dattiloscritte, di Manzoni ad Agnetti conservate presso l’Archivio Vincenzo Agnetti di Milano (e in copia presso la Fondazione Piero Manzoni).

concreto' che non mi piace affatto [...] Il libro si fa sempre più necessario. Sorgono troppe confusioni [...]"

Ormai i desideri dell'artista sono altri. Già in data 21 ottobre 1961, confida ad Agnetti, dalla Danimarca, nuovi progetti: "[...] Pubblicherò quest'anno un libro su di me, su tutti i miei esperimenti ecc. [...] Vi sarà un mio testo colla descrizione dei miei lavori e dei miei progetti. Non altro. [...] Da te vorrei la cosa più importante, la biografia, o meglio un testo sul mio lavoro (come quello delle linee) da un punto di vista più impegnato di quello pittorico [ma] filosofico, sociale, morale più che tutto. [...] Si tratterà ad ogni modo di un grosso libro. Molte pagine. 3.500-4.000 copie in 3 lingue [...]"

Il volume non vedrà la luce; Manzoni pubblicherà un breve testo, che rispecchia i canoni elencati, solo sulla rivista "Evoluzione delle lettere e delle arti"¹²¹, edita nel gennaio 1963 pochi giorni prima della sua prematura scomparsa, avvenuta il 6 febbraio per infarto, nel suo studio di via Fiori Chiari 16 a Milano.

¹²¹ Cfr. Parte Seconda, T25. Manzoni pensa a questi nuovi progetti editoriali – con testi essenziali e scarnificati – contemporaneamente all'ideazione della sua "monografia" *Piero Manzoni life and works*, progettata con Jes Petersen, composta da pagine di plastica totalmente trasparenti, edita postuma nel 1963; cfr. a riguardo J. McGrath, *Nel nome dell'Editore: Piero Manzoni life and works*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 27-37 e F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit., pp. 210-213.

PARTE SECONDA

Commento ai testi

In questa Parte Seconda vi è l'edizione commentata ai testi di Piero Manzoni editi dal 1956 al 1963; si analizzano principalmente i contesti italiani e gli anni di esordio. Nella trascrizione si sono corretti solo minimi refusi editoriali o di battitura. Non è stato possibile rispettare le particolari soluzioni grafiche e compositive di molti manifesti. Per una lettura più agevole non si sono trascritti i titoli in maiuscolo o maiuscoletto. Nel commento ai testi, i riferimenti alle opere dell'artista e dunque la relativa catalogazione in G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, 2 tomi, Skira, Ginevra-Milano, 2004 sono indicati tra parentesi tonde (abbreviando il catalogo in CG seguito dal numero dell'opera; cfr. anche nota 1); eventuali rimandi bibliografici ad altri contributi, pubblicati entro il 1963, sono stati riportati nel corpo del testo, mentre per gli interventi critici dopo il 1963 si sono usate le note bibliografiche.

CT1

Per la scoperta di una zona di immagini, 1956

Per la scoperta di una zona di immagini è il primo testo ufficiale di teoria dell'arte firmato da Piero Manzoni; questo testo inaugurale, siglato con Camillo Corvi-Mora, Ettore Sordini e Giuseppe Zecca, è datato 9 dicembre 1956 in forma di pieghevole, colore bianco con caratteri in nero (aperto cm 18,7×25,4 circa; chiuso cm 18,7×12,7); nella parte interna, oltre al testo sulla sinistra, sono riprodotti sulla parte destra in bianco e nero tre lavori coevi degli artisti: E. Sordini, *Nascita*; G. Zecca, *Fiori per il cielo*; P. Manzoni, *Milano et Mitologia* (catrame e olio su tela, cm 95×130, 1956; CG n. 45).

Il testo sarà pubblicato da Arturo Schwarz con lo pseudonimo di Tristan Sauvage nel volume *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957, p. 293.

Il pieghevole è edito pochi mesi dopo l'esordio espositivo di Manzoni avvenuto dall'11 al 16 agosto 1956 alla 4^A *Fiera mercato. Mostra d'Arte Contemporanea*, presso il Castello Sforzesco di Soncino, paese natale dell'artista. Un anonimo recensore del giornale "La Provincia" (in data 24 agosto 1956) nell'articolo intitolato *Alla mostra d'arte di Soncino. Hanno creato un nuovo stile pittorico dipingendo con chiavi intinte nel colore*, descrive così le ricerche manzoniane: "[...] Le opere che maggiormente hanno impressionato ed hanno suscitato i più disparati commenti sono state quelle del pittore milanese Piero Manzoni. Con spregiudicatezza giovanile, il Manzoni, seguace di un personalissimo stile surrealista ha iniziato un nuovo modo pittorico, dipingendo con chiavi intinte nel colore. Ne sono uscite due opere, 'Papillon Fox' e 'Domani chi sa' permeate di strane tonalità, che hanno costituito un autentico fascino di richiamo per tutti i visitatori. Strettamente legate a quelle del Manzoni sono le opere di un altro milanese, Ettore Sordin[i]. I suoi 'Spirito della terra' e 'Incetto della mietitura' seppure leggermente meno fresche dei dipinti del Manzoni, hanno ugualmente interessato e dato una idea di quelli che sono gli orientamenti delle più moderne scuole pittoriche. [...]".

Qualche mese dopo Manzoni espone al *Premio di Pittura San Fedele 1956* alla Galleria San Fedele di Milano dal 5 al 15 novembre 1956; nella brochure vi è citato un unico lavoro dell'artista, *Wildflower* (olio e catrame su masonite, cm 90×65, 1956; CG n. 44), stilisticamente più vicino a *Milano et Mitologia* pubblicato su *Per la scoperta di una zona di immagini*. Infatti mentre *Papillon Fox* (olio e cera su masonite, cm 49,8×69,8, 1956 circa; CG n. 21) e *Domani chi sa* (olio e cera su masonite, cm 89,5×69,5, 1956; CG n. 20) citati in "La Provincia" si compongono solo con impronte di "chiavi intinte nel colore" (o con l'aggiunta della scritta "Papillon Fox" in colore nero a caratteri maiuscoli), *Wildflower* e *Milano et Mitologia* hanno strane figure antropomorfe, ominidi-omuncoli in nero che emergono dallo sfondo, coadiuvate sia dalle "impronte di chiavi" sia dai titoli

riportati in caratteri neri maiuscoli sulla superficie pittorica. I lavori citati, con la sola esclusione di *Papillon Fox*, sono ben visibili anche in una foto di Uliano Lucas, da datarsi in modo largo intorno al 1957, che ritrae Manzoni su di un terrazzo circondato da alcune sue opere di stampo nucleare.

Il manifesto nasce nel contesto dell'estetica nucleare; Manzoni, in maniera molto personale, si avvicina così alle idee dei primi fondatori e promotori del Movimento Arte Nucleare Enrico Baj e Sergio Dangelo (per la genesi e approfondimenti cfr. T. Sauvage, *Arte Nucleare*, Schwarz, Milano, 1962). L'*incipit* ricalca una frase di Pavese: “[...] Senza mito – l’abbiamo già ripetuto – non si dà poesia [...]” (*Raccontare è monotono*, in “Cultura e realtà”, n. 2, Roma, luglio-agosto 1950, p. 9)¹²².

In una lettera di Manzoni a Giuseppe Zecca (collezione privata), datata 25 dicembre (1956), e relativa a *Per la scoperta di una zona di immagini* l'artista scrive al collega cofirmatario: “Ho spedito una trentina di manifesti all'estero: sto cercando altri indirizzi utili; nei giovani sta suscitando molto interesse; Fontana ne ha volute una decina di copie. Ora sto cercando di scrivere un articolo che spieghi bene il nostro manifesto”. Probabilmente il testo che Manzoni sta “cercando di scrivere” per spiegare il loro sintetico primo manifesto è da rintracciare nelle varie versioni di dattiloscritti con annotazioni e correzioni manoscritte che hanno come denominatore comune la “ricerca d'immagine” o la “zona d'immagini”¹²³, materiali che sfoceranno nelle versioni finali edite a stampa tra il 1957 e il 1958 come *L'arte non è vera creazione...* edito nel 1957 con Ettore Sordini e Angela Verga (cfr. T2) o l'articolo firmato dal solo Manzoni come lettera al direttore sul periodico “Il Bastardo” nei primi mesi del 1958 (cfr. T8) .

¹²² Si rimanda al contributo di chi scrive su *Piero Manzoni lettore di Cesare Pavese* di prossima pubblicazione.

¹²³ Cfr. P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 56-71.

T1

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, poiché tecnica propria dell'attività artistica è la chiarificazione intuitiva (inventio).

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 (inventio) 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

CT2

L'arte non è vera creazione..., 1957

L'arte non è vera creazione... è un testo, senza titolo, firmato da Piero Manzoni, Ettore Sordini e Angelo Verga; il foglio è di colore rosso con caratteri in nero, cm 20,5×9,7 circa; molto probabilmente accompagnava come foglio sciolto l'invito-

pieghevole pubblicato in occasione della mostra collettiva *Manzoni Sordini Verga* alla Galleria Pater di Milano, aperta dal 29 maggio 1957. Non è escluso che gli artisti abbiano fatto circolare il testo svincolandolo dalla mostra citata. Sul pieghevole dell'esposizione, oltre alle informazioni della mostra, vi è inoltre un brevissimo testo di Lucio Fontana: "Seguo da tempo l'attività, le ricerche, l'inquietudine di questi tre giovani artisti, ed anzi alcuni loro lavori fanno parte della mia piccola collezione d'arte moderna. Sono convinto che le loro recenti opere abbiano una parte importante nel campo della giovane pittura, perciò è con tutta stima ed entusiasmo che mi sento di appadrinare questa loro mostra".

Il testo sarà pubblicato da Arturo Schwarz con lo pseudonimo di Tristan Sauvage nel volume *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957, p. 294.

In una delle rare fotografie dell'esposizione in via Borgonovo si riconosce chiaramente l'opera manzoniana *Paradoxus Smith* (olio e catrame su masonite, cm 100×130, 1957; CG n. 58). Le recensioni conosciute non sono certo entusiastiche ma aprono con una certa benevolenza a ipotesi future; un anonimo autore sul "Corriere Lombardo" (7-8 giugno 1957) con l'articolo *Tre giovani pittori. Dipingono insieme espongono insieme* annota: "[...] giovani pittori che si presentano per la prima volta al pubblico milanese con una ventina di opere esposte alla Galleria Pater di via Borgonovo. Arrivati da strade diverse alla pittura hanno scoperto di avere qualche cosa in comune ed ora chiedono alla critica ed al pubblico di giudicarli insieme. Manzoni ha frequentato il liceo classico, ma al momento di scegliere una facoltà universitaria ha preferito dedicarsi alla pittura. Ha 24 anni e vive a Milano, dove è giunto da molti anni dalla nativa Soncino. Non ha frequentato nessun corso di pittura, ha preferito farsi un'esperienza diretta frequentando lo studio del pittore Fontana. [...]". Marco Valsecchi invece, in un brevissimo pezzo su "Il Giorno" (9 giugno 1957) dopo aver parlato della "felice immaturità di tutti i ventenni, che alimenta speranze e ingenuità" e aver definito Manzoni "pittoricamente il più sicuro" chiosa: "[...] Cercano di definirsi su terreni vaghi, incerti fra 'tachisme' (Manzoni), barbarismi ossessivi (Verga) ed astrattismi

elementari (Sordini). I primi due cercano anche un motivo di racconto nei modi di un Crippa e di un Peverelli, appoggiandosi cioè a una mitologia surrealistica, fra intrichi di aculei, spine, macchie di salnitro su vecchi muri e insetti kafkiani. Si possono tener d'occhio in attesa di altre, successive conferme". Giorgio Kaiserlian invece, in *Manzoni, Sordini e Verga* su "Il Popolo di Milano" (5 giugno 1957), è ancora più duro parlando congiuntamente anche del testo firmato dai tre artisti dopo aver riassunto la stima verso i giovani da parte di Lucio Fontana: "[...] Pur non condividendo questo entusiasmo, sforziamoci di conservare un tono di cordialità, che ci sembra richiesto dalla situazione. La prima mostra per un giovane pittore è come il primo ballo in società di una ragazza. Ma i tre sullodati esordienti hanno creduto di dover accludere alla presentazione benevola e generosa di Fontana una dichiarazione colma di propositi deliziosamente futili in cui si parla di miti, di autoanalisti, di totem, di morfemi, di abbandono della concezione consueta del quadro e di vagheggiamenti di 'spazi di libertà' forse per fare un po' di chiasso attorno ai loro primi studi non figurativi. Essi scrivono anche (e questo, purtroppo, è l'unica cosa vera che dicono la quale è poi testimoniata dalle loro opere) che non si preoccupano molto di avere una coerenza stilistica. [...] Manzoni ha un senso coloristico vivissimo ed il suo gusto della materia preziosa potrà permettergli di fare delle opere interessanti. [...] Ci permettiamo di osservare, per concludere, che [...] ci disturba certo totemismo posticcio di via Manzoni e di via Borgonuovo. Ma è dunque così difficile, per i nostri giovani, buttare sulla tela, magari male, le cose vere che essi sentono profondamente?". Molto più sintetico il redazionale dal titolo *Scultori e pittori* su "Domus" (n. 336, novembre 1957) che oltre a delle note su Sandro Cherchi e Antonio Sanfilippo riporta: "Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga hanno tenuto una mostra alla Galleria Pater a Milano. Lucio Fontana ha fatto da padrino ai tre giovani artisti, il cui credo è: 'Il nostro modo è un alfabeto di immagini prime. Il quadro è la nostra area di libertà'. Piero Manzoni ha partecipato, con Fontana, Baj, Dangelo, D'Arena, Scacchi, Munari, Pomodoro, Orsenigo, ad una mostra di gruppo alla Galerie 17 a Monaco, al principio di quest'anno"; curiosamente la frase del "credo" degli artisti è tratta letteralmente dal

manifesto *Per la scoperta di una zona di immagini* (9 dicembre 1956) e non dal testo edito per la tripersonale alla Galleria Pater (anche se la sostanza dei concetti chiave è presente sia in *L'arte non è vera creazione...* sia in *Per una pittura organica*). Nell'apparato iconografico di Manzoni è pubblicato il lavoro *Igitur* (olio su tela, cm 70×90, 1957; CG n. 62). Su "Domus" inoltre è citata la prima mostra (collettiva) di Manzoni all'estero alla Galerie 17 di Monaco di Baviera dove si inaugura il confronto con artisti di generazioni precedenti del calibro di Fontana, Munari e Baj, fondamentali per gli sviluppi del percorso manzoniano. Nell'ultima frase vi è un probabile refuso "morfomi" in luogo di "morfemi" (meno probabilmente "morfonemi").

T2

L'arte non è vera creazione...

L'arte 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.

Per poter assumere il significato della propria epoca il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove essa 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 diventar 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 un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

È con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e di letterario nel senso peggiore della parola: ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pittoriche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non

consapevolizzati, l'illuminarsi d'immenso il sabato sera, il continuo ripetere in senso edonistico scoperte esaurite, tutto ciò dev'essere escluso.

Attraverso questo processo di eliminazione l'originario umanamente raggiungibile viene a manifestarsi, assumendo la forma di immagini. Immagini che sono le immagini prime, i nostri totem, nostri e 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 i propri gesti.

La stessa concezione consueta di quadro va abbandonata; lo spazio-superficie interessa il processo autoanalitico solo in quanto «spazio di libertà». E neppure ci può preoccupare la coerenza stilistica, perché unica nostra preoccupazione può esser solo la continua ricerca, la continua autoanalisi con cui soltanto possiamo arrivare a fondare morfemi «riconoscibili» da tutti nell'ambito della nostra civiltà.

Piero Manzoni Ettore Sordini Angelo Verga

CT3

Per una pittura organica, 1957

Per una pittura organica è un testo edito in italiano e in francese, firmato da Guido Biasi, Mario Colucci, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga, datato giugno 1957. Il foglio è colore marrone chiaro-crema (anche se sono citate altre edizioni su carta "grigiastra") con caratteri in rosso, cm 33,3×22,7 circa. In alto si legge, in maiuscolo: "Distribuito a cura del Movimento Arte Nucleare via Teulíe 1 Milano giugno 1957". Il testo italiano occupa la parte alta del foglio mentre la versione francese è distribuita nella parte bassa con caratteri tipografici diversi. Si conosce un dattiloscritto (collezione privata), in italiano, "Proposta per una pittura organica", con integrazione manoscritta di Manzoni nel titolo "Proposta per una"; rispetto alla versione stampata inoltre vi è una variante, a parte il titolo, nella frase finale: "Il

quadro è il nostro spazio di libertà in cui noi riinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca scoperta e morte delle nostre immagini prime”; in questo caso l’aggiunta dattiloscritta è “scoperta e morte” poi eliminata nel manifesto edito. Nel dattiloscritto “scoperta” sembra cancellato a penna, mentre “immagini prime” è sottolineato. Questo manifesto è il primo nel percorso manzoniano che reca un esplicito legame con il Movimento Arte Nucleare. Il testo sarà pubblicato da Arturo Schwarz con lo pseudonimo di Tristan Sauvage nei volumi *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957, p. 296 e *Arte Nucleare*, Schwarz, Milano, 1962, p. 208. Infatti l’“affiliazione” al gruppo dei nucleari – che non ha mai avuto un elenco di appartenenza molto rigido – risale proprio alla prima metà del 1957; una sorta di “prova” espositiva si ha con la mostra collettiva alla Galerie 17 di Monaco di Baviera aperta dal 15 gennaio 1957 dove Manzoni espone con Baj, Dangelo, D’Arena, Fontana, Gracco, Munari, Orsenigo, Pomodoro; per Manzoni è quasi sicuramente la prima mostra all’estero, che per altro include proprio Baj e Dangelo, i due fondatori del Movimento Arte Nucleare. In un dattiloscritto, con integrazioni manoscritte, databile al 1959-1960 (collezione privata) l’artista così riassume le sue tappe: “Piero Manzoni ha collaborato all’attività del Movimento Arte Nucleare nel 1957. In quel periodo svolgeva studi e ricerche sull’automatismo: dati i rapporti che esistevano tra queste sue ricerche e altre ricerche di alcuni [pittori] del Movimento, nel giugno 57 si unisce agli altri artisti nucleari [...] firma in quest’occasione il manifesto ‘Per una pittura organica’ [...]”¹²⁴. Tra i firmatari di *Per una pittura organica* oltre ai coetanei Sordini e Verga, con cui Manzoni aveva già condiviso altri progetti, non vi sono membri storici dell’area milanese ma compaiono due esponenti nucleari di “area napoletana” ovvero Guido Biasi e Mario Colucci – già in contatto con Baj – animatori poco dopo del Gruppo 58 e delle riviste “Documento Sud” poi “Linea Sud”.

Adele Cambria nell’articolo – tra il serio e il faceto – *Vivono nell’avvenire* su “Il Giorno” (18 giugno 1957) è tra i primi commentatori del manifesto citando anche alcune presunte frasi pronunciate dallo stesso Manzoni: “Noi vogliamo

¹²⁴ Cfr. P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, cit., pp. 74-75.

organicizzare la disintegrazione’: questo dicono – e scrivono – i giovanissimi pittori nucleari di Milano. Hanno distribuito nei bar e nelle trattorie di via Brera, un manifesto stampato in rosso, su una carta grigiastra che somiglia a quella che adoperano i salumieri, per i loro pacchi. [...] I nucleari hanno litigato con il gestore del bar Giamaica, il quale non voleva che tappezzassero – con il manifesto ‘organico’ – le pareti del suo bar. Pierino Manzoni era indignato: ‘Come, in questo bar che ha dato la luce ai futuristi, vi rifiutate di accogliere il manifesto dell’arte nucleare? È una vergogna! Sappiate che noi ci ricollegiamo direttamente a Raffaello, ed alla scuola di Atene’ [...] Pierino Manzoni ci ha telefonato, voleva illustrarci meglio i concetti. Piero Manzoni – che ha ventiquattro anni – incominciò a spiegare: ‘I pittori nucleari si dividono in nucleari fisici e nucleari psicoanalitici. Io sono uno psicanalitico’. Domandiamo al Manzoni se lui ed i suoi amici abbiano delle opinioni politiche. Ci guarda sorpreso: ‘La politica? Non ha nessun significato per noi, noi viviamo in un mondo avveniristico!’”. Molto duro Leonardo Borgese (che attaccherà ironicamente Manzoni anche negli anni successivi), con il suo articolo, *Ancora un manifesto. L’assurda gara tra arte e scienza. Dopo il divisionismo, il futurismo, lo spazialismo, il nuclearismo, ecco ora l’ultimo “ismo” che vuole “organicizzare la disintegrazione”*, firmato Polignoto, per il “Corriere d’informazione” (14-15 agosto 1957): “[...] Eccovi qui l’ultimo ‘Per una pittura organica’ distribuito a cura del Movimento Arte Nucleare: ‘Noi vogliamo organicizzare la disintegrazione’. Organicizzare? È un verbo che non esiste. Forse i nostri nuclearisti volevano dire ‘organizzare’. E sembra, dunque, che vogliano mettere un ordine, un’armonia alla disintegrazione. [...] Piano: quale mondo disintegrato? Finora disintegrati sono stati appena alcuni atomi. E se il mondo fosse disintegrato voi non potreste scoprire un bel nulla, perché sareste disintegrati anche voi altri! Ma cos’è questo buffo complesso d’inferiorità degli artisti davanti alle scienze, che comincia col divisionismo, sèguita col futurismo e continua con lo spazialismo e col nuclearismo? Grottesca gara. [...] Un bel manifesto. Un bel programma. E, speriamo, una bella pittura. Ma noi – reazionari, passatisti – non riusciamo a immaginarcela. Noi sentiamo, sempre, il tono, il rumore cioè del

futurismo, la libertà che non è libertà, lo spazio che non è altro che il nulla, i germi fecondanti, l'invenzione e la rivoluzione che continuano, la voglia di scomporre, cioè di disintegrare, la 'nostalgia del futuro', etc. etc. Fino a quando?". La critica di Polignoto, cade nel mese di agosto quando i cinque artisti firmeranno nuovamente insieme un ulteriore manifesto ovvero *Albisola Marina* 1-15 agosto 1957.

T3

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.

Guido Biasi Mario Colucci Piero Manzoni Ettore Sordini Angelo Verga

CT4

Albisola Marina, 1957

Il testo è firmato da Guido Biasi, Mario Colucci, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga, datato 1-15 agosto 1957. Foglio colore grigio-azzurro con caratteri in azzurro più scuro, cm 32,6×22,8 circa; fu probabilmente edito per una mostra collettiva degli stessi artisti nell'agosto dello stesso anno, forse presso la Trattoria Lalla (o La Lalla) di Albisola Marina. Probabilmente è la prima mostra di Manzoni nella cittadina ligure che però, come noto, già frequentava sin dalla tenera età durante le vacanze estive con i propri familiari¹²⁵. Anche questo testo sarà pubblicato da Arturo Schwarz con lo pseudonimo di Tristan Sauvage nei volumi *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957, p. 297 e *Arte Nucleare*, Schwarz, Milano, 1962, pp. 208-209.

L'esposizione è accennata sia in una cartolina (datata 1 agosto 1957) di Elena Manzoni, sorella dell'artista, indirizzata a loro fratello Giacomo (una copia è conservata presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano): “[...] Piero è qui coll'Angelo Verga e ha fatto una mostra in un ristorante della [Marina], sempre con Verga e Sordini. [...]” sia in una lettera dell'artista a Enrico Baj, da datarsi alla prima metà dell'agosto 1957 (Fondo Enrico Baj, MART, Rovereto) dove il giovane Manzoni cerca già di chiarire alcune sue visioni “stilistiche”: “Caro Baj qui la nostra mostra va abbastanza bene. Ti scrivo perché penso che ormai sia ora di fare un chiaro attacco ai totemismi posticci dei Crippa e dei Peverelli. Bisognerebbe preparare un manifesto in quel senso. Verso il 15 sarò a Milano e spero di vederti. [...]”. Un'ulteriore lettera di Manzoni a Baj (Fondo Enrico Baj, MART, Rovereto) nell'estate del 1957, oltre a citare la mostra albisolese, chiarisce anche il senso del termine “organico” (e affini) per Manzoni: “[...] In quanto al manifesto organico, [Jorn] ha voluto equivocare sul fatto organico di Zevi, con cui noi non abbiamo nulla a che vedere, e su questa base ha detto che non è possibile che il manifesto organico vada d'accordo col manifesto contro lo stile. È chiarissimo invece che l'organicità nostra è intesa come termine contrapposto a ogni valore astratto, è intesa

¹²⁵ Cfr. F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, cit.

come fisiologicità. (Quanto più fisiologico, organico, profondo, è un segno, tanto più è universale, collettivo, materiale). Una concezione organicistica è l'unica che ci permetta di aderire alla continua mutazione degli archetipi, l'unica che coinvolga quindi la necessità di una continua rivoluzione stilistica. Ho visto Biasi; è un tipo in gamba e pieno d'entusiasmo. Tutti assieme terremo una mostra ad Albisola il 1 agosto [...]". La lettera, oltre a evidenziare il dibattito terminologico mai esaurito e mai esaustivo su concetti quali "organico", "astratto", "segno", "archetipo", e a cui si potrebbe aggiungere "concreto", delinea comunque l'idea di "fisiologicità" propria di Manzoni in questi mesi e che sarà ancora più determinante nei lavori degli anni successivi. Il documento inoltre può far ipotizzare che l'altro manifesto citato, ovvero "contro lo stile", seppur datato "Settembre 1957" nella sua edizione a stampa, poteva forse già essere abbozzato tra il giugno e il luglio dello stesso anno. Il riferimento a Bruno Zevi è probabilmente per il volume *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Giulio Einaudi editore, Torino 1945, già entrato nel dibattito culturale da oltre un quindicennio.

Manzoni tornerà nuovamente su Asger Jorn con toni polemici nell'articolo *Da Milano, ci scrive Piero Manzoni* (su "Il Pensiero Nazionale", n. 17, Roma, 1-15 settembre 1959, p. 40; cfr. CT10 e T10) dove analizzando il panorama artistico di Albisola scrive: "[...] è qui anche Jorn, ma a mio parere 'il suo caso non aggiunge nulla di nuovo al sermo delle Muse': la sua opera anche se sorretta da buone qualità pittoriche, non è che un banale rigurgito romantico espressionista. [...]".

Un anonimo recensore riassume l'evento di Albisola Marina con l'articolo *Oltre cento artisti in soggiorno ad Albisola*, su "Il Secolo XIX" del 4 agosto 1957 con queste parole: "[...] un gruppo di milanesi, Angelo Verga, Piero Manzoni, Guido Biasi, Mario Colucci, Ettore Sordini, presentano una collana di opere, di tessitura spigliata ed estrosa [...]". I cinque firmatari corrispondono al precedente manifesto *Per una pittura organica* testimoniando un "sodalizio", seppur temporaneo e relativo a questi mesi del 1957, che sarà ribadito anche nel successivo manifesto

nucleare *Contro lo stile* dove i cinque artisti saranno in compagnia di tanti altri esponenti dell'arte e della cultura europea.

T4

Albisola Marina

1-15 agosto 1957

A dispetto di ogni irrealtà, 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 psicobiologici, una propaggine 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.

Biasi Guido Colucci Mario Manzoni Piero Sordini Ettore Verga Angelo

CT5

Contro lo stile, 1957

Testo trilingue, in italiano, francese, inglese, firmato da: Armand, Enrico Baj, Franco Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Calonne, Stanley Chapman, Mario Colucci, Sergio Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhoud D'Haese, Wout Hoeboer, Friedensreich Hundertwasser, Yves Klein, Théodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Pierre Restany, Antonio Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga, datato settembre 1957. Il pieghevole è diviso in tre parti, una per ogni lingua, con due pieghe; ogni testo è riprodotto due volte sia all'interno sia all'esterno; l'interno è di colore grigio-azzurro con caratteri in nero, l'esterno è di colore nero con caratteri in giallo, aperto cm 30,8×51,6 circa; chiuso cm 30,8×17,2 circa. Tutti i testi sono in maiuscolo, a parte luogo, data e firmatari. Vi è inoltre una sovraccoperta, in carta velina semitrasparente-azzurra, che sul recto riporta il titolo trilingue e una frase, in francese e italiano, di Gianni Bertini: "Amo le proposte che l'artista sa gettare oltre lo sclerotico esercizio di stile"; in basso: Movimento Arte Nucleare Milano via Teulié 1. Nell'elenco dei firmatari si sono riportati i nomi come nella versione italiana del manifesto. È il primo manifesto firmato da Manzoni con i fondatori del Movimento Nucleare Baj e Dangelo di cui l'artista già conosceva le precedenti attività teoriche, editoriali ed espositive. Il testo sarà pubblicato da Arturo Schwarz con lo pseudonimo di Tristan Sauvage nei volumi *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957, pp. 298-299 e *Arte Nucleare*, Schwarz, Milano, 1962, p. 209-210.

Un foglio manoscritto di Manzoni destinato a Baj (collezione privata), da datarsi all'estate del 1957, annuncia nella sua essenzialità: "D'accordo per il manifesto contro lo stile". Nella già citata lettera di Manzoni a Baj dell'estate del 1957 il giovane artista scrive "[...] In quanto al manifesto organico, [Jorn] ha voluto equivocare sul fatto organico di Zevi, con cui noi non abbiamo nulla a che vedere, e su questa base ha detto che non è possibile che il manifesto organico vada d'accordo col manifesto contro lo stile [...]"; forse almeno in linee generali il manifesto "contro lo stile" era già abbozzato tra giugno e luglio dello stesso anno per poi diffonderlo a settembre con il ritorno a Milano dei suoi protagonisti firmatari. Il documento "nuclearista" anticipa o si potrebbe dire quasi "introduce" il successivo evento espositivo di gruppo ovvero la mostra *Arte Nucleare 1957*, alla Galleria San Fedele di Milano, dal 12 al 30 ottobre 1957, dove espongono Baj, Bemporad, Bertini, Dangelo, Klein, Manzoni, i fratelli Pomodoro, Rossello, Sordini, Verga, Jorn, Vandercam, praticamente un cospicuo gruppo dei firmatari di *Contro lo stile*. Il catalogo della mostra ha un testo di Édouard Jaguer e una presentazione di Giorgio Kaiserlian, quest'ultimo già recensore in modo tiepido dell'esposizione *Manzoni Sordini Verga* su "Il Popolo di Milano" (5 giugno 1957). Da alcune foto dell'esposizione si apprende che di Manzoni è presentato *Abilene* (catrame su carta, cm 120×80, 1957; CG n. 92) opera rara, dal punto di vista iconografico, che ha come paralleli forse solo un altro paio di lavori noti, esposti nel mese successivo al bar Jamaica di Milano¹²⁶, come *L'invincibile Jean* (olio e catrame su tela, cm 60×50, 1957; CG n. 93) e un lavoro recentemente riscoperto *Senza titolo* (catrame, tempera e smalto su tela, cm 70×50, 1957; num. arch. 1370A/13) ben visibile in altre foto d'epoca. Per l'esposizione alla Galleria San Fedele il "Corriere Lombardo" nella rubrica *Andar per mostre* (15-16 ottobre 1957) con la firma di Mario Monteverdi non usa toni lusinghieri: "[...] Di veramente aggiornato è forse soltanto l'aggettivo qualificativo 'nucleare'. [...] Cerebralismo fine a sé stesso (*Dangelo*), sprazzi e bagliori irretiti dall'amorfo viluppo dei filamenti intrecciati (*Baj*), vaghi tonalismi sotterrati dagli oleosi ingombri delle sostanze estranee (*Bemporad*), memorie

¹²⁶ Cfr. P. Manzoni, *Diario*, cit., pp. 102-103, figg. 42-44.

‘fauves’ ed espressioniste svuotate di ogni contenuto umano (*Jorn, Vandercam*), viete affermazioni di teorici principi (il *tutto blu* d’*Yves Klein*) sono i punti d’arrivo d’una polemica non necessaria ed ormai – dopo tanti astrattismi d’ogni genere – inattuale. L’arte nucleare non assolve nemmeno ad una complementare funzione decorativa: lo dimostra lo scadimento della vena inventiva di *Gio e Arnaldo Pomodoro*, vanamente proiettati alla ricerca dei ritmi d’un Boccioni. [...]”. In tono, ovviamente, diverso *Arte nucleare* su “Il Popolo di Milano” del 19 ottobre 1957 (che ripubblica con lievi modifiche il testo di Kaiserlian edito in catalogo) parte elogiando la programmazione della Galleria San Fedele “[...] diretta dai Padri Gesuiti, pronta ad accogliere ed a favorire con disinteresse i giovani artisti quali che siano le loro tendenze. In questo dopoguerra, tutta la migliore pittura milanese dei giovani [...] è passata, nei suoi primi passi, proprio da San Fedele [...]”, proseguendo “[...] L’arte nucleare appartiene ad un orientamento oggi assai diffuso tra gli artisti di avanguardia che pone l’accento sulla preminenza della materia nell’opera d’arte. E per materia intendiamo i segni ed i colori per il pittore cioè i mezzi strumentali di cui dispone per eseguire il suo lavoro. La materia gli appare dotata di una vita propria, ricca ed imprevedibile che l’artista mortifica inutilmente quando la tratta solo da veicolo per esprimere una sua idea, maturata prima dell’opera. I nucleari vogliono invece lasciarsi determinare dalla materia e si accontentano di dipingere i suoi bruschi gettiti fino a far loro assumere l’espressione più organica e piena. In una introduzione ad una delle prime mostre nucleari scrivevano: ‘La materia ha più immaginazione di noi’. È questa, a parer nostro, una delle intuizioni centrali di questi giovani pittori, fin dalle origini del movimento. [...]” per poi chiosare nel finale “[...] Dobbiamo dare atto a Baj e Dangelo che essi non hanno mai tentato di fare del loro orientamento una chiesuola separata dal volgo degli altri pittori. La mostra di oggi, che accoglie, oltre di loro, noti artisti stranieri quali Sorn [*sic*], Klein e Vandercam, compagni di lavoro come Bemporad, Bertini, i fratelli Pomodoro e Rossello, ed infine i giovanissimi Manzoni, Sordini e Verga, ne è la miglior prova. Essi hanno mantenuto il loro lavoro in un clima di vivo ed aperto scambio di idee, con un senso di disponibilità interiore all’imprevisto che può

portarli lontano dalle loro posizioni iniziali. Non c'è soltanto la materia che abbia più immaginazione di noi”.

Per Manzoni è il periodo di maggiore sintonia con le ricerche e i progetti del gruppo nucleare che sfumeranno nei mesi immediatamente successivi quando l'artista inizierà a tenere anche le sue prime mostre personali (la prima in assoluto è molto probabilmente nel foyer del Teatro alle Maschere di Milano, dal 23 ottobre 1957 e poi alla Galleria del Corriere della Provincia a Como dal 3 al 10 dicembre 1957) – periodo in cui inizia a elaborare le prime ricerche sui “quadri bianchi” poi definiti *Achromes*, oltre a firmare in solitaria i suoi testi teorici come nel pieghevole della summenzionata mostra comasca o per l'articolo edito su “Il Bastardo” nei primi mesi del 1958 (cfr. T8). Forse val la pena ricordare nuovamente il dattiloscritto già citato (collezione privata) dove l'artista ripercorre le sue tappe e chiarisce sempre con maggiore fermezza alcuni suoi assunti estetici: “Piero Manzoni ha collaborato all'attività del Movimento Arte Nucleare nel 1957. In quel periodo svolgeva studi e ricerche sull'automatismo: dati i rapporti che esistevano tra queste sue ricerche e altre ricerche di alcuni [pittori] del Movimento, nel giugno 57 si unisce agli altri artisti nucleari, assieme a Sordini e Verga, con cui aveva appena tenuto una mostra (aperta da un'autopresentazione): firma in quest'occasione il manifesto ‘Per una pittura organica’. Nel settembre 1957 firma il manifesto ‘contro lo stile’ (da lui inteso come condizionamento soggettivo) e partecipa alla mostra “Arte Nucleare '57” alla Galleria S. Fedele. Redige poi con Dangelo e Baj il Gesto 3 (uscito poi nel sett. 58). Nel contempo le sue ricerche sull'automatismo l'avevano portato alla scoperta dei primi quadri bianchi ('57); parallelamente in Baj ed in altri nasce un ritorno verso forme descrittive (la tache non è più ormai ‘nucleo’, ma rappresentazione figurativa di una esplosione atomica in un paesaggio) e un sempre maggiore decadere verso forme espressioniste. (già nel Gesto 3 si può scorgere il contrasto d'interessi di tendenza dei tre redattori). Lascia quindi il Movimento Arte Nucleare all'inizio del 1958 (nello stesso tempo che Tullier, Bemporad, Klein, Vandercam..) Iniziando un'attività completamente autonoma [...]”; (quest'ultima frase è tutta in maiuscolo).

Il dattiloscritto offre anche l'occasione per una doverosa parentesi – seppur sintetica – sulle vicende editoriali della rivista “Il Gesto” (edita a Milano, anche con varianti quali GESTO o “il gesto”) che per Manzoni è quasi una “palestra” in vista della pubblicazione della “sua” rivista “Azimuth”. Probabilmente la preparazione del terzo numero della rivista era iniziata nel 1957, o all'inizio del 1958, poi pubblicata nel settembre del 1958. Organo ufficiale del Movimento Arte Nucleare di Baj e Dangelo “Il Gesto” – i cui primi due numeri appaiono rispettivamente nel 1955 e nel 1957, mentre il quarto e ultimo numero nel 1959 – ha la capacità di raccogliere testi e immagini di artisti eterogenei, senza dogmatismi, ma tenendo ben presenti alcune linee guida proprie del Movimento. Il terzo numero, di cui Manzoni è tra i redattori con Baj e Dangelo, ne è un esempio chiarificatore raccogliendo immagini e testi di artisti e intellettuali alcuni dei quali presenti poi nel primo numero della manzoniana “Azimuth”. La copertina “bucata” è concepita dal sempre generoso Lucio Fontana – sempre pronto a partecipare senza pregiudizi alle iniziative oltre che spazialiste, anche nucleariste o concretiste – accompagnata dalle parole di Antonino Tullier; nel frontespizio quasi una dichiarazione di poetica: “rassegna internazionale delle forme libere”. Il primo articolo, *Gesti nuovi*, quasi come un'introduzione generale o prefazione, è di Gillo Dorfles – autore che sarà presente anche sul primo numero di “Azimuth” dell'anno successivo – ormai già maturo esponente della critica nonché di quel Movimento Arte Concreta, fondato come teorico e artista circa dieci anni prima, che proprio nel 1958 vedrà il suo atto finale con l'edizione dell'ultimo “raccoltore” nel quale troverà spazio anche Manzoni (cfr. CT9 e T9); alcuni concetti del suo scritto saranno ripresi proprio nel futuro testo per “Azimuth” *“Comunicazione” e “consumo” nell'arte d'oggi*. Dorfles già nella rivista nucleare annota lucidamente: “Nuovi segni, nuovi gesti, nuovi schemi, nuovi impasti: da cinquant'anni la pittura va quasi esclusivamente a caccia di nuovo. [...] La rapidità della creazione d'oggi non è solo gioco o capriccio, e neppure comodità o pigrizia. Abbiamo necessità di creare rapidamente in proporzione alla rapidità con cui avviene il *consumo* di quello che abbiamo creato. [...] Qual'è [*sic*] il pittore dell'antichità – o semplicemente del secolo scorso – che si sarebbe accontentato di

dipingere *soltanto* col bianco o col nero, o soltanto con stracci e spaghi, o soltanto con sabbia in rilievo, o addirittura con buchi, o evitando in ogni dipinto almeno uno o due dei colori fondamentali? [...]”. Nel denso e articolato testo di Dorfles almeno quel “dipingere *soltanto* col bianco” diviene un collegamento – non è dato sapere se voluto o indiretto – all’opera di Manzoni pubblicata poche pagine dopo (che riporta solo il nome dell’artista e la data 1958) da identificarsi con un *Achrome* (caolino e tela a riquadri, cm 130,5×80, 1958; CG n. 286) a cui si potrebbe affiancare anche un lavoro con le “bende” di Salvatore Scarpitta, dello stesso anno, riprodotto in una delle ultime pagine della rivista. Vicino all’immagine del lavoro di Manzoni (forse per analogia con l’“albume”?) vi è lo scritto *l’uovo vive d’incontri* di Nanni Balestrini, futuro poeta novissimo e anch’egli poi presente sul primo numero di “Azimuth”. Importanti inoltre almeno altre due pagine con *passi, passaggi* di Edoardo Sanguineti e un’emblematica fotografia che riporta la didascalia “Marcel Duchamp davanti al suo ‘Gran Vetro’ (Museo di Filadelfia, 1956)”. Per chiudere questa sintetica panoramica del terzo numero della rivista, doveroso ricordare almeno un lavoro d’esordio di Agostino Bonalumi del 1958 – futuro compagno di ricerca di Manzoni – oltre a una riproduzione di un lavoro di Giuseppe Capogrossi in quarta di copertina, artista già “citato”, in modo per lo meno ambiguo, proprio nel manifesto *Contro lo stile* con i suoi “rotoli di tappezzeria”.

T5

Contro lo stile

Nel febbraio 1952 il primo manifesto nucleare affermava la nostra volontà di voler combattere ogni concessione a qualunque sorta di accademismo. Così si esprimeva la nostra rivolta contro il dominio dell’angolo retto, dell’ingranaggio, della macchina, contro la astrazione fredda e geometrica.

Da allora abbiamo proseguito nella sperimentazione di ogni possibile risorsa tecnica, dall'automatismo «tachiste» o oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, alla «action painting», al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, flottages, polimaterismo, sino alle acque pesanti di Baj e Bertini (1957).

Alle sperimentazioni tecniche si accompagnarono, per vicendevoli suggestioni, nuovi linguaggi: dagli spazi immaginari (cfr. Pierre Restany) e «stati della materia» del 1951 (Baj e Dangelo), alle «prefigurazioni» del 1953 (Baj, Dangelo, Colombo e Mariani), alle «nuove flore» (Dangelo) e «personaggi, animali e favole» (Baj e Jorn) del 1956, sino alle «situazioni atomizzate» del 1957 (Baj e Pomodoro).

Ma ogni invenzione rischia ora di divenire oggetto di ripetizioni stereotipe a puro carattere mercantile: è quindi urgente intraprendere una vigorosa azione antistilistica per un'arte che sia sempre «autre» (cfr. Michel Tapié).

«De Stijl» è morto e sepolto ed è al suo contrario – l'antistile – che spetta ora di abbattere le ultime barriere della convenzione e del luogo comune, le ultime che la stupidità ufficiale possa ancora opporre alla definitiva liberazione dell'arte.

Già l'impressionismo liberò la pittura dai soggetti convenzionali; cubismo e futurismo a loro volta tolsero l'imperativo della imitazione oggettiva e venne poi l'astrazione per dissipare ogni residua ombra di una illusoria necessità di rappresentazione. L'ultimo anello di questa catena sta per essere oggi distrutto: noi nucleari denunciando oggi l'ultima delle convenzioni – lo stile.

Noi ammettiamo come ultime possibili forme di stilizzazione le «proposizioni monocrome» di Yves Klein (1956-1957): dopo di ciò non resta che la «tabula rasa» o i rotoli di tappezzeria di Capogrossi.

Tappezzieri o pittori: bisogna scegliere. Pittori di una visione sempre nuova e irripetibile, per i quali la tela è ogni volta la scena mutevole di una imprevedibile «commedia dell'arte».

Noi affermiamo l'irripetibilità dell'opera d'arte: e che l'essenza della stessa si ponga come «presenza modificante» in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenze.

Milano, Settembre 1957.

Firmatari: Armand, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jaques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout D'Haese, Wout Hoerber, Hundertwasser, Yves Klein, Théodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Gio Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga.

CT6

Mostra di giovani pittori al bar Giamaica, 1957

Manifesto firmato da Guido Biasi, Aldo Calvi, Piero Manzoni, Silvio Pasotti, Antonio Recalcati, Ettore Sordini, Angelo Verga, Alberto Zilocchi, datato 9 novembre 1957; foglio di colore beige-crema con caratteri in nero; cm 33,5×24,5 circa. In basso a sinistra si legge: F. Ghezzi – Milano. Manifesto pubblicato per l'omonima mostra collettiva, al bar Jamaica di Milano, una “contro-esposizione” per reagire all'esclusione dal Premio di Pittura San Fedele 1957 di Milano. Tra i firmatari, oltre ai compagni di strada degli ultimi progetti come Biasi, Sordini e Verga, si aggiungono Aldo Calvi, Silvio Pasotti, Antonio Recalcati e Alberto Zilocchi, quest'ultimo già conosciuto da Manzoni all'inizio degli anni cinquanta e citato nel suo diario¹²⁷. I membri di questo “gruppo *sui generis*” radunatosi per

¹²⁷ P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 56.

protesta nei confronti del Premio San Fedele avranno modo di esporre ancora insieme in alcune grandi collettive alla Galleria Azimut fondata da Manzoni con Enrico Castellani nel dicembre del 1959. Al bar Jamaica gli artisti riescono a “tappezzare” alcune pareti con molte copie del loro manifesto come si evince da alcune fotografie, già citate. Visto appunto il “tono polemico” della manifestazione non sarà casuale la scelta del giovane Manzoni di esporre lavori simili ad *Abilene* presentato proprio alla Galleria San Fedele poche settimane prima per la mostra *Arte Nucleare 1957*. L’artista, che aveva già studiato all’Istituto Leone XIII dei Padri Gesuiti – gestori anche del Centro Culturale San Fedele – frequentava la galleria e il centro già nel periodo universitario come, per esempio, è annotato nel suo diario in data 28 aprile 1954¹²⁸. Una lettera all’amico Valentino Dori (Giorgio Carmenati Francia), che si potrebbe datare proprio tra la fine di ottobre e il novembre del 1957 (archivio Diego Carmenati Francia) elenca i progetti passati e futuri senza citare però l’esposizione del bar Jamaica: “[...] Ho fatto in questi giorni due mostre; una alla galleria S. Fedele col movimento arte nucleare, un’altra personale nel foyer del ‘teatro alle maschere’; ti ho spedito l’invito per tutte e due. A giorni terrò una personale a Como, e il [1] gennaio una mostra a Bergamo con Baj e Fontana, che sarà presentata da Anceschi come ‘tre generazioni di pittori d’avanguardia’. Come vedi sto facendo strada. A marzo poi terrò una personale ancora a Milano. Poi dovrò cominciare a provare con l’estero [...]”. A parte le mostre del 1957, già citate precedentemente, l’artista annuncia la sua personale a Milano che quasi sicuramente è da intendersi con la mostra avvenuta in realtà dal 22 aprile del 1958 alla Galleria Pater di Milano dove Manzoni espone, quasi sicuramente per la prima volta a Milano, i suoi “quadri bianchi” già presentati a Bologna nella seconda tappa della mostra collettiva *Fontana Baj Manzoni* alla Galleria del Circolo di Cultura dal 23 marzo all’8 aprile 1958.

¹²⁸ Ivi, cit., p. 92.

T6

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 squallido 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.

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.

Guido Biasi Aldo Calvi Piero Manzoni Silvio Pasotti Antonio Recalcati

Ettore Sordini Angelo Verga Alberto Zilocchi

Milano, 9 novembre 1957

CT7

Oggi il concetto di quadro... [Prolegomeni], 1957

È quasi sicuramente, allo stato delle attuali ricerche, il primo testo firmato ed edito da Manzoni “in solitaria”, pubblicato per la prima volta, senza titolo, all’interno del pieghevole della sua mostra personale alla Galleria del Corriere della Provincia, Como, 3-10 dicembre 1957; il pieghevole è di colore giallo chiaro con caratteri neri, aperto cm 22,8×31,6 circa, chiuso cm 22,8×15,8 circa.

Il dicembre del 1957 è probabilmente un mese nevralgico per il percorso dell’artista; in questo periodo matura e concretizza i primi esemplari dei suoi “quadri bianchi”, come lo stesso artista ribadisce in più testi esposti poi molto probabilmente per la prima volta nel marzo del 1958 a Bologna¹²⁹; inoltre, se si esclude l’esposizione nel foyer del Teatro alle Maschere (dal 23 ottobre 1957; poco documentabile e forse non accompagnata da alcun testo teorico) la personale a Como diviene un primo momento di maggiore “autonomia”, operativa oltre che teorica. Dalle recensioni rintracciate Manzoni è definito ancora “nucleare”; proprio il “Corriere della Provincia” riassume l’esposizione con il redazionale *Nella sede del nostro giornale. La mostra personale del “nucleare” Manzoni* sottolineando come la mostra sia “[...] rappresentativa di una delle più avanzate punte dell’arte d’avanguardia italiana e di un movimento che, cominciato cogli spaziali e coi nucleari, tende a portare la pittura dal ristretto campo nazionale ad inserirsi in attività di interesse internazionale [...]”, chiudendo con un elenco delle esposizioni manzoniane già note. Nella stessa sede comasca avevano già esposto in una collettiva Enrico Baj, Lucio Fontana, Marta Vio, dal 12 al 20 marzo 1953, e nel relativo pieghevole vi è un testo introduttivo di Sergio Dangelo. Il giovane Manzoni sceglie di seguire, probabilmente consigliato, i luoghi espositivi già esplorati dai colleghi più maturi.

Oggi il concetto di quadro... fu edito anche con lievi modifiche, sia in una versione francese, con il titolo *Prolégomènes à une activité artistique*, sulla rivista belga “Scherven”, n. 3, Overboelare, [1959], dove è datato “mars ’57” e dove sono presenti anche un brevissimo profilo biografico e un *Achrome* (caolino e tela a

¹²⁹ Approfondimenti in G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit.

riquadri, cm 76×97, 1958-1959; CG n. 156); nuovamente in italiano, qualche anno dopo, con il titolo *Prolegomeni all'attività artistica* sulla rivista "Evoluzione delle lettere e delle arti", a. I, n. 1, Milano, gennaio 1963, pp. 47-49 (cfr. T24). La riedizione in data così tarda (1963) potrebbe suggerire l'importanza data dall'artista a questo testo e quindi per rimarcare – non solo indirettamente – la sua primogenitura per alcune teorie estetiche manzoniane. Il termine "prolegomeni" – dal sapore kantiano e junghiano – è pertinente per l'esposizione preliminare della propria dottrina in sintonia con la cultura filosofica e psicoanalitica maturata dall'artista. Se gran parte del testo riprende e riformula alcuni concetti già visti nei manifesti e nei testi dei mesi precedenti, punti di primaria importanza perché nuovi nonché basilari per le future ricerche manzoniane, si trovano nella parte finale che forse è opportuno evidenziare: "[...] 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". Questo passo è quasi un passaggio tra terminologie dal sapore ancora nucleare, un elemento di raccordo dato dalla "funzione vitale" dell'immagine e la conclusione che sfocia nell'"essere"; è proprio l'"essere" – da intendersi a queste date sia nel suo valore "esistenziale" sia nell'accezione di "ente" – il nuovo "verbo" manzoniano su cui fondare nuove ipotesi di ricerca o meglio il "verbo" che viaggerà all'unisono con le sue nuove ricerche sia materiali (le opere) sia teoriche (gli scritti) arrivando a una fusione reciproca "senza soluzione di continuità" per usare un'altra nota frase di Manzoni del 1960 (cfr. T15). L'"essere" inizia a incarnarsi, a prendere corpo nell'opera, e l'opera "vale solo in quanto è"; sono i primi germi di autosufficienza, autonomia e autodeterminazione – che avranno anche sfumature tautologiche – da legare ai primi "quadri bianchi" manzoniani. Forse non è un caso che queste riflessioni nascano proprio durante la realizzazione della nuova "scoperta" o "fondazione" manzoniana della monocromia

bianca che prenderà sempre più forma e pensiero di “acromia” nei mesi e negli anni successivi per poi articolarsi ancora maggiormente con altre tipologie di *Achromes* come quelli in cloruro di cobalto “che cambiano colore col variare del tempo” (cfr. T25). Un dattiloscritto (collezione privata) ha minime varianti rispetto alla versione edita nel dicembre 1957, con solo due integrazioni manoscritte: tutto il titolo in maiuscolo “Prolegomeni a un’attività artistica” e l’anno “57” dopo il nome dell’artista in chiusura. Tra le varianti, nella versione edita nel 1957 l’*incipit* è al singolare, mentre sia nel dattiloscritto citato sia nella versione del 1963 si legge “Oggi i concetti di quadro”; nell’edizione edita nel 1957, inoltre, si legge “Il crivello che ci permette questa separazione”, nel dattiloscritto è “Il livello che ci permette” mentre nell’edizione del 1963 vi è “Il ‘test’ che ci permette”. Si è scelto quindi il sottotitolo “Prolegomeni”, tra parentesi quadre, perché costante nelle altre versioni citate. Inoltre, vi è un altro dattiloscritto dal titolo *Prolegomeni ad un’attività* con un’unica integrazione manoscritta, tutta in maiuscolo nella frase finale: “varrà” (conservato presso l’Archivio Achille Perilli, Orvieto). Quest’ultimo dattiloscritto riprende in modo più sintetico gli altri testi manzoniani del 1957-1958 circa; allo stato attuale degli studi non vi sono ulteriori elementi per una datazione puntuale. Vi sono comunque spie che potrebbero suggerire una datazione anche dopo il 1957-1958: uno dei soggiorni romani di Manzoni sarà per la collettiva *Bonalumi Castellani Manzoni*, Galleria Appia Antica, 3-15 aprile 1959; poche settimane dopo, il 2 maggio, vi sarà una mostra de “L’esperienza moderna” nella Saletta d’Arte della Libreria di piazza San Babila a Milano¹³⁰; negli scritti sull’arte disponibili il verbo “conquistare” compare nella terminologia manzoniana solo dal 1959-1960; il termine “bandiere” solo nel breve testo per Dadamaino nel maggio 1961 (cfr. T20). Si ricordi inoltre che Achille Perilli sarà curatore dell’*Inchiesta sulla pittura* per l’“Almanacco letterario Bompiani” nel 1960 e sarà “firmato” come *Scultura vivente* il 24 aprile 1961 a Roma, due giorni dopo l’inaugurazione della mostra *Castellani&Manzoni* alla Galleria La Tartaruga di Roma.

¹³⁰ Cfr. a riguardo i testi e la cronologia in *L’esperienza moderna 1957-1959*, a cura di A. Perilli, Marlborough Galleria d’Arte, Roma, febbraio 1976.

T7

Oggi il concetto di quadro...

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.

È 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.

È 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

CT8

Caro Vergani,

Capita spesso di sentir dire..., 1958

Testo firmato solo da Piero Manzoni ed edito, probabilmente, nel marzo del 1958 su “Il Bastardo”, n. 1, Milano, 1958, pp. 3-4, che in alcuni numeri riporta anche “giornale di battaglia”, di cui era direttore responsabile Guido Vergani. Recentemente riesumato da chi scrive¹³¹, vista anche la non facile reperibilità del periodico, è un articolo che riprende in gran parte i dattiloscritti sulla “ricerca d’immagine”¹³² con alcune modifiche e qualche omissione; Manzoni, come noto, usa spesso parti di testi già editi riformulandone alcune frasi; tra le aggiunte, rispetto ai dattiloscritti, l’*incipit* ovvero “Caro Vergani” vista la pubblicazione nella sezione “Lettere al giornale”. Da rimarcare i riferimenti sull’opera d’arte come “oggetto magico” e “oggetto religioso”, concetti fondanti per alcune sperimentazioni future come per esempio le *Basi magiche* del 1961. La datazione al marzo 1958 è riportata da Manzoni sulla “scheda informativa” compilata per Umbro Apollonio “conservatore” dell’Archivio Storico d’Arte Contemporanea a Venezia¹³³. Come già accennato nei primi mesi del 1958 Manzoni inizia a potenziare il cambio della sua “strategia operativa”; ufficialmente non prenderà più parte a progetti sotto l’egida

¹³¹ G.L. Marcone, *Piero Manzoni*, Per la scoperta di una zona di immagini [2], in *Documenti d’arte d’oggi* mac 1958, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit.

¹³² In P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, cit., pp. 59-65.

¹³³ Conservata presso l’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]. Cfr. Parte Prima il paragrafo 2, *Tra il 1958 e il 1959: verso l’autonomia*.

del Movimento Arte Nucleare (se si esclude “Il Gesto”, n. 3, edito nel settembre 1958 ma impostato precedentemente) anche se continuerà a esporre con alcuni suoi membri, soprattutto con il fondatore Baj. Infatti, proprio al principio del 1958, vi è una mostra che ridisegna le genealogie estetiche e generazionali; *Fontana Baj Manzoni* è una collettiva (o tripersonale) presentata dal 4 al 17 gennaio 1958 alla Galleria Bergamo di Bergamo con un testo di Luciano Anceschi nel relativo pieghevole (senza alcuna immagine delle opere esposte). Come già sottolineato da Manzoni nella lettera a Valentino Dori (Giorgio Carmenati Francia) l’esposizione si presenta come “tre generazioni di pittori d’avanguardia”; in *Tre pittori milanesi espongono a Bergamo*, su “L’Eco di Bergamo”, in data 5 gennaio 1958, così si riassume l’evento: “[...] Alla inaugurazione vi era un folto gruppo di artisti e di critici. Era intervenuto anche il noto critico e scrittore Luciano Anceschi, al quale si deve la concettosa presentazione della Mostra. Si tratta di una esposizione decisamente polemica, capace di sollevare discussioni; infatti gli artisti che si presentano sono tra i più qualificati delle ultime correnti della capitale lombarda. [...] Nei prossimi giorni tenteremo una disamina critica e soprattutto una analisi di validità in sede storica di questa mostra cui i partecipanti affermano coi loro scritti oltre che con le loro opere la morte dello stile e in particolar modo di certo stile che ha determinato le più valide correnti dell’arte contemporanea nel mondo”.

La “concettosa presentazione” di Anceschi – già celebre per la sua “linea lombarda” e che si potrebbe “trasporre”, con qualche licenza, al trio di questa mostra – dopo una parte introduttiva sulle tendenze dell’arte nel dopoguerra così prosegue delineando il lavoro degli artisti: “[...] Manzoni è il più giovane ed è facile amarne (poiché ha talento) l’irruenza, e direi la baldanza teorizzante; ha partecipato (suppongo piuttosto per un bisogno di solidarietà, che per piena adesione al programma) al movimento nucleare. In realtà, sia nella ‘poetica’ che nei procedimenti espressivi, egli rivela un carattere molto pronunciato, che lo distingue da qualsiasi modello: Manzoni iscrive su superfici caotiche con un colore che simula la lacca o gli smalti, nitidi incubi dell’inconscio, tenaglie oscure di presenze fantastiche e repugnanti, non senza una memoria surrealista e come una gnomica di

sogno. Per la singolare prontezza del segno suggerirei agli intendenti ‘Fiori selvaggi’. [...]”. In poche righe Anceschi focalizza alcuni punti salienti come la baldanza teorizzante, il rapporto *sui generis* con i nucleari, i legami con psicanalisi e memorie surrealiste oltre a consigliare “Fiori selvaggi” (al plurale) da intendersi molto probabilmente con il già citato dipinto *Wildflower* del 1956 (e probabile indizio dell’esposizione dell’opera nella mostra bergamasca). Doverosa una sintetica parentesi sulla Galleria Bergamo, in via XX settembre 79 a Bergamo, quartier generale del Gruppo Bergamo fondato nel 1956 e che, come si legge proprio nel suo atto di fondazione¹³⁴, organizza come sua prima manifestazione ufficiale di gruppo una collettiva al Centro Culturale San Fedele di Milano nel 1957, luogo già più che familiare a Manzoni e ancor prima a Fontana e ai nucleari, e probabilmente occasione di accordi e progetti futuri tra gli artisti bergamaschi e milanesi. Il testo su “Il Bastardo” cade in altre settimane nevralgiche per Manzoni. Infatti, la stessa mostra *Fontana Baj Manzoni* sarà trasferita alla Galleria del Circolo di Cultura di Bologna dal 23 marzo all’8 aprile 1958.

In un’ulteriore lettera a Valentino Dori (Giorgio Carmenati Francia) – da datarsi ai primi mesi del 1958 – l’artista conferma: “[...] Ho tenuto in questi giorni una mostra con Fontana, fondatore dello spazialismo e con Baj, fondatore dei nucleari, quasi a Simboleggiare l’unione dei tre iniziatori delle tre tendenze d’avanguardia di Milano; [...] ora spero di poter stare tranquillo un po’ per poter preparare una mostra personale. È anche uscita una nuova storia della pittura italiana in cui io sono citato alcune volte. [...]”.

L’esposizione bolognese è importante per vari motivi, *in primis* perché molto probabilmente l’artista presenta per la prima volta i suoi “quadri bianchi”. Infatti, il nuovo pieghevole stampato per l’occasione ora riporta un lavoro per ciascun artista¹³⁵; l’immagine manzoniana è comunque relativa alle prime tipologie di “quadri bianchi” in gesso con una linea di sutura e increspatura orizzontale. Anche Anceschi cambia parte del suo testo proprio nella parte inerente il giovane artista:

¹³⁴ Cfr. G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit., p. 4.

¹³⁵ Ivi, p. 8.

“[...] Manzoni, che iscriveva su superfici caotiche con un colore di lacca o di smalti nitidi, incubi dell’inconscio, ora tenta allibite superfici di bianco assoluto, affidate alla sensibilità nel trattare la materia e rotte da rilievi plastici e dalle loro ombre. [...]”. Su questa esposizione, si sono recuperate le lettere originali di Manzoni a Emilio Contini (ancora oggi custodite dallo stesso Contini nella sua casa-studio di Bologna), “responsabile” della Galleria del Circolo di Cultura, ricche di informazioni primarie. In sostanza si evince che è Manzoni a gestire l’iniziativa con Contini sia perché il più giovane sia per l’impossibilità di Baj e Fontana a seguire il progetto. Dalle sei lettere, di cui solo due datate, si possono ricostruire la genesi e le dinamiche della mostra; Baj è in Francia ma assicura la sua disponibilità di “quadri molto impegnativi” oltre alla sua presenza per l’inaugurazione, mentre Fontana è in contatto diretto a Milano con Manzoni e dell’artista “spaziale” vi potrebbero essere quadri “recenti” mentre Manzoni annuncia la preparazione di “tutta una serie di nuovi quadri”. Nella lettera datata 4 febbraio 1958 si apprende da Manzoni che originariamente vi doveva essere un nuovo testo, questa volta di Guido Ballo, ma a causa dei numerosi impegni di quest’ultimo si ripiega “[...] ancora sulla presentazione di Anceschi, naturalmente opportunamente aggiornata. [...] Dato che la presentazione è ottima [...]”; per l’inaugurazione si accenna anche a una “conversazione” da tenersi nella galleria. In una lettera successiva Manzoni annuncia a Contini: “[...] Vedrò il prof. Anceschi domani, domenica, per aggiornare la presentazione. Ti farò poi anche avere le foto dei quadri, o, se mi darai il formato, procederò io a far eseguire i cliché. [...] la mostra sarà senz’altro buona perché tutti manderemo le nostre cose migliori. [...]”. Dopo il citato incontro con Anceschi l’artista scrive nuovamente a Contini, confermando anche la data di inaugurazione della mostra: “Caro Contini eccoti finalmente la presentazione di Anceschi riveduta e corretta. In pratica è stato cambiato solo il pezzo che mi riguarda. Come già detto il 23 va benissimo. Se appena puoi fai stampare un 300 o 400 cataloghi in più per noi. [...]”; trascrive anche la nuova parte, dattiloscritta, del testo di Anceschi che, a parte un paio di refusi di battitura poi corretti, sarà effettivamente edita nel

pieghevole bolognese¹³⁶. È lo stesso Contini a scrivere una recensione in data 6 aprile 1958 su “Avanti!” descrivendo così i lavori: “[...] Baj e Manzoni, rispettivamente della generazione sui trenta e sui venti anni, rappresentano le posizioni più polemiche della giovane pittura milanese, affrontando senza incertezze mezzi nuovissimi, con la più larga e sconcertante audacia; soprattutto il giovanissimo Manzoni, che torna a rielaborare soluzioni che già il suprematismo russo dell’altro anteguerra e del neoplasticismo spinsero fino alle estreme conseguenze nel tentativo di pervenire all’essenzialità della pittura, in un coraggioso impeto di rinnovamento”; Contini può essere una fonte abbastanza autorevole, visti i legami diretti con l’artista – ed eventuali confronti verbali tra i due su genealogie e riferimenti all’arte del passato – e probabilmente è tra i primi a centrare la questione dell’“essenzialità” della pittura manzoniana.

L’ultima lettera inviata a Emilio Contini, manoscritta, è datata 23 aprile 1958 su carta intestata della Galleria Pater, e l’artista comunica: “Caro Contini ho inaugurato ieri la mia mostra e, mi pare, con molto successo. Ci terrai molto, data anche la diversità che [corre] tra i quadri che espongo oggi e quelli che voi a Bologna conoscete, che tu e gli amici bolognesi possiate vedere questi miei lavori. Ti pregherei intanto di vedere, se è possibile riavere i quadri che abbiamo lasciato al Circolo di Cultura perché Fontana ne ha bisogno e mi perseguita. [...]” aggiungendo in fine in un *post scriptum*: “Forse riusciremo a fare una rivista”. Questa lettera traghetta il nuovo percorso manzoniano verso la sua ricerca sempre più “acroma”. Infatti, probabilmente il giovane artista “sonda” il terreno esponendo i primi “quadri bianchi” in compagnia di Fontana e Baj a Bologna, per poi, con sempre maggiore consapevolezza e coraggio, presentarli nella mostra personale descritta nell’ultima lettera a Contini ovvero un’esposizione con altri e più recenti “quadri bianchi” presentati alla Galleria Pater di Milano dal 22 aprile al 4 maggio 1958.

¹³⁶ Per approfondimenti, e per l’analisi delle lettere, si rimanda ancora a G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit.

T8

Caro Vergani,

Capita spesso di sentir dire...

Caro Vergani,

Capita spesso di sentire 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.

Poiché, 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 [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, poiché 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 [(]poiché 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 dell'umana totalità.

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

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 un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi.

È 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 i 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 (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

CT9

Per la scoperta di una zona di immagini, 1958

Testo firmato solo da Piero Manzoni, versione diversa e molto più ampia dell'omonimo scritto edito nel dicembre 1956. Pubblicato nella raccolta-volume *Documenti d'arte d'oggi mac 1958*, Libreria A. Salto editrice, Milano, 1958, p. 74. Nella pagina precedente (73), stesso foglio di colore giallo, sono riprodotti, in bianco e nero, tre lavori di Manzoni del 1957: *Tenderly* (olio su tavola, cm 130×81; CG n. 59), *Paradoxus Smith* (olio e catrame su masonite, cm 100×130; CG n. 58) e *Igitur* (olio su tela, cm 70×90; CG n. 62); in corrispondenza delle pp. 75-76, vi è l'invito-pieghevole della personale *Piero Manzoni*, Galleria Pater, Milano, 22 aprile 1958, dove su un lato sono anche riprodotti tre *Achromes* in gesso dello stesso anno (cm 60×120; CG n. 147; cm 60×120,5; CG n. 146; cm 130×97; CG n. 145). Il nuovo testo, analizzando anche la sua posizione nel volume, sembra quindi quasi una “cerniera” tra la “zona di immagini” scoperta da Manzoni con i lavori del 1957 e la “nuova scoperta” degli *Achromes*. Il volume in questione fu pubblicato dal Movimento Arte Concreta; è composto come edizione d'arte, con disegni, riproduzioni, inviti, materiali cartacei incollati, e altro ancora, di artisti eterogenei (per la precisione 43) da Enrico Baj a Vinicio Berti, da Lucio Fontana a Luigi Veronesi compresa una “scultura da viaggio” di Bruno Munari; numerosi anche i testi di almeno 38 tra artisti, autori, critici, poeti da Nanni Balestrini a Gillo Dorfles, da Roland Penrose a Edoardo Sanguineti. Inoltre, a p. 81 si legge “edizioni arte concreta 1948/1958 mostra alla Libreria Salto, Milano, via Santo Spirito 14 dal 25

marzo al 14 aprile 1958”, probabile occasione espositiva, almeno parziale, e di presentazione del volume. In realtà, vista la composizione *sui generis* dell’oggetto in questione, vi sono notevoli complessità su datazione e circolazione. *Documenti d’arte d’oggi* è il quarto e ultimo “raccoltore” del Movimento Arte Concreta movimento nato nel 1948 e promosso principalmente da Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati ma a cui aderiranno svariati artisti nel corso degli anni. Questi volumi sono veri “luoghi sperimentali”, vicini al libro d’artista anche se di fattura collettiva ed eterogenea. Manzoni si inserisce quindi in una tradizione ormai decennale che andava esaurendo alcuni suoi presupposti originari ma i decani del movimento sono sempre recettivi e aperti alle nuove sperimentazioni e alle nuove generazioni. In questo raccoglitore si incrociano personalità che hanno già avuto legami con Manzoni o che ne avranno negli anni successivi come Baj, Dorfles, Fontana, Tullier o i futuri “poeti novissimi” Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, solo per citare pochi nomi. Forse, vista anche la notevole diversità e quantità dei nomi presenti in *Documenti d’arte d’oggi*, e in maniera analoga ma un po’ più ristretta anche in pubblicazioni come “Il Gesto” o il manifesto *Contro lo stile*, bisogna intendere queste alleanze, appartenenze a gruppi o movimenti sempre in modo poco dogmatico o canonico. Gli artisti e gli autori colgono occasioni per esporre e per pubblicare, in sostanza per far conoscere il proprio lavoro, anche in contesti che non rispecchiano a pieno un’ortodossia estetica. Se si analizza inoltre nello specifico l’attività manzoniana è anche lampante come idee, sperimentazioni, lavori si trasformano con una rapidità straordinaria di mese in mese, di anno in anno. Lo scritto di Dorfles in questo raccoglitore del 1958 – che come già accennato è tra gli autori sia del terzo numero della rivista nucleare “Il Gesto” sia del primo numero della manzoniana “Azimuth” – intitolato *Organicità dell’astrazione* (p. 50) possiede “alcune” analogie con lo scritto manzoniano tenendo sempre ben presente le diverse prospettive nonché lo scarto generazionale tra i due autori. I legami – intesi come rapporti, fonti, modelli, stimoli – tra Manzoni e il Movimento Arte Concreta sono stati quasi sempre ignorati dalla critica.

La “baldanza teorizzante” e la prassi della stesura di manifesti iniziata con le avanguardie storiche all’inizio del Novecento passa, oltre che attraverso il magistero dei manifesti spazialisti di Fontana, anche dai manifesti concretisti dei primi anni cinquanta in parallelo all’attività teorica dei nucleari Baj e Dangelo. Manzoni con la sua mente “spugnosa” attinge da più fonti; i proclami concretisti che si trovano nei manifesti del “macchinismo”, “arte totale”, “arte organica” con la regia “ludica” di Munari¹³⁷, forse nati anche con un probabile confronto ironico verso i primi testi di Baj e Dangelo, non sono passati in modo indifferente sotto gli occhi di Manzoni. Non a caso nell’ottobre del 1960 Manzoni espone a Roma in una collettiva, alla Galleria Trastevere di Topazia Alliata, intitolata *Sculture da viaggio*, con esplicito rimando a Munari.

Il “raccoltore” del MAC (e quindi anche i lavori di Manzoni ivi pubblicati) sarà recensito su “Il Verri” (a. II, n. 4, Milano, dicembre 1958, pp. 125-128) da Sanguineti¹³⁸ che però, forse per un refuso di stampa o per una svista dell’autore, pur citando i passi della versione del 1958, data il testo al 1956 (ovvero la prima versione più snella e dalla stesura collettiva con lo stesso titolo *Per la scoperta di una zona di immagini*); il poeta sottolinea: “[...] Un terzo concettino può ricavarsi dalle opere di Piero Manzoni, affinché non si creda, per intanto, che l’arte della pittura rimanga addietro sola: abbiamo ancora nello sguardo l’impressione paurosa delle sue tele rigorosamente bianche, contemplate nel suo studio pochi giorni fa. I documenti raccolti in questo volume sono meno aggressivi e rivelano presso l’autore di *Tenderly*, di *Paradoxus Smith*, di *Igitur* (le sue composizioni più felici, per suo stesso giudizio, e qui appunto riprodotte), quella particolare declinazione del gusto ‘neobarocco’ che è la poetica del movimento nucleare. I principi stabiliti nel manifesto ‘Per la scoperta di una zona di immagini’ [dicembre 1956], nell’espressione particolare che ricevono dal Manzoni, ricercatore, precisamente, di ‘immagini quanto più possibili assolute’, di immagini che non valgono per quel che

¹³⁷ Editi poi in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, cit., pp. 238-241. Cfr. Parte Prima.

¹³⁸ Cfr. E. Riso, *Piero Manzoni e Edoardo Sanguineti: corpo, voce, citazione*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 185-201.

ricordano, spiegano, esprimono, ma valgono ‘solo in quanto sono: essere’, si curvano già, in palese contraddizione con i principi stessi del nuclearismo, nella direzione dell’agghiacciante candore delle sue ultime tele. [...]”. Oltre alla giusta interpretazione critica di Sanguineti, che sarà sempre in stretto rapporto con Baj e i nucleari firmando anche il *Manifeste de Naples* nel gennaio del 1959, i suoi passi confermano indirettamente i problemi di impaginazione specifici di *Documenti d’arte d’oggi*; la copia recensita da Sanguineti, probabilmente, non aveva accluso (alle pp. 75-76) il pieghevole della personale di Manzoni alla Galleria Pater dell’aprile-maggio del 1958 su cui sono riprodotte proprio “tele rigorosamente bianche” ovvero i tre *Achromes* in gesso già citati. La mostra personale nella galleria di Mino Pater è un’altra tappa decisiva nel folgorante percorso manzoniano; l’artista è già in rapporti di sintonia con il gallerista dopo la mostra con Sordini e Verga dell’anno precedente e dove esporrà ancora nei mesi successivi. Molto probabilmente è la prima mostra dove sono presenti solo “quadri bianchi” e come si evince dalla lettera a Emilio Contini del 23 aprile dello stesso anno sono opere diverse da quelle esposte a Bologna nella collettiva con Fontana e Baj. Questa è forse la mostra personale che annuncia nelle lettere a Valentino Dori (Giorgio Carmenati Francia) già sul finire del 1957: “[...] A marzo poi terrò una personale ancora a Milano. Poi dovrò cominciare a provare con l’estero. [...]” e ancora all’inizio del 1958: “[...] in questo tempo ho avuto molte attività; ora spero di poter stare tranquillo un po’ per poter preparare una mostra personale. [...]”. Le recensioni dell’esposizione milanese riassumono in sintesi le nuove ricerche e annunciano i progetti futuri; così sul giornale cremonese “La Provincia” in data 25 aprile 1958 nel breve articolo *Il pittore Piero Manzoni espone a Milano alla Galleria Pater*: “Il pittore soncinese Piero Manzoni ha dato la vernice stamane alla mostra delle sue opere aperta alla ‘Galleria Pater’ di Milano. Il Manzoni, nato a Soncino nel 1933, dipinge dall’età di sedici anni, [è] un artista di estrema avanguardia e collaborò lo scorso anno al lancio del manifesto ‘per la scoperta di una zona di immagini contro lo stile’ [*sic*]. Fa attualmente parte del ‘Movimento di arte nucleare’; i suoi quadri ed i suoi saggi hanno avuto un notevole successo di critica. La mostra rimarrà aperta 15

giorni, dopo di che il Manzoni allestirà una ‘personale’ in Olanda”. Non diverso il tono su “24 Ore” del 4 maggio 1958 anche se vi è più pertinenza: “[...] Manzoni, che è nato nel ’33, ha già tenuto diverse mostre personali e di gruppo in Italia e all’estero. I quadri che questa volta egli espone sono completamente bianchi, giocati sull’intensità delle materie che li compongono, senza l’uso di nessun colore. Dopo la conclusione di questa mostra, Manzoni partirà per l’Olanda ove è stato invitato a tenere un’altra mostra personale”. Nella sua sintesi, tale recensione, focalizza bene e in modo abbastanza precoce la prassi operativa e tecnica di Manzoni nel realizzare “quadri bianchi” ma giustamente “senza l’uso di nessun colore” visto che l’artista sperimenta in queste date il gesso, materiale “ontologicamente” bianco o acromo, senza quindi l’utilizzo di “colori” per l’attività pittorica tradizionalmente intesa. Prima di approdare nelle terre olandesi l’artista sarà ancora impegnato in altre esposizioni milanesi; in particolar modo si può ricordare – per sottolineare ancora alcuni aspetti di genealogie e di legami con le avanguardie storiche e dei massimi esponenti delle neoavanguardie – la collettiva *L’Avanguardia. Picabia Sant’Elia Fontana Baj Manzoni* alla Galleria Montenapoleone di Serena Perfetti aperta a Milano dal 27 maggio. È una recensione del critico Marco Valsecchi, *Avanguardisti in Montenapoleone*, su “Il Giorno” del 7 giugno 1958, a fornire qualche informazione in più vista la scarsità dei documenti d’archivio: “In una sala della galleria Montenapoleone a Milano ci si propone una specie di filone artistico basato sul concetto di avanguardia. Ci sono disegni di Sant’Elia, l’architetto futurista; dipinti di Picabia, uno dei primi ribelli dadaisti; di Fontana spaziale, di Baj nucleare, e di Manzoni, inevitabilmente post-nucleare. A parte il fatto che l’avanguardia, come tale, non è ancora un risultato d’arte, ma solo di cultura (quanti colti d’avanguardie passate oggi mostra la corda appunto perché mai toccarono il limite della poesia?), non si vede il nesso di un percorso così eterogeneo come qui è indicato. E perché sono qui esclusi altri momenti di quello spirito d’avanguardia che pur soffiò in tante altre parti di questo mezzo secolo? Teniamoci piuttosto al valore delle opere esposte; e una volta affermato che semmai preferiamo il Picabia autenticamente Dadà, e non questo riformato, Sant’Elia si rivela davvero geniale

ideatore di nuove architetture, Fontana un sottilissimo artista divertito delle sue stesse trovate, dei suoi capricci controllatissimi in preziose e semplici esecuzioni. I due più giovani non lasciano non senza sorpresa: Baj, a furia di sperimentare altre figurazioni di una materia gassosa e in bollore come l'energia pura, rischia nel quadro più grande una specie di curioso verismo alpino, da ghiacciai del Longoni; e Manzoni, pur nella sua pagina bianca e troppo gessosa, accenna a una vibrazione luministica che non si perde del tutto, almeno nel 'collage' coi lini bianchi, d'effetto anch'esso, ma perlomeno più vivace". Oggi, dopo circa mezzo secolo, il nesso del percorso eterogeneo in realtà si potrebbe intravedere benissimo; se Fontana si lega direttamente alle sperimentazioni futuriste, Baj ai profumi dada-surrealisteggianti, il giovane Manzoni, sia per il suo recente passato sia per le prime prove acrome, diviene un artista che sintetizza e riformula personalmente alcuni di questi presupposti "d'avanguardia"; nel corso delle sue sperimentazioni successive, lasciati magari per strada alcuni propositi surrealisti (già citati anche da Anceschi), i legami tutti personali con il futurismo e il dadaismo, mutuati anche dal clima degli anni cinquanta (con Fontana, Baj e Munari su tutti), emergeranno ancora più chiaramente. Analizzando ancora le parole di Valsecchi si evince la presenza in mostra di *Achromes* aurorali in gesso, mentre è più problematico il "'collage' coi lini bianchi". Allo stato attuale delle ricerche sono stati rintracciati da chi scrive due *Achromes*, di piccole-medie dimensioni, che potrebbero rievocare la definizione di "collage" (rispettivamente caolino e tela a riquadri, cm 35×25, 1958-1959; CG n. 295, e caolino e tela a riquadri grinzati, cm 50×65, 1959 circa; CG n. 442) che riportano sul verso del telaio la scritta postuma, quasi tutta in maiuscolo, del precedente proprietario Pino Manus: "Questo quadro di Piero Manzoni fu acquistato nel 1963 alla galleria Montenapoleone (della signora Perfetti) in fede Manus" (si cita dall'esemplare CG n. 295 perché più leggibile; in caso di ulteriori conferme d'archivio la data dei lavori in questione andrebbe anticipata al 1958).

Parallelamente però Manzoni continua anche il percorso espositivo con artisti della sua generazione; mentre è già aperta la sua personale *Schilderijen*, dal 10 al 29 settembre al Rotterdamsche Kunstkring di Rotterdam, si presenta a Milano in

collettiva con Guido Biasi, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Ralph Rumney e Douglas Swan alla Galleria Pater dal 13 settembre 1958; è il “primo atto” del sodalizio con Bonalumi e soprattutto con Castellani che durerà anche negli anni futuri. Come già accennato Bonalumi pubblica un suo lavoro proprio nel settembre del 1958 sulla rivista nucleare redatta da Manzoni (cfr. “Il Gesto”, n. 3) dove troverà spazio anche un lavoro di Douglas Swan (entrambi senza titolo e datati 1958); Bonalumi, Castellani e Manzoni espongono ancora insieme in una mostra collettiva molto più ampia (in tutto sedici artisti) alla Galleria del Prisma di Milano, dal 1 dicembre 1958 ma stringeranno ulteriormente la loro collaborazione con la tripersonale nella stessa galleria dal 16 al 28 febbraio 1959.

In relazione alla partecipazione di Manzoni a questa mostra viene edito, qualche giorno dopo, una sorta di resoconto sul panorama artistico milanese scritto da un anonimo giornalista “anarchico” intitolato *Attività febbrile nelle Gallerie d'arte milanesi* (“Umanità Nova”, n. 10, 8 marzo 1959) che pontifica: “[...] Da diverso tempo si succedono mostre su mostre: astrattisti, dadaisti, surrealisti, cubisti, figurativi, con aggiunte decine di ismi. [...] Infatti ora al lettore dobbiamo spiegare in fondo in fondo chi sono questi astratti, i quali si dividono in puri e impuri. I secondi sono i nucleari, siderali, spaziali, ancestrali, con tutte le loro derivazioni, la catena di nomi non finisce più e non vorrei annoiare il lettore con una sequenza di nomi in fondo usciti da romanzi di Urania. [...] Per la maggior parte, questi ragazzi espongono in note gallerie d'arte di Milano, trovano persone che si fanno prendere in giro da questi quattro stupidi, e che gli comprano i quadri. [...] Posso scrivere decine di esempi, fare dei nomi, e sinceramente certi ne faccio: Piero Manzoni, un giovane che in questi giorni espone in una galleria di Milano, il Prisma, centro dei giovani astratti di Milano: questo Manzoni ha trovato un ottimo sistema per richiamare l'attenzione dei critici sulla sua persona, ovvero la sua produzione pittorica. Dipinge quadri bianchi, sì cari lettori, dei quadri completamente bianchi (aggiungo che questo giovane pittore è figlio di gente ricca) Baj, altro giovane pittore, stacca dalla sua casa la tappezzeria di seta, la impiastra sulle tele e ci contorna intorno delle linee nere. Altri nomi sono il D'Angelo, il quale getta i colori

sulla tela, credo con il tirasassi: [...] E la lista può continuare con decine di nomi, che vanno da Crippa a Fontana. [...]

Manzoni, in questi mesi, aggiorna ancora una volta Valentino Dori (Giorgio Carmenati Francia), con una lettera da collocarsi largamente sul finire del 1958, dove riassume le sue nuove esperienze e i progetti futuri: “[...] Oggi ahimè il movimento si è scisso in due: io ora sono con Castellani e Bonalumi e perseguiamo quella linea che tu mi hai visto iniziare, usciremo prestissimo con una rivista nostra, di parte, che si chiamerà Pragma [...] la nostra idea, il nostro programma ci sembra il più solido in mezzo allo sfacimento che si è generato in questi ultimi tempi. [...] Castellani, l’ho scoperto in questi giorni, era compagno di scuola di tuo fratello. In questi giorni si sta scrivendo un libro su di me: spero che sia pronto in fretta perché una cosa del genere è senz’altro la migliore presentazione. [...]”. Se la rivista annunciata è da intendersi con molta probabilità con la futura “Azimuth” del settembre 1959, è più complesso definire il “libro” monografico citato dall’artista. Vi potrebbero essere un paio di ipotesi: già in una lettera a Rinaldo Rossello¹³⁹ sul finire del 1958 Manzoni scrive: “[...] in questo tempo ho lavorato molto, ho fatto quadri molto grandi e molto raffinati (non so se sia meglio o peggio, comunque sono tutti in studio e non li ho mostrati a nessuno). [...] Se fai i cliché dei miei due quadri, dovrai fare prima le foto: ti dispiacerebbe mandarmene una copia in modo che io possa far vedere al critico che mi scriverà il testo (Sanguineti) i quadri che intendo pubblicare? [...]”. Sanguineti, su “Il Verri” scrive infatti di “[...] tele rigorosamente bianche, contemplate nel suo studio pochi giorni fa [...]” a testimoniare che i loro rapporti erano già collaudati anche con reciproca stima; di questa “monografia” non si ha comunque traccia. La seconda ipotesi è legata a un documento conservato in una collezione privata milanese ossia una sorta di menabò della monografia manzoniana ma che riporta sul “frontespizio”, a matita, la seguente titolazione “allineata” a sinistra: “guido ballo le superfici bianche di piero manzoni EPI”; sfogliando il libretto si notano ben tredici riproduzioni in bianco e nero, incollate su ogni singola pagina, di altrettanti *Achromes* tutti datati, con annotazioni manoscritte

¹³⁹ Citata in F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, cit., pp. 81-83.

a biro blu vicino le immagini, al 1958. Guido Ballo è citato nella corrispondenza tra l'artista ed Emilio Contini e almeno in una lettera a Baj per la mostra bolognese *Fontana Baj Manzoni*, per la quale il critico non sarà disponibile per la stesura del testo¹⁴⁰; si “ripiegherà” sulla nuova versione del contributo di Luciano Anceschi già edito per la mostra di Bergamo nello stesso anno. Ballo è comunque già presente in altri “contesti manzoniani” a partire proprio dal raccoglitore concretista *Documenti d'arte d'oggi* e contribuirà al primo numero di “Azimuth” con il testo *Oltre la pittura* dedicato alla ricerca fontaniana, già edito senza titolo sul catalogo della Biennale veneziana¹⁴¹. Escludendo la preparazione parallela di due monografie nello stesso anno – una con Sanguineti e una con Ballo – probabilmente, per cause ignote, uno dei due critici incaricati sarà sostituito dall'altro, ma alla fine nessuna di queste pubblicazioni vedrà la luce.

T9

Per la scoperta di una zona 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, 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.

¹⁴⁰ G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, cit., pp. 8-9.

¹⁴¹ Si veda: *XXIX Biennale internazionale d'arte di Venezia*, (Venezia, sedi varie, 14 giugno – 19 ottobre 1958), [terza edizione riveduta: 15 settembre 1958], Stamperia di Venezia, Venezia, 1958, pp. 19-22 e figg. 6-7.

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 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 nell'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, 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, 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

CT10

Da Milano, ci scrive Piero Manzoni, 1959

Articolo pubblicato sul bisettimanale "Il Pensiero Nazionale", a. [XIII], n. 17, Roma, 1-15 settembre 1959, p. 40. È il primo articolo di collaborazione con il

periodico romano, diretto e fondato nel 1947 da Stanis Ruinas ovvero Giovanni Antonio De Rosas, già aderente alla Repubblica Sociale Italiana poi gravitante nell'orbita comunista e dunque definito nel dopoguerra "fascista di sinistra". Manzoni è in contatto con Antonio Caputo artista e giornalista collaboratore del bisettimanale per cui seguiva la sezione artistica. Si conosce un nutrito *corpus* di documenti tra lettere, missive e comunicati stampa¹⁴² inviati da Manzoni a Caputo, materiali alla base per alcuni articoli; sul periodico sono pubblicati solo tre contributi firmati da Manzoni, ma consultando i dattiloscritti citati con altri articoli firmati da Caputo si potrebbe definire Manzoni quasi "coautore" di alcuni resoconti usciti in altre settimane¹⁴³. Già nell'aprile dello stesso anno (cfr. "Il Pensiero Nazionale", a. XIII, n. 8, 16-30 aprile, 1959, p. 40), Caputo recensiva la tripersonale di Bonalumi, Castellani e Manzoni alla Galleria Appia Antica di Roma, tenutasi dal 3 al 15 aprile, con queste parole: "[...] All' 'Appia Antica' hanno invece esposto tre pittori milanesi: Manzoni, Bonalumi e Castellani. Non conosco la loro produzione precedente, e pur essendo la loro posizione di rivolta più che evidente, preferisco per questo riportare qualcosa dal catalogo, la cui presentazione è stata fatta da Leo Paolazzi: ... 'pure il quadro di Manzoni, abolito persino il gusto di dipingere tende a farsi oggetto, desolata presenza a sé, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco, e oggetti sono i quadri di Bonalumi, con una diversa partenza, con un più di favoloso e di innocente: immagini di terre vulcaniche percorse da una solitudine insormontabile, tutta sostenuta dal peso di un materiale violento come certi tubi di metallo...'. E per Castellani '... una concezione meno desolata dell'uomo, con ricuperi operati da un lirismo incantato che apre certe possibilità di salvezza: una linea blu...'". Anche Leo Paolazzi, più conosciuto come Antonio Porta, è presente in *Documenti d'arte d'oggi* del 1958 e poi pubblicherà sul

¹⁴² Ora in *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, cit., pp. 80-105.

¹⁴³ Si vedano i già citati A. Caputo, *Il taccuino delle arti. La nuova scuola a Milano*, in "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XIV, n. 5, 1-15 marzo 1960, p. 39 (in relazione al documento edito in *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, cit., pp. 86-87) oppure Id., *Di pittura in pittura. Da Milano*, "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XIV, n. 6, 16-31 marzo 1960, p. 39 (in relazione al documento edito in *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, cit., pp. 94-97).

primo numero di “Azimuth” i versi *da Europa cavalca un toro nero* accompagnati in basso da un’immagine di un lavoro di Arnaldo Pomodoro. Tra Paolazzi e Manzoni vi è anche qualche missiva inerente i loro progetti comuni che prenderanno corpo nei mesi futuri quando Paolazzi, ormai Antonio Porta, pubblicherà *La palpebra rovesciata* come primo (e forse unico) dei “Quaderni di Azimuth”. Si è conservata una lettera di Manzoni all’amico poeta (Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Fondo Porta, serie Corrispondenza privata, U.A. Manzoni) che recita: “Caro Leo congratulazioni per le poesie! molto buone! Per l’impaginazione è corretta e dignitosa. La copertina (credo sia d’accordo anche tu) è uno schifo. Puoi farne un paio di centinaia di copie a copertina bianca (o grigia o come vuoi)? Tanto il quaderno esce per forza sotto il nome di Azimuth. Seguiranno infatti altri quaderni. Ciao e buon lavoro. Sono a Milano verso il 12. A presto Piero”.

La mostra alla Galleria Appia Antica dove vi è un altro interlocutore manzoniano di rilievo ovvero Emilio Villa¹⁴⁴ potenzia il sodalizio dei tre artisti dopo la loro mostra alla milanese Galleria del Prisma nel febbraio dello stesso anno. Poco dopo Manzoni espone in una seconda personale in terra olandese *Relief-Schilderijen*, Galerie de Posthoorn, L’Aia, dal 21 aprile del 1959 dove vi è tra i referenti primari Hans Sonnenberg che intraprende con l’artista italiano un fitto carteggio¹⁴⁵ ed è proprio in questo periodo che viene formalizzata l’inclusione di Manzoni nel Gruppo Zero olandese di cui appunto Sonnenberg era manager. Ancora dalle pagine del giornale cremonese “La Provincia” (*Un pittore cremonese espone da oggi in Olanda*, 21 aprile, 1959) si hanno informazioni maggiori sulla mostra a L’Aia: “[...] le opere dell’artista cremonese rappresentano una vera rivoluzione nelle correnti moderne della pittura d’avanguardia, tanto che Manzoni è stato l’unico italiano inserito nel ‘Groupement International Zero’ [...] La ‘personale’ olandese di Piero Manzoni è

¹⁴⁴ Si rimanda a D. Colombo, Praeconium pro P.M. di Emilio Villa, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 141-153.

¹⁴⁵ In corso di studio da parte di Paolo Campiglio di cui cfr. *Piero Manzoni olandese: il carteggio con Hans Sonnenberg (1958-1963)*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 53-69.

formata da venti tele interamente dipinte da sfumature in bianco di diversa intensità. [...]”.

La frenetica attività del giovane artista si concretizza anche in un'altra mostra personale che ha un interesse primario per la “terminologia” artistica nonché per l'esposizione di nuovi lavori: infatti Manzoni inaugura il 27 maggio 1959 una mostra al bar La Parete di Milano, dove per la prima volta i “quadri bianchi” sono intitolati *Superficie acroma*; dalle fotografie dell'evento si evince che la *Superficie acroma* esposta (caolino e tela a riquadri grinzati, cm 70×50, 1959; CG n. 440) è accompagnata da nuovi lavori ovvero le prime *Linee*, linee a inchiostro scuro tracciate in orizzontale su fogli di carta rettangolari allestiti appunto “a parete”; si nota anche un folto gruppo di manifesti e volantini sotto vetro. Un'ulteriore immagine fotografica emersa di recente da una collezione privata illustra l'ampiezza della parete stessa che ospita almeno sei *Superfici acrome*. Nell'articolo *Superfici acrome in via Borromei* (su “La Notte”, 27-28 maggio, 1959) così vengono descritti i lavori: “[...] Ieri sera sono state esposte le ‘superfici acrome’ di Piero Manzoni realizzate con semplice tela bianca (madapolan, per intenderci) immersa nella colla o nell'amido e sapientemente riportata nel quadro e drappeggiata come un nido d'ape o come ondulazioni della sabbia lambita sull'onda. [...]”. Con questo recente “retrotterra” esperienziale Manzoni nel suo testo per “Il Pensiero Nazionale” realizza una sorta di reportage sulla situazione artistica di Albisola; se vi è un tono poco gentile nei confronti di Jorn, con cui Manzoni aveva avuto qualche incomprensione come testimoniato nel carteggio con Baj, oltre alla stoccata sulla “flora artistica” composta da Tàpies, Wols, Bacon, Buffet, vi è forse il primo elogio pubblico manzoniano, a mezzo stampa, di Lucio Fontana “[...] oggi forse il più interessante artista italiano, la cui opera ha aperto e continua ad aprire nuove strade [...]”. Interessante anche il giudizio positivo su Wifredo Lam, anch'egli già presente su “Il Gesto” (n. 3, 1958) con un “disegno”, datato 1956, nella pagina antecedente al testo di Dorflès *Gesti nuovi*. Forse il genuino spirito “totemico” e “archetipico” dei lavori di Lam è ancora congeniale, in queste date, alla sensibilità del giovane artista. I toni di questo articolo “romano” vanno contestualizzati anche in relazione a

un'importante personale che l'artista tiene proprio nello stesso periodo ad Albisola; leggendo dall'invito: "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 [...]". È la prima mostra "monotematica" delle *Linee*, che dal luglio dello stesso anno vengono tracciate anche su rotoli di carta di lunghezza variabile, poi inscatolati in cilindri di cartone dipinti di nero; un'etichetta applicata sul cilindro, che nei primi esemplari è totalmente manoscritta, informa del contenuto dell'opera (lunghezza, nome dell'artista, data). Negli esemplari dei mesi successivi l'etichetta sarà prestampata e precompilata in doppia lingua (francese e inglese) e l'artista aggiungerà di propria mano solo i numeri delle lunghezze e le date. Lucio Fontana acquista la *Linea lunga 9,48 metri* (CG n. 555) esposta in Liguria. L'articolo sul periodico romano inoltre cade anche in un mese "emblematico" per il percorso manzoniano e in generale per il panorama artistico italiano; infatti proprio nel settembre 1959 vede la luce il primo numero della rivista "Azimuth", fondata e curata da Manzoni con Enrico Castellani. Non a caso la notizia è divulgata con un "comunicato stampa" che ha tra i destinatari anche Antonio Caputo. Il documento espone in modo chiaro e sintetico le informazioni primarie del progetto editoriale: "[...] È uscito il 3 settembre [...] *Azimuth*, rivista d'arte che vuole segnare, sia pure in un ambito abbastanza grande, la linea e lo sviluppo della più nuova e più giovane pittura d'avanguardia. [...]" elencando poi gli autori dei testi (da Vincenzo Agnetti a Yoshiaki Tono), alcuni artisti e specificando inoltre "[...] Fuori testo 'Peinture exécutée on collaboration avec meta-matic n. 12 de Tinguely': si tratta di un disegno eseguito con una macchina automatica costruita da Tinguely ed esposta recentemente a Parigi che, introducendo un gettone, esegue un disegno. [...]"; il documento si chiude con l'annuncio di un'altra imminente mostra: "[...] Il giorno 8 settembre si inaugura alla galleria Kasper di Losanna (Svizzera) la mostra dei tre pittori milanesi Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni [...]"¹⁴⁶. Se l'opera di Tinguely ben si lega anche al *Manifesto del macchinismo* del 1952 promosso dal MAC – poi edito anche in *Pittura italiana del dopoguerra (1945-*

¹⁴⁶ Si cita da *Tonino Caputo. L'itinerario artistico di un pittore nomade*, cit., p. 81.

1957), Milano, 1957, p. 241 – la mostra in Svizzera è un'altra tappa importante per la costruzione di una rete dal respiro sovranazionale di cui Manzoni è abile tessitore; infatti l'artista ha un rapporto epistolare con Georges J. Kasper che oltre a gestire la sua galleria è "Editeur-rédacteur en chef" della rivista "Art Actuel International" che offre spazio a Manzoni e ad altri artisti sperimentali italiani. I rapporti con Kasper risalgono almeno a qualche mese prima; in una lettera (disponibile in copia presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano) Manzoni propone al gallerista svizzero di avere l'esclusiva dei propri lavori per la Svizzera offrendogli anche (allegati alla lettera) copie del terzo numero della rivista "Il Gesto" e di alcuni suoi "cataloghi". Inoltre, l'artista compila, in data 20 giugno 1959, il modulo di adesione per la partecipazione al "Prix Suisse de Peinture Abstraite 1959"; in questo documento l'artista si definisce "radattore" della rivista "Il Gesto", n. 3, nonché "redacteur et fondateur de PRAGMA, collaborateur de Appia Antica" mentre intitola il suo lavoro spedito per il premio "Surface blanche (acrome)" con data 1959. La rivista "Pragma" sarà poi in realtà "Azimuth" mentre, pur avendo rapporti con Emilio Villa, allo stato attuale delle ricerche, non risultano articoli o testi manzoniani preparati la rivista romana. L'indicazione della didascalia, inoltre, testimonia come il termine "achrome" non è ancora entrato definitivamente, a queste date, nel vocabolario manzoniano. Kasper, oltre a ospitare sul suo periodico una breve frase attribuita all'artista "J'ai beaucoup de plaisir de savoir que mes tableaux font hurler, je les appelle tableaux pour types rageurs, parce qu'on peut jeter contre eux des objets sans les casser!" (in "Art Actuel International", a. III, n. 14, Lausanne, 1960) e un articolo, sullo stesso numero, di Giulia Veronesi dal titolo *Visites d'ateliers, Castellani et Manzoni à Milan* si fa promotore, sul finire del 1959, della "nouvelle école européenne" gruppo numeroso ed eterogeneo di artisti che accoglie anche gli italiani Bacci, Barisani, Bonalumi, Castellani, Manzoni, Scanavino, Nigro, Crippa (in "Art Actuel International", a. III, n. 14, Lausanne, 1960 [copertina]). Come già accennato, rispolverando queste esperienze, è più pertinente esaminare l'analisi del testo di Manzoni per il periodico "Il Pensiero Nazionale", dove in sostanza il ventiseienne artista si pone come "alfiere" dell'arte sperimentale. Tornando invece

al primo numero di “Azimuth” (che paradossalmente non contiene scritti di Manzoni quasi, da padrone di casa, a voler lasciar spazio ai suoi “ospiti”) è da notare il suo nome nella sezione “LE Groupement ZERO” olandese); fondamentale un “alfabeto” a tutta pagina (che rievoca quell’“alfabeto di immagini prime” già enunciato nel 1956 in *Per la scoperta di una zona di immagini*, cfr. T1). Le lettere in nero ABCDE, realizzate, nell’originale, con maschere e stampini, sono ordinate in cinque righe e quattro colonne. Non a caso, l’immagine è affiancata al testo di Yoshiaki Tono *Spazio vuoto e spazio pieno* che ben si accorda ai toni manzoniani. Un precedente diretto è l’*Alfabeto* realizzato dall’artista nel 1958 (*Alfabeto*, inchiostro e caolino su tela, cm 25×18; CG 267) ed esposto al bar La Parete nel maggio 1959. Con questi due “lavori alfabetici”, e poi con le *Linee*, l’artista sposta ulteriormente la sua ricerca sull’asse del “concetto”, con venature tautologiche, già tra il 1958 e il 1959.

T10

Da Milano, ci scrive Piero Manzoni

«Una vecchia abitudine, che per tanti è ormai una tradizione, ha portato anche quest’estate, sulle orme dei futuristi, molti artisti d’ogni parte del mondo ad Albissola.

Purtroppo, in questi ultimi anni, molti piccoli trafficanti e pittori di terz’ordine, attratti dalla fama del paese e dai nomi che lo frequentano, hanno invaso questa piccola “ville d’art” e ne deturpano il paesaggio colla loro presenza e coi loro quadri, grazie anche alla condiscendenza di una “galleria del circolo artistico” (di assai recente costituzione) che, quanto peggio sono, tanto più volentieri li ospita.

Comunque questo svantaggio è sufficientemente equilibrato dalla mancanza, nella zona, di neo-naturalisti, dediti per la maggior parte in questo periodo ad agresti contemplazioni, nelle parrocchie della Brianza, ed ancor più dall’assenza dei Tàpies,

dei Wols, dei Bacon, dei Buffet..., insomma di tutta quella, più che fauna, flora artistica che tanto ci assilla ed opprime per tutto l'inverno nelle gallerie cittadine.

A netto vantaggio della situazione torna invece la presenza di artisti importanti come Lucio Fontana e Wifredo Lam: è qui anche Jorn, ma a mio parere «il suo caso non aggiunge nulla di nuovo al sermo delle Muse»: la sua opera anche se sorretta da buone qualità pittoriche, non è che un banale rigurgito romantico espressionista.

Non così invece Fontana, oggi forse il più interessante artista italiano, la cui opera ha aperto e continua ad aprire nuove strade: in questi giorni sta lavorando a ceramiche e terrecotte, brillanti variazioni dei suoi “tagli”.

Pure Lam lavora ai suoi “personaggi” che traggono origine dai totem selvaggi della sua terra e dalla lezione cubista.

I suoi primi quadri di questo tipo, furono esposti per la prima volta con gran successo nel 1938. È solo da pochi anni che qui in Italia alcuni mediocri artisti hanno cominciato ad imitarlo; ma le copie nostrane fanno una ben meschina figura di fronte all'alto livello e al vero valore degli originali».

CT11

Da Milano Viltà nell'arte, 1959

Articolo pubblicato sul bisettimanale “Il Pensiero Nazionale”, a. XIII, n. 19, Roma, 1-15 ottobre 1959, p. 40. L'occasione del testo è la recensione della mostra veneziana *Vitalità nell'arte* promossa dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume di cui era segretario generale Paolo Marinotti autore anche di un testo in francese, *Réponse à moi-même*, nel catalogo; *Vitalità nell'arte*, Palazzo Grassi, Venezia, agosto-ottobre 1959, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venezia 1959; da notare che l'impaginazione del catalogo è opera di Albe Steiner mentre Carlo Scarpa risulta artefice dell'allestimento della mostra (poi itinerante alla Kunsthalle di Recklinghausen, ottobre-dicembre 1959, e allo Stedelijk Museum di

Amsterdam, dicembre 1959-gennaio 1960)¹⁴⁷. Tra i numerosi artisti in mostra: Karel Appel, Alberto Burri, Wessel Couzijn, Alan Davie, Willem De Kooning, Jean Dubuffet, Franco Garelli, Asger Jorn, Marino Marini, Gea Panter, Jackson Pollock, Arnaldo e Giò Pomodoro, Kimber Smith, Emilio Vedova.

Nel testo, dopo l'elogio fontaniano del mese precedente (cfr. T10), Manzoni oltre a dichiarare apertamente la sua visione sperimentale e vitalistica – con rimandi all'*humus* futurista e alla recente filosofia esistenzialista – in chiusura (“Non è con eccessi di novità o di avanguardia o di *engagement* intellettuale che si guastano le possibilità artistiche di una civiltà”) definisce “vitali” solo Pollock e Burri; la stima verso il maestro umbro – di cui Manzoni aveva già conoscenza diretta dei suoi lavori grazie alle mostre milanesi – sarà ribadita anche nelle lettere all'intellettuale spagnolo Juan-Eduardo Cirlot¹⁴⁸ che guarda a Fontana, Burri e Manzoni come alla triade più originale dell'arte italiana coeva. In particolare, nel gennaio del 1957, Burri è protagonista di una mostra personale alla Galleria del Naviglio di Milano; opere come *Martedì grasso* del 1956, ma già i “bianchi” avviati dal maestro umbro sin dall'inizio degli anni cinquanta, oltre al celebre *Studio per lo strappo* del 1952 acquistato da Fontana erano, molto probabilmente, lavori noti a Manzoni. La conoscenza della pittura americana, in particolare Pollock, ormai già “mito”, per l'articolo di Manzoni, era viva nell'Italia del tempo; basti solo ricordare le mostre istituzionali come la collettiva, nel giugno 1958, *The new American painting* alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano o la personale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel marzo 1958, che “ispirerà” il saggio di Enrico Crispolti (*Pollock*, [fascicoli del Verri, n. 2], All'insegna del Pesce d'oro, Milano, 1958).

¹⁴⁷ Per approfondimenti sul contesto veneziano si rimanda a S. Collicelli Cagol, *Venezia e la vitalità del contemporaneo. Paolo Marinotti a Palazzo Grassi (1959-1967)*, presentazione di N. Stringa, Il Poligrafo, Padova, 2008.

¹⁴⁸ In J-E. Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte*, cit., pp. 107-124 (in particolare pp. 107-112); cfr. inoltre P. Campiglio, *Alberto Burri a Milano (1952-1958)*, cit.

«Si parla sempre e si potrà sempre parlare dei pericoli che la cattiva pittura non ha saputo evitare, ma se ne parlerà sempre invano giacché la cattiva pittura, proprio come l'arte, esisterà sempre; così come non è stata la prima, la mostra «Vitalità nell'Arte» (Palazzo Grassi, Venezia, agosto-ottobre) non sarà nemmeno l'ultima del genere che, ahimè, vedremo.

Nessuno degli espositori riesce, nella generalità, ad intendersi o a stabilire un discorso con gli unici due pittori veramente vitali presentati nella mostra, Pollock e Burri, la cui presenza tra tutto il bailamme di quest'esposizione mostra ancor di più, dando la possibilità di un paragone diretto, quanto le retoriche espressionistiche, timorose del nuovo, paurose della libertà d'invenzione, restie ad ogni *engagement* superiore, siano lontane da una vera vitalità.

Infinite volte i più semplici sentimenti umani son divenuti rifugi di sciagurati: infinite volte si è tentato e si tenterà d'ingannarci invocando la patria, la mamma, la terra, persino gli spaghetti!

Giocando su sentimenti nostrani ci sono stati riproposti come una via di salvezza da orrendi baratri di perdizione persino i paesaggetti brianzoli, camuffati, sì, da "astratti" (un colpo al cerchio, uno alla botte) ma pur sempre paesaggi brianzoli. Perché la retorica accademica si ripresenta sempre con le stesse proposte, gli stessi discorsi, le stesse "pitture". Si rimpiangono le buone, vecchie macchine a vapore, i nostri vecchi stemmi, si parla di fuggire al "vuoto della tecnica", di difendere (loro!!!) la nostra civiltà, di ritornare all'uomo.

Ma l'arte non ritorna in alcun posto: le turbe di individui che hanno, letteralmente, ostacolato la vita dell'arte cercando di ridurla al rango di un giuochetto formale, che hanno fatto il possibile per evitare ogni impegno superiore per sé e per gli altri gli eterni fanatici della "castrazione spirituale" come avrebbe detto Goethe, non vedranno ritornare ciò che presso loro non ha mai albergato. L'artista *ritorna* solo alla lotta contro i luoghi comuni, alla libera ricerca e con lui s'intenderanno e

stabiliranno un dialogo coloro che si impegneranno con altrettanta totalità sullo stesso piano di lotta.

Non è con eccessi di novità o di avanguardia o di *engagement* intellettuale che si guastano le possibilità artistiche di una civiltà, ma proprio con certe gratuite questioni che non tengono conto del discorso avviato nella situazione culturale in cui si vive».

Piero Manzoni

CT12

8 domande 8 al pittore Manzoni, 1959

Intervista di Wladimiro Greco a Piero Manzoni pubblicata su “Il Travaso”, n. 40, Roma, 5 ottobre 1959, p. 18 (il periodico è conosciuto anche come “il Travaso. Organo ufficiale delle persone intelligenti”). Il testo, tra il serio e il faceto, offre informazioni non secondarie sulle *Linee*, visto che l’occasione è appunto la mostra personale di Manzoni alla Galleria Pozzetto Chiuso di Albisola Marina dell’agosto dello stesso anno. Greco aveva già pubblicato sulla stessa rivista satirica (n. 9, Roma, 2 marzo 1959, p. 15 e n. 38, Roma, 21 settembre 1959, p. 5) un articolo ironico-sarcastico sulla mostra alla Galleria del Prisma di Bonalumi, Castellani e Manzoni e un altro sulle *Linee*¹⁴⁹. Dall’intervista – oltre a dei rimandi non totalmente corretti dal punto di vista filologico-storiografico alle sperimentazioni dadaiste – si evince che l’artista ha “srotolato” nello spazio ligure una linea in carta di 19,93 metri per esigenze dimostrative mentre le altre *Linee* erano chiuse in tubi sigillati; per questi ultimi esemplari lo spettatore o l’acquirente può vedere solo “un campione incollato esternamente all’astuccio”. Di primaria importanza inoltre è l’allusione a

¹⁴⁹ Wladimiro Greco, che stringe rapporti personali con Manzoni, sarà poi autore del volume *Un romano a Milano* (Omnia Editrice, Milano, 1960) dove racconterà alcuni aneddoti un po’ “fantasiosi” su Manzoni; per approfondimenti si rimanda a R. Perna, *Piero Manzoni e Roma*, cit., p. 93 e p. 128 nota 139.

una “[...] linea di lunghezza infinita [...] Bisogna tenere l’astuccio che la contiene perfettamente chiuso, perché aprendolo la linea scompare. [...]”. Tale tipologia di *Linea* sarà parzialmente citata anche da Vincenzo Agnetti nella pubblicazione *Piero Manzoni: le linee*, edita per la personale manzoniana alla Galleria Azimut di Milano, dal 4 dicembre 1959. Attualmente però si conoscono esemplari di *Linea di lunghezza infinita* tutti datati 1960 e tutti composti da un semplice cilindro di legno con un’etichetta in carta che “in-forma” dell’“in-finito”, senza alcun astuccio apribile (CG nn. 559-564). Il passo “[...] Vede, ci sono dei pittori che credono che il quadro sia una scatola da riempire il più possibile [...] Noi prendiamo la scatola, cioè il quadro, e la vuotiamo a poco a poco [...] lanciamo in aria anche la scatola e ce ne andiamo [...]” è in sintonia con alcune frasi del testo di Yoshiaki Tono *Spazio vuoto e spazio pieno*, edito sul primo numero della manzoniana “Azimuth” nel settembre dello stesso anno: “[...] Date una scatola ad un europeo o ad un giapponese contemporaneo. Egli vi forzerà dentro i suoi effetti personali, dopo di che sarà soddisfatto. Se fosse stato posto lo stesso piccolo recipiente davanti ad un antico Zennista, egli l’avrebbe vuotato, lanciato per aria e se ne sarebbe andato. [...]”.

T12

8 domande 8 al pittore Manzoni

Casualmente mi sono incontrato con il pittore Piero Manzoni. (Vedi lettera a Gu nel N. 38) quello che espone le linee: devo ammettere che sembra savio.

D.: *Lei ha esposto non molto tempo fa una linea di m. 19,93: può darmi qualche spiegazione?*

R.: Si trattava di una vera e propria linea eseguita su un rotolo di carta lungo appunto m. 19,93: quella di cui parliamo l’ho sacrificata alle esigenze dimostrative,

l'avevo svolta ed appesa alle pareti della Galleria, ma le altre erano chiuse in tubi sigillati.

D.: *Dunque l'acquirente non può vedere la linea?*

R.: Può vederne solo un campione incollato esternamente all'astuccio insieme ad un'etichetta che ne garantisce il contenuto, l'autore, la data di esecuzione e ne specifica la lunghezza. In questi giorni poi ho eseguito una linea di lunghezza infinita, ma anche questa ha il suo difetto. Bisogna tenere l'astuccio che la contiene perfettamente chiuso, perché aprendolo la linea scompare.

D.: *Lei è un dadà? Cos'è il dadaismo?*

R.: Sì, appartengo a quel movimento sorto a Parigi verso il 1910 con lo scopo di rinnovare l'arte contro la tradizione: i «dadà» fecero i baffi alla Gioconda e alle prime incerte esposizioni degli scultori astratti opposero la concretizzazione di oggetti igienici. Alla rassegna dell'arte astratta tenuta nel 1913 a New York, il gruppo «dadà» inviò le parti in porcellana di un vespasiano di Montmartre. Bidet e pitale ricevettero, e tuttora conservano, il Museo di Arte Contemporanea di Amsterdam e la Galleria dell'Arte Informale di Liegi. Ho un pezzo raro, lo vuol comperare?

D.: *Lasci perdere e dica, ha avuto altri generi di produzione oltre le linee?*

R.: Certamente, dal '57 ho cominciato a produrre i quadri bianchi: più tecnicamente «superfici acrome».

D.: *Ha abolito il colore oltre alla figura?*

R.: Sì, io tendo ad abolire tutto ciò che nell'espressione artistica può essere superfluo. Vede, ci sono dei pittori che credono che il quadro sia una scatola da riempire il più possibile; così prendono tutto quello che trovano, per lo più roba d'altri, e cercano di comprimerlo in questa scatola finché trabocca di cianfrusaglie. Noi prendiamo la scatola, cioè il quadro, e la vuotiamo a poco a poco, quando siamo giunti al fondo, quando la scatola è vuota, allora lanciamo in aria anche la scatola e ce ne andiamo.

(Ho creduto opportuno risparmiare le tre domande che ancora mi mancavano. Se mai, le chiederò per telefono al manicomio).

Greco

CT13

Da Milano, 1959

Articolo pubblicato sul bisettimanale “Il Pensiero Nazionale, a. XIII n. 21, Roma, 1-15 novembre 1959, p. 40. L’occasione del testo è la mostra collettiva di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Galleria Pater, Milano, 22 settembre – 10 ottobre 1959. Manzoni promuove i quattro “giovanissimi” come un gruppo effettivamente votato alla sperimentazione; infatti collaboreranno alla programmazione della Galleria Azimut – che apre le porte nel mese successivo con la personale manzoniana delle *Linee* (dal 4 dicembre 1959) – esponendo nella collettiva della stessa galleria allestita dal 22 dicembre 1959 al 3 gennaio 1960 (vi partecipano Anceschi, Boriani, Castellani, Colombo, Devecchi, Maino, Manzoni, Mari, Massironi, Zilocchi). Successivamente però vi è qualche frizione come testimoniano le lettere di Manzoni a Caputo, nonché l’articolo che quest’ultimo pubblica qualche mese dopo (*Il taccuino delle arti. La nuova scuola a Milano*, in “Il Pensiero Nazionale”, Roma, a. XIV, n. 5, 1-15 marzo 1960, p. 39) dove cerca di creare una filiazione tra le sperimentazioni di Manzoni e Castellani e quelle degli artisti più giovani ormai costituitisi nel Gruppo T. Arturo Schwarz (in *Arte Nucleare*, Schwarz, Milano, 1962, pp. 190-191) riassume così la vicenda “[...] Con la fine del ’58 il gruppo è già praticamente formato e inizia una prima attività comune, che trova modo di documentarsi pubblicamente in una esposizione del settembre ’59, alla Galleria Pater di Milano, con opere chiaramente intese a porre e risolvere problemi di materia e superficie (*action-painting*, spazialismo, monocromi). In occasione di questa mostra si fanno stretti i rapporti con Baj, Fontana e Manzoni, con i quali, e con Castellani, si fonda la Galleria Azimuth [*sic*],

ben presto abbandonata, dopo una prima collettiva, dal gruppo dei giovani, in seguito a dissensi ideologici. [...]”.

Nel testo di Manzoni il passo “[...] la volontà, la forza di far dell’arte: la libertà d’invenzione. [...]” è praticamente identico alla frase che Agnetti adotta nel testo *Piero Manzoni: le linee* nel dicembre 1959: “[...] di eternamente assimilabile essi ci hanno lasciato soltanto la volontà, la forza di fare dell’arte. [...]” che testimonia la particolare sintonia tra i due artisti.

T13

Da Milano

La stagione artistica milanese si è aperta quest’anno con una piacevole sorpresa: la mostra dei «giovani» Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, quattro pittori alla loro prima esposizione, viene infatti ad assumere un del tutto particolare ed importante significato nel panorama artistico di Milano, portando l’adesione (per lo meno mentale) dei giovanissimi alle nuove prospettive programmatesi.

Negli ultimi anni infatti si è verificato a Milano un netto movimento di reazione a quel genere di pittura cui si accennò (per quanto vagamente), per certi suoi caratteri di «accomodamento» come ad un «secondo Novecento»; reazione alle forme intimiste, naturaliste e anche neo-figurative che cercarono alcuni anni fa di inserirsi in un discorso neo-surrealista, ma che (come ogni forma rinunciataria), scivolarono su di un piano quasi regionale, e si ritrovano ora, mancando loro l’adesione delle nuove leve, isolate.

L’inserirsi di questa mostra di giovanissimi nella situazione attuale con un netto rifiuto verso queste forme o parasurrealiste e neoespressioniste, è dunque significativo e ci fa sperare bene per un ridimensionamento della situazione artistica milanese.

Come tutti i giovani Anceschi, Boriani, Colombo e De Vecchi, per quanto molto acuti e preparati, hanno ovviamente i loro difetti, nette incertezze, chiare paternità:

ma se è facile fare a questo proposito i nomi di Fontana e Burri, possiamo scorgere nelle opere dei nostri quattro una vivace intenzione inventiva che può trascendere decisamente i legami di materiali e gesti per accettare da Burri e Fontana un insegnamento assai più profondo.

In molti infatti i legami con altri artisti da cui ovviamente derivano sono del tutto di superficie e sterilmente accademici: si veda ad esempio Marotta che usa le materie di Burri... per ricavarne alla fine... paesaggi e nature morte.

Ciò che invece di veramente vitale ci danno i grandi artisti Burri, come Fontana, Picasso, come Pollock, non è tanto una materia, o un gesto, o un segno, quanto piuttosto una lezione di attitudine di vita: la volontà, la forza di far dell'arte: la libertà d'invenzione.

È questa l'unica lezione che possiamo assimilare, l'unica che ci riguarda.

Piero Manzoni

CT14

Redazionale [La nuova concezione artistica], 1960

Redazionale, testo pubblicato in italiano in "Azimuth", n. 2, Milano, 1960; il breve scritto firmato "La redazione", e dunque attribuibile a Manzoni e Castellani, è una sorta di introduzione al secondo e ultimo numero della rivista che ha per titolo "La nuova concezione artistica" (in italiano, inglese, francese e tedesco) accorpato all'omonima mostra collettiva tenutasi dal 4 gennaio al 1° febbraio 1960 alla Galleria Azimut di Milano. I testi pubblicati sono di Castellani, *Continuità e nuovo*, Udo Kultermann, *Una nuova concezione di pittura* e Otto Piene, *L'oscurità e la luce*, oltre al noto testo manzoniano *Libera dimensione* (cfr. T15 e CT15). Il "catalogo" citato nel redazionale è in realtà un pieghevole che elenca i nomi degli artisti della collettiva (oltre a Manzoni e Castellani; Kilian Breier, Oskar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Almir Mavignier) e le didascalie di alcune opere. Questo numero di "Azimuth" – come riportato sulla rivista – risulta datato gennaio 1960 ma

viene effettivamente edito qualche mese dopo; per esempio Antonio Caputo così scrive reinterpretando il redazionale (“Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIV, n. 11, 1-15 giugno 1960, p. 40): “[...] A Milano – Il giorno 10 di maggio ha visto la luce il nuovo numero di “Azimuth” che viene edito dalla omonima galleria, sotto la redazione di Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Il primo numero uscito nel ’59, dava un ampio panorama delle tendenze d’arte avanzata del giorno d’oggi, con particolare riguardo ai giovani, e particolarmente allo sviluppo, dall’automatismo e dall’informale, fino alle esperienze monocrome ed acrome. Nel secondo numero (pubblicato in tre lingue dato la grande diffusione che la rivista ha all’estero) è interamente dedicato alla “nuova concezione artistica”, movimento che fa capo, in Italia agli stessi redattori della rivista, in Francia ad Yves Klein e Tinguely, in Germania a Mack e Piene. [...]”. In una lettera di Manzoni a Marco Santini (collezione privata) che per questo numero risulta “segretario di redazione” Manzoni scrive: “Caro Marco quando vieni porta giù un po’ di Azimuth (brutti) da dare qui ad Albisola. [...]”; in sostanza si può ipotizzare che o la rivista è stata effettivamente progettata all’inizio del 1960 ma per vari motivi (tra cui una stampa non soddisfacente?) è stata poi edita nel maggio dello stesso anno, oppure che la dicitura “gennaio 1960” è da riferirsi *in primis* alla mostra collettiva, effettivamente allestita in quel mese. Infatti, con tale progetto, i redattori sostengono di presentare qualcosa di particolarmente importante: “[...] Questo numero è pubblicato in occasione della mostra ‘la nuova concezione artistica’ tenuta in gennaio alla galleria ‘Azimut’ in Milano, la prima mostra d’una tendenza d’avanguardia che venga presentata in Italia da alcuni decenni. [...]”; gli artisti presenti vengono definiti come “promotori” o “più significativi protagonisti” di questa tendenza, come anche specificato da Caputo nella recensione citata. Ma è ancora lo stesso Caputo – grazie ai già citati contatti epistolari con Manzoni – che preannuncia una (ipotetica) “nuova scuola” nel marzo precedente (in “Il Pensiero Nazionale”, Roma, a. XIV, n. 5, 1-15 marzo 1960, p. 39): “Non si può negare che negli ultimi anni si sia sviluppata a Milano una nuova scuola; quella della *nuova dimensione artistica*. Il lavoro di Piero Manzoni e poi di Castellani ha oggi dato un nuovo “atout” all’arte italiana, ha superato le zone

sabbiose in cui la pittura milanese si era arenata: ne sono chiara prova oggi alcuni giovani (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi) che espongono in questi giorni alla galleria Pater. Le loro “intenzioni”, infatti, sono chiaramente derivate da Piero Manzoni e Castellani, sia per loro esplicita dichiarazione, sia per la terminologia (chiamano il loro gruppo “tempo”, riferendosi esattamente alle opere di questa attività dei redattori della rivista “Azimuth”), sia per questioni di gusto (i loro cataloghi sono stati distribuiti arrotolati, ad imitazione delle linee di Manzoni) [...]”. Negli stessi mesi il titolo “La nuova concezione artistica” sarà usato anche per la mostra *Castellani Manzoni. A new artistic conception*, New Vision Centre, Londra, 1-19 marzo, e in aprile per la mostra collettiva al Circolo del Pozzetto di Padova, per la quale verrà stampato l’omonimo manifesto (cfr. T16). In effetti, dopo la personale delle *Linee* manzoniane e la grande collettiva avutasi dal 22 dicembre 1959 al 3 gennaio 1960 con la “nuova concezione artistica” Manzoni e Castellani vogliono tracciare a grandi linee la strada della loro futura “tendenza”. In realtà, per alcuni versi, queste linee non sono chiarissime, o meglio, una parziale “rettifica” vi può essere nel successivo “manifesto padovano” quando i firmatari sostengono che “La ‘nuova concezione artistica’ è essenzialmente ricerca, si pone al di fuori di qualsiasi tendenza schematizzabile” [...], quasi una sintesi dell’imminente futuro percorso manzoniano. Inoltre, se della mostra milanese, allo stato attuale delle ricerche, non vi sono immagini dell’allestimento è importante citare brevemente il testo – in italiano, francese e tedesco – di Kultermann (per un ulteriore approfondimento cfr. CT15), l’unico critico tra i quattro autori, che in sostanza delinea la sua visione in parallelo al suo contributo edito sul catalogo della mostra *Monochrome Malerei* (Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 18. 3 bis 8. 5 1960, Leverkusen-Opladen 1960); Kultermann allarga la rosa dei protagonisti della nuova tendenza: “[...] un piccolo gruppo di pittori lavora isolatamente e ciò nonostante di comune accordo, intorno ad un nuovo tema. In apparenza sembrerebbe che le loro idee si distinguano diametralmente dal tachisme, in realtà però si ricollegano a questo movimento, sviluppandone ulteriormente le caratteristiche, che subiscono cioè una trasformazione. I nomi di questi artisti pionieri: Castellani, Dorazio,

Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene, Rothko, Still, Tinguely.[...]” e ancora più corposo è l’elenco degli artisti invitati alla collettiva di Leverkusen. Enrico Crispolti, l’anno seguente, in *Ipotesi attuali* (“Il Verri”, a. V, n. 3, 1961, pp. 63-97) – ragionando nel contesto del numero monografico della rivista dedicato all’“informale” – cita lunghi passi del testo di Kultermann su “Azimuth”, sottolineando: “[...] Ho riportato a lungo queste dichiarazioni, proprio perché attestanti forse la più definita presa di posizione programmatica, ed embrionale poetica, contrapponentesi oggi all’Informale. Il rigorismo scientifico e meccanicistico ci ricorda per analogia la mentalità un po’ ottusa della poetica di ‘Esprit Nouveau’ nell’immediato altro dopoguerra. Fra programma ed esempi la correlazione è strettissima; tuttavia quando appunto, anche senza voler contestare passo per passo le diverse inesattezze o le riprese della tradizione costruttivista di quelle dichiarazioni, si passa a verificare l’importanza e la creatività delle opere, come permetteva per esempio la mostra di Leverkusen, ci si accorge d’essere caduti nel regno del piatto mimetismo, della *trouvaille* manuale spesso anche poco ingegnosa. [...]”. Nel lungo e pertinente contributo di Crispolti, comunque, non si citano mai direttamente opere di Manzoni; inoltre, quando *Ipotesi attuali* è edito (giugno 1961) il giovane artista ha già presentato *Consumazione dell’arte, Basi magiche, Sculture viventi e Merda d’artista* – insieme a una eterogena produzione di *Linee e Achromes* – che sicuramente esulano dall’ottusità, dalla tradizione costruttivista e dal piatto mimetismo nonché dalla “monocromia”.

T14

Redazionale [La nuova concezione artistica]

Se nel primo numero di Azimuth avevamo posto le premesse generiche ad una nuova situazione artistica, in questo secondo numero abbiamo cercato di puntualizzarla, in un panorama particolarmente significativo.

Quella che proponiamo è una concezione artistica integralmente nuova: forse altri artisti lavorano ora al seguito di questa nuova tendenza, ma quelli che qui appaiono ne sono i promotori, i più significativi protagonisti.

Questo numero è pubblicato in occasione della mostra «la nuova concezione artistica» tenuta in gennaio alla galleria «Azimut» in Milano, la prima mostra d'una tendenza d'avanguardia che venga presentata in Italia da alcuni decenni.

Per ragioni tecniche abbiamo pubblicato solo un'opera per ogni artista; altre opere di particolare interesse sono citate nel catalogo della mostra, inserito al centro della rivista.

L'assenza di O. Piene dalla mostra, è dovuta a motivi di forza maggiore. Cogliamo l'occasione per ringraziare quanti col loro aiuto ci hanno permesso l'organizzazione della mostra e l'edizione di Azimuth 2, in particolare la Signora Isa Buzzi, l'Arch. F. Buzzi, il Dr. U. Kultermann, direttore dello Städtisches Museum Leverkusen, il sig. A. Maschera, il sig. M. Arcaini, e la Soc. Tecnograf di Milano.

La redazione

CT15

Libera dimensione, 1960

Testo pubblicato, in italiano, inglese e francese, in "Azimuth", n. 2, Milano, 1960 (cfr. anche CT14); una versione francese, senza titolo e con qualche variante, è edita nel catalogo della mostra collettiva curata da Udo Kultermann, *Monochrome Malerei*, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 18. 3 bis 8. 5 1960, Leverkusen-Opladen 1960 (dove è riprodotto, fig. 59, anche un *Achrome* con caolino e tela a riquadri, cm 91×70, 1959-1960; CG n. 313; intitolato, nel breve profilo biografico a fine catalogo, *Weißes Bild*. Testo edito anche in una versione in giapponese nella rivista "The Geijutsu-Shincho", n. 7, Tokyo, luglio 1960, pp. 130-

132¹⁵⁰. Il secondo e ultimo numero della rivista “Azimuth”, fondata e curata da Manzoni con Enrico Castellani, edito in italiano, francese, inglese e tedesco contiene testi di Castellani, *Continuità e nuovo*, Udo Kultermann, *Una nuova concezione di pittura* e Otto Piene, *L’oscurità e la luce*; di Manzoni è riprodotto anche un *Achrome* datato 1959 (tela cucita a riquadri, cm 100×70, ma in CG n. 626 è datato 1960 e probabilmente anche le misure vanno corrette in cm 80×60). Questo numero, intitolato *La nuova concezione artistica*, viene tradizionalmente datato al gennaio 1960, in concomitanza con l’omonima mostra collettiva dal 4 gennaio al 1° febbraio 1960 alla Galleria Azimut di Milano, ma quasi sicuramente è edito nel maggio dello stesso anno (cfr. CT14). In tal caso, la prima edizione del testo sarebbe la versione francese del catalogo di Leverkusen (marzo 1960). Quest’ultima ipotesi può essere confermata anche da una lettera, in italiano, dell’artista a Kultermann (in copia presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano) dove si legge “[...] Per gli articoli, [...] le abbiamo spedito quelli che abbiamo preparato per Azimuth 2 e che mi paiono molto buoni: saranno pubblicati anche su Azimuth, ma non appariranno prima del 20 marzo, e non saranno in lingua tedesca [...]”.

Nello stesso anno il titolo *La nuova concezione artistica* sarà usato anche per la mostra *Castellani Manzoni. A new artistic conception*, New Vision Centre, Londra, 1-19 marzo, e per la mostra collettiva al Circolo del Pozzetto (dove espongono Biasi, Castellani, Mack, Manzoni e Massironi) a Padova dal 9 aprile, per la quale verrà stampato l’omonimo manifesto (cfr. T16 e CT16). È noto un dattiloscritto, che costituisce la bozza preliminare di *Libera dimensione*, intitolato *L’unica dimensione*¹⁵¹, quattro fogli da datarsi al 1959-1960, con integrazioni e correzioni manoscritte, alcune di complessa decifrazione, tra cui parentesi quadre, segni e numeri sui margini, che potrebbero indicare sia una distribuzione diversa di alcune

¹⁵⁰ Nel volume F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni catalogue raisonné*, cit., pp. 102-103, fig. 263, è pubblicata una versione dattiloscritta inglese, datata gennaio 1960, con integrazioni manoscritte anche in giapponese che secondo F. Battino fu spedita a Shozo Yamazaki per la pubblicazione sulla rivista nipponica citata.

¹⁵¹ Cfr. P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, cit., pp. 76-79.

parti del testo sia rimandi a pensieri di simile soggetto disseminati nel dattiloscritto in posizioni diverse.

Al di là dell'effettivo mese di edizione, *Libera dimensione* è un testo nevralgico nel percorso manzoniano nonché il più noto e il più citato (spesso con qualche abuso). L'importanza di queste riflessioni è molteplice; sono pensieri funzionali *in primis* a Manzoni stesso per divulgare ulteriormente le proprie idee a livello internazionale (viste anche le varie traduzioni) nonché per chiarire alcuni concetti che – se si escludono gli articoli “polemici” editi su “Il Pensiero Nazionale” nel 1959 – hanno necessità di essere “rinnovati” (e negati?) dopo le nuove opere prodotte tra il 1958 e il 1960, visto che i contributi più strettamente di “poetica” risalgono al 1958 (cfr. T8 e CT8; T9 e CT9). Ma forse l'aspetto più interessante è nella presa di coscienza che matura in Manzoni: sarà con e dopo *Libera dimensione* che l'artista inizia a produrre lavori ancora più “liberi” trovando la “sua dimensione”; è un testo che scatena la creatività manzoniana volta a produrre nel giro di pochi mesi opere diverse dalle *Linee* e dagli *Achromes*. Un'indicazione – oltre a numerosi passi come per esempio “[...] nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà [...]” – è data proprio dal finale: “[...] Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche ecc: ... ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere”. In sostanza psicanalisi, etnografia, astrazione oltre a criteri “parascientifici” (e molto altro si potrebbe aggiungere) che almeno hanno accarezzato – se non caratterizzato – il suo percorso precedente sono totalmente aboliti sul piano teoretico anche se tracce dell’“organico”, della “carne viva”, dell'unione tra “autore-opera-spettatore” sono sempre presenti nella concretezza delle opere. In sostanza l'artista non vuole cadere in equivoci di “giustificazioni” o “illustrazioni” verbali in relazione alle proprie opere. Dopo *Libera dimensione*, infatti, i testi firmati da Manzoni in solitaria sono, quasi sempre, “semplicemente” elenchi di lavori e progetti (cfr. T21; T22; T25),

altro indizio di una *forma mentis* “giurisprudenziale” che vede nella “certificazione” e nell’“accertamento” delle *Sculture viventi* e delle *Tavole d’accertamento* – oltre ai lavori con “etichette”, dalle *Linee* alla *Merda d’artista* – un correlativo primario. In sostanza Manzoni “certifica” le sue “azioni” sia elencandole nei testi editi sia concependo lavori con “certificati d’autenticità” (per le *Sculture viventi* del 1961) o con le sue “impronte digitali”. Da notare che anche il testo di Kultermann, *Una nuova concezione di pittura*, si chiude in parziale sintonia con il finale manzoniano “[...] nella sfera d’arte occorre una totale trasformazione del proprio essere”. Ancora più stringente il parallelismo tra il manzoniano “non c’è nulla da dire” con il finale di Agnetti sull’“inutile esprimere” nel testo *Piero Manzoni: le linee* del dicembre 1959. In questi mesi l’artista italiano rinsalda ulteriormente i suoi contatti europei; per esempio Heinz Mack, dopo aver preso parte alla collettiva alla Galleria Azimut in gennaio, è protagonista della sua prima personale italiana proprio nella galleria manzoniana (11-28 marzo) e partecipa alla mostra di gruppo padovana dell’aprile successivo; momenti importanti di collaborazione con uno dei membri fondatori di “ZERO” (Piene pubblica *L’oscurità e la luce* proprio sul secondo numero di “Azimuth”) che sfoceranno nel terzo numero della rivista “ZERO” di Düsseldorf nel luglio dell’anno successivo (dove Manzoni pubblica opere, testi e progetti, cfr. T21 e T22) dopo aver firmato il *Manifesto contro niente per l’esposizione Internazionale di niente* nel 1960 (cfr. T17 e CT17).

T15

Libera dimensione

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev’essere integrale.

Per questo io non riesco a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato. Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo un occhio, poi balzano di nuovo avanti, aggiungono un altro segno, un altro colore della tavolozza, e continuano in questa ginnastica finché non hanno riempito il quadro, coperta la tela: il quadro è finito: una superficie d'illimitate possibilità è ora ridotta ad una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura ed assoluta?

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa), sia che si tratti di rappresentazione di un oggetto, di un fatto, di una idea, di un fenomeno dinamico o no: un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica, illimitata, assolutamente dinamica: l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma perde qui ogni valore: nello spazio totale forma, colore, dimensioni non hanno senso; l'artista ha conquistato la sua integrale libertà: la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio soggettivo sono rotti: tutta la problematica artistica è superata.

È per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare in rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e

colori: perché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? Perché stabilire uno spazio, perché queste limitazioni? Composizione di forma, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei: una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni.

Inutili sono anche qui tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta solo di modulazioni di tono). Possiamo solo stendere un unico colore, o piuttosto ancora tendere un'unica superficie ininterrotta e continua (da cui sia escluso ogni intervento del superfluo, ogni possibilità interpretativa): non si tratta di «dipingere» blu nel blu o bianco su bianco (sia nel senso di comporre, sia nel senso di esprimersi): esattamente il contrario: la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie: un bianco che non è un paesaggio polare, una materia evocatrice o una bella materia, una sensazione o un simbolo o altro ancora: una superficie bianca che è una superficie bianca e basta (una superficie incolore che è una superficie incolore) anzi, meglio ancora, che è e basta: essere (e essere totale è puro divenire).

Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro infinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle «linee»: qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all'infinito: l'unica dimensione è il tempo. Va da sé che una «linea» non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è (come del resto una macchia vale quanto più o meno macchia, e non in quanto più o meno bella o evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium). Lo stesso si può ripetere per i «corpi d'aria» (sculture pneumatiche) riducibili ed estensibili, da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informe) è illegittimo e illogico.

Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei, quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche ecc:... ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni? Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

Piero Manzoni

CT16

La «nuova concezione artistica», 1960

Testo firmato da Alberto Biasi, Enrico Castellani, Heinz Mack, Piero Manzoni, Manfredo Massironi, edito in occasione dell'omonima mostra collettiva al Circolo del Pozzetto, Padova, dal 9 aprile 1960. Il grande foglio/manifesto è di colore grigio metallizzato (recto) con caratteri tutti in nero e in maiuscolo (a parte i cognomi degli artisti); cm 69,5×50,5 circa; in basso si legge: “Tip. Poligrafica Moderna – Tel. 45.330 – Padova”. Nomi, luoghi, data, informazioni sulla mostra e spazio espositivo seguono una composizione continua sui quattro lati.

Dopo la mostra collettiva nonché il secondo numero di “Azimuth” e la mostra londinese di Manzoni e Castellani (cfr. CT14) questa ulteriore “nuova concezione artistica” vede protagonisti anche Alberto Biasi e Manfredo Massironi, di area padovana, con cui Manzoni tesse rapporti epistolari e operativi per alcuni mesi¹⁵². Come già accennato la frase “[...] La ‘nuova concezione artistica’ è essenzialmente ricerca, si pone al di fuori di qualsiasi tendenza schematizzabile: nasce dalla struttura molteplice della vita moderna. [...]” cerca di rendere meno dogmatici alcuni concetti precedentemente espressi in altri “contesti”. L'esposizione è recensita nell'articolo

¹⁵² Utili indicazioni in F. Pola, *Artists take the lead: strategies of imagination in Italy, 1957-1967*, in *ZERO 5: The artist as curator. Collaborative initiatives in the international Zero movement 1957-1967*, eds., T. Caianiello, M. Visser, ZERO foundation Düsseldorf / AsaMER Paper Kunsthalle, Ghent, 2016, pp. 59-113.

Rassegna “d’estrema punta” al Circolo del Pozzetto (in “Il Gazzettino”, Venezia, 24 aprile 1960) che offre anche una sommaria descrizione dei lavori presentati: “Non polemica, ma d’interesse altamente culturale, è la mostra ordinata al Circolo del Pozzetto dai giovani Biasi, Castellani, Mak [sic], Manzoni, e Massironi. La rassegna è stata allestita in collaborazione con la Galleria Azimut di Milano e, come si è proposta dal giorno dell’apertura, ha portato a Padova la coscienza delle più recenti manifestazioni artistiche. Questo è in fondo lo scopo della mostra, la quale presenta aspetti nuovi della tecnica e della composizione, fatta con materiali diversi: alluminio, plexiglas, tela, gesso, intesi in funzione di particolari effetti di luce. [...] I lavori di Manzoni testimoniano un interesse di sottili vibrazioni di luce su uno strato di gesso rappreso su tela, con vaghi richiami alla pittura di gesto. [...]”. Manzoni dunque espone probabilmente degli *Achromes* di esordio, in gesso, se si fa fede alle parole del recensore, in un momento di frenetica attività vista la mostra londinese con Castellani (marzo), la grande collettiva a Leverkusen (marzo-maggio), i preparativi per la sua personale dei *Corpi d’aria* (alla Galleria Azimut dal 3 al 9 maggio) oltre alla partecipazione all’asta/mostra collettiva *Contemporary Italian Art* all’Illinois Institute of Design di Chicago (9-20 maggio) e a un’ulteriore collettiva, ancora nella Galleria Azimut (dal 25 maggio).

T16

La «nuova concezione artistica»

La «nuova concezione artistica» è essenzialmente ricerca, si pone al di fuori di qualsiasi tendenza schematizzabile: nasce dalla struttura molteplice della vita moderna.

La «nuova concezione artistica» deriva dal superamento dell’«arte per l’arte» e l’«arte attraverso l’arte» perché supera l’individualismo sentimentale.

La «nuova concezione artistica» respinge il determinismo causale e l'indeterminato casuale per una ricerca di verità, che risulta da una adesione collettiva sempre più estesa.

La «nuova concezione artistica» abbandona lo spazio limitato delle due dimensioni per uno spazio più vasto di cui la luce è l'elemento determinante.

La «nuova concezione artistica» supera l'estetica tradizionale per difendere un'etica di vita collettiva.

Biasi Castellani Mack Manzoni Massironi

Circolo del Pozzetto via Emanuele Filiberto 1 Padova

dalle 18 del 9 aprile 1960

CT17

Manifesto contro niente per l'esposizione Internazionale di niente, 1960

Testo, in francese, italiano, tedesco, firmato da Carl Laszlo, Onorio Mansutti, Rolf Fenkart, Bazon Brock, Herbert Schuldt, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Heinz Mack, Otto Piene, datato 1960. Il foglio, quadrangolare, è di colore bianco (o giallo chiaro) con caratteri in nero e rosso, cm 30,2×29,6 circa. Il testo segue una particolare composizione grafica su tre lati, ciascuno per ogni lingua. Nel titolo italiano si legge “contra” invece di “contro”, quasi sicuramente un refuso di stampa, meno probabilmente un latinismo. Su un margine si legge “Typographie: Onorio”. Come già accennato, Onorio Mansutti (grafico e fotografo) si trasferisce in Svizzera dopo un apprendistato nella tipografia milanese di Antonio Maschera (stampatore di quasi tutti i materiali manzoniani); Mansutti e Maschera lavorano all'edizione del “catalogo” delle *Linee* manzoniane e per riconoscenza l'artista regala a Mansutti la

Linea lunga 19,41 metri datata settembre 1959 (num arch. 1379A/15) recentemente riscoperta ed esposta¹⁵³.

Non è ancora chiaro se il manifesto in oggetto fu edito effettivamente per una mostra (o “non-mostra”), per una serata dal sapore dadaista o semplicemente come testo a stampa¹⁵⁴. Un’indicazione, non esaustiva, si trova in una lettera che Manzoni spedisce a Marco Santini dalla Danimarca (mentre era in “residenza” a Herning presso l’imprenditore e collezionista Aage Damgaard dopo aver esposto nella personale *Luftskulptur Billeder 9 Linier*, alla Galerie Kjøpcke di Copenaghen dal 10 giugno al 1 luglio) sul finire del giugno 1960 (lettera in copia presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano): “[...] Spero che Castellani abbia ormai messo a punto l’*Exposition International de Rien*. Tu adesso dovrai studiare per i tuoi esami, ma lui ha poco da fare. Se vedi Castellani, spingilo un po’ per favore. [...]”. Aprendo una breve parentesi sul soggiorno in Danimarca, ecco come il solito Caputo recensisce le novità manzoniane (in “*Il Pensiero Nazionale*”, (Roma), a. XIV, nn. 15-16, 1-31 agosto 1960, p. 40): “[...] Lunga tournée fuori Italia, e precisamente in Danimarca, di Piero Manzoni, che ha avuto una mostra alla Galerie KOPCKE di Copenaghen. In detta galleria l’artista milanese ha presentato una novità: le sculture uovo. Uova con la sua impronta digitale e la firma, messe in vendita al prezzo di lire tremila cadauno. Ha inoltre creato per le officine Angli di Herning, una scultura nello spazio. Essa resta sospesa nello spazio senza alcun sostegno apparente, ma sostenuta in realtà da un getto di aria compressa. Inoltre sempre per la Angli ha eseguito una linea lunga 7200 metri, chiusa e sigillata in una cassa metallica, e posta nel parco della fabbrica. [...]”.

Tornando al manifesto in esame, il nome di Manzoni compare anche in una versione in olandese, senza indicazione dell’anno, *Manifest tegen niets*, con una più semplice impaginazione tipografica in nero su foglio beige-marrone (nell’elenco iniziale manca “neoplasticismo”, ma vi sono in più “movimento/agitazione” e

¹⁵³ Cfr. i volumi delle mostre *Piero Manzoni Achromes: Linea Infinita*, cit., p. 55 e *Solo. Piero Manzoni*, cit., pp. 17-18 e p. 53.

¹⁵⁴ Cfr. anche F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, cit., pp. 165-171.

“situazionismo”; mancano inoltre la frase sul “rumore” e le quattro frasi finali da “Vendita di niente” fino a “non è riprodotto niente”). Come introduzione: “In occasione della mostra internazionale di niente nella prima galleria al mondo per la nuova arte: Galerie 207 (Willemsparkweg 207), Amsterdam” e nella parte finale si legge “L’apertura della mostra di opere dei sottonotati artisti avrà luogo nel pomeriggio di sabato 1° aprile alle ore 17.00, a cura del signor Carl Laszlo da Basilea. Il signor Bazon Brock leggerà estratti dalla sua opera. Cornice musicale di Karlheinz von Stockhausen (Colonia). L’esposizione resterà aperta fino al 30 aprile, nei giorni feriali dalle 10.00 alle 18.00”; segue l’elenco dei firmatari, ma rispetto alla versione trilingue del 1960 non vi sono più Rolf Fenkart, Herbert Schuldt, Enrico Castellani, Heinz Mack, Otto Piene, “sostituiti” da Armando [Herman Dirk van Dodeweerd] (Amsterdam), Henk Peeters (Arnhem), Jan Henderikse (Düsseldorf), Jan J. Schoonhoven (Delft), Christian Megert (Bern), Arthur Køpcke (Kopenhagen), Silvano Lora (Parijs). Entrambi i documenti, così come *Einde* (cfr. T19) anche per le loro tematiche rappresentano dei casi limite e paradossali. Nella versione olandese l’indicazione di sabato 1 aprile corrisponderebbe al 1961 (il 1 aprile confermerebbe l’intento più “concettuale” e/o scherzoso dell’evento). L’iniziativa di entrambi i manifesti comunque potrebbe essere ricondotta anche all’attività di Carl Laszlo, in contatto con gli artisti firmatari di entrambe le versioni, direttore della rivista “Panderma” (la cui grafica era curata sempre da Onorio Mansutti, e tra i vari collaboratori vi era anche Bazon Brock); il titolo di “Panderma”, n. 4, Basel, [1960-1961], è *L’uomo è niente*, riportato in varie lingue sulla copertina, che riprende anche uno dei testi dello stesso Laszlo pubblicato nella rivista e datato 1959, anch’esso tradotto in più lingue, il cui incipit è: “L’uomo?: Niente! In sé l’uomo non è niente, non è che una parte infinitesimale dell’infinito”; in un altro annuncio intitolato *In Hamburg nichts zerstört!*, si parla di alcuni visitatori che avrebbero “saccheggiato” la mostra organizzata da alcuni collaboratori di “Panderma”, probabile riferimento all’*Internationale Ausstellung von Nichts*, evento in una villa abbandonata di Amburgo nell’estate del 1960, ma sul quale non si sono trovate informazioni attendibili. Nella rivista svizzera, inoltre, è riprodotto un *Achrome*

(caolino e tela a riquadri, cm 80×60, 1958-1959; CG. 302; già pubblicato su “Azimuth”, n. 1, Milano, 1959). Nella parte delle inserzioni sono citate la rivista “Azimuth”, n. 2, Milano, 1960 e la Galleria Azimut (chiusa nel luglio 1960). Laszlo quindi ha probabilmente “esportato” l’idea del manifesto dalla Svizzera (1960) all’Olanda (1961)¹⁵⁵.

T 17

Manifesto contro niente per l’esposizione Internazionale di niente

Rappresentativa dell’Avanguardismo, del Convenzionalismo, del Modernismo, del Conservatorismo, del Comunismo, del Capitalismo, del Patriottismo, dell’Internazionalismo, della Monocromia, della Monotonia, dello Zen, del Surrealismo, del Dadaismo, del Lettrismo, dell’Informale, del Costruttivismo, del Neoplasticismo e del Tachismo.

Una tela vale quasi quanto nessuna tela

Una scultura è buona quasi quanto nessuna scultura

Una macchina è bella quasi quanto nessuna macchina

¹⁵⁵ La versione olandese è datata aprile 1961 anche in A. Melissen, *nul = 0 The Dutch Avant-Garde of the 1960s in a European Context*, in *nul = 0 The Dutch Nul Group in an International Context*, eds., C. Huizing, T. Visser, Stedelijk Museum, Schiedam, / NAI Publishers, Rotterdam, 2011, pp. 12-13 e p. 123. Per approfondimenti su entrambi i documenti olandesi cfr. inoltre M. Van Mechelen, *De kieteling van de commodificatie*, in *Echt Peeters Henk Peeters Realist Avant-gardist*, eds., M. Van Mechelen, J. Jobse, Uitgeverij de Kunst, Wezep, 2011, p. 70; A. Melissen, *Going Dutch! Self-management in the context of the Zero Avant-garde: The Netherlands, 1958-1966*, in *ZERO 5: The artist as curator. Collaborative initiatives in the International Zero movement 1957-1967*, cit., pp. 115-155.

La musica è piacevole quasi quanto nessuna musica

Il rumore è piacevole quasi quanto nessun rumore

Nessun mercato d'arte è fruttuoso quasi quanto il mercato d'arte

Qualche cosa è quasi niente (nessuna cosa)

Carl Laszlo, Basilea

Onorio, Basilea

Rolf Fenkart, Basilea

Bazon Brock, Itzehoe

Herbert Schuldt, Hamburgo

Piero Manzoni, Milano

Enrico Castellani, Milano

Heinz Mack, Düsseldorf

Otto Piene, Düsseldorf

Vendita di niente, numerato e firmato.

La lista dei prezzi è a disposizione del pubblico.

All'inaugurazione non prenderà la parola nessuno.

Su questo catalogo non è riprodotto niente.

CT18

Manifest tegen niets, s.d [1961]

Cfr. *Manifesto contro niente per l'esposizione Internazionale di niente* (T17 e CT17).

CT19

Einde, s.d. [1961]

Testo, senza data, firmato da Armando [Herman Dirk van Dodeweerd], Bazon Brock, Jan Henderikse, Arthur Køpcke, Silvano Lora, Piero Manzoni, Christian Megert, Henk Peeters, Jan J. Schoonhoven. L'originale olandese è stato tradotto in italiano da Luciano Borrelli. Il foglio è di colore beige-marrone con caratteri e "cornice" rettangolare in nero; cm 21,6×14 circa. I nomi dei firmatari e relative città sono trascritti come nel documento originale. Il documento si potrebbe mettere in relazione con la versione olandese del *Manifesto contro niente per l'esposizione Internazionale di niente* del 1960 (cfr. T17 e CT17); entrambi i documenti olandesi sono promossi dalla Galerie 207 di Amsterdam questa volta nella figura di Cornelius Rogge; i firmatari di *Einde* corrispondono quasi integralmente a quelli del *Manifest tegen niets* olandese (mancano Carl Laszlo e Onorio Mansutti, entrambi di Basilea). Il contesto culturale nel quale collocare *Einde* può essere coevo alla creazione del "gruppo" olandese Nul (nato nel 1961) i cui membri dopo aver adottato forse l'iniziativa dei due precedenti manifesti con Carl Laszlo hanno redatto *Einde* in modo autonomo (in "Panderma", n. 4, Basel, [1960-1961], Armando, van Bohemen, Henderikse, Henk Peeters, Schoonhoven sono ancora citati come Holländische Informelle Gruppe). L'assenza di una datazione potrebbe rendere il documento più "assoluto" nella sua ironia e provocatoria "concettualità"¹⁵⁶. Per il riferimento alla chiusura della galleria di Arthur Køpcke di Copenaghen, si ricordi che nella stessa galleria vi è una mostra personale di Manzoni *Kunstnerlort Levende Kunstværk*, inauguratasi il 18 ottobre 1961, seconda personale a Copenaghen dopo quella del giugno-luglio 1960.

¹⁵⁶ Cfr. nota 155.

T19

Einde

Dalla Liberazione, il Nostro Popolo ha saputo elevarsi a livello di Stato Sociale, dove solo la libertà di povertà e miseria ha perduto la sua ragione di essere. Questi risultati sono stati ottenuti senza una rinascita a livello culturale. Mentre la cultura olandese è decaduta a un livello provinciale, il valore del Fiorino sale. Finora, il solo dubitare dello slogan «Senza cultura un popolo non può esistere» sarebbe stato considerato un sacrilegio. Oggi noi dichiariamo che:

Il popolo olandese non ha alcun bisogno di arte per il suo benessere, sì: di arte si può fare a meno come di un mal di denti!

La vostra lavorante ammazza la noia ascoltando musica moderna, il vostro dentista colleziona arte moderna, il vostro contabile si diverte con le macchine di Tinguely:

Con l'arte non si può più migliorare il proprio status!

Un certo numero di noti artisti prende quindi l'iniziativa.

- 1. Decide di interrompere la realizzazione di produzioni artistiche;**
- 2. Promuove la liquidazione di tutte le istituzioni che ancora arricchiscono le arti.**

A Copenaghen abbiamo perciò chiuso la galleria d'avanguardia Køpcke e interrotto qualunque attività lucrativa. In patria, è iniziata la chiusura della cosiddetta Galerie 207 (Willemsparkweg 207) di Amsterdam. A partire da oggi i sottoscritti si impegnano a revocare i circoli d'arte e a chiudere gli spazi espositivi in modo che a questi finalmente possa essere data una destinazione più valida.

Per la Galerie 207 di A'dam: **Cornelius Rogge**

Il comitato d'azione provvisorio:

Armando (Amsterdam), Bazon Broch (Itzehoe), Henderikse (Düsseldorf), Arthur Køpcke (Kopen hagen), Silvano Lora (Parijs), Piero Manzoni (Milaan), Megert (Bern), Henk Peeters (Arnhem), Schoonhoven (Delft).

CT20

Il verificarsi di nuove condizioni... [Dada Maino], 1961

Testo, senza titolo, pubblicato sul retro, parte sinistra, della cartolina d'invito della mostra personale di Dadamaino (in questi anni nota come Dada Maino)¹⁵⁷; sulla parte destra si legge: “GRUPPO N via s. pietro 3, padova”, e in basso: “DADA MAINO dal 20 maggio '61; inaugurazione alle 18”. La cartolina misura cm 13,9×18,9 circa; sfondo bianco con caratteri in nero. Il testo, esclusa la parte finale e qualche frase integrata, riprende i passi iniziali di *Libera dimensione* (cfr. T15 e CT15) e i suoi messaggi di “integrale libertà” ai quali si aggiungono, in questo caso, le frasi tratte dal *Mardi, and a Voyage Thither* (1849) di Melville¹⁵⁸ (già autore “pavesiano”) che ben si accordano allo spirito di ricerca manzoniano e al suo “spazio totale”. In particolare, la frase “[...] le barriere sono una sfida, le fisiche per lo scienziato come le mentali per l'artista [...]” può già far intravedere alcune opere future *in primis* il *Socle du monde* (ferro e bronzo, cm 82×100×100, 1961; CG n. 900), “oggetto” che fonde scienza e magia, realizzato pochi mesi dopo in Danimarca; infatti spesso si omette il titolo completo dell'opera ossia *Socle du monde Socle magic no. 3 de Piero Manzoni – 1961 – Hommage à Galileo*. I presupposti “scientifici” per “fondare” qualcosa di nuovo Manzoni gli esplicita già dal 1957 (cfr. T7) ma in questo lavoro l'omaggio a Galileo Galilei, tra i fondatori del metodo scientifico moderno, è diretto e lapidario.

¹⁵⁷ Per i rapporti tra Manzoni e Dadamaino, che, come noto, aveva già esposto anche nella manzoniana Galleria Azimut, cfr. F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit., in particolare pp. 58-60, pp. 177-178, pp. 196-198; *Dadamaino Manzoni. Storia di un grado zero 1956-1963: le opere, i documenti*, (Bologna, P420 Arte Contemporanea, 23 gennaio – 6 marzo 2010), a cura di A. Pasotti, F. Padovani, introduzione di F. Gualdoni, P420 arte contemporanea, Bologna, 2010.

¹⁵⁸ Su Melville si rimanda a G. Zanchetti, *Baltimore è proprio a Baltimore? Spaesamento e tautologia nelle Tavole di accertamento*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., in particolare pp. 105-106 e relative note.

T20

Il verificarsi di nuove condizioni...

“Allora non udremo più miseri discorsi su Magellano e su Drake.

Udremo il racconto di viaggiatori che hanno circumnavigato l’Eclittica e doppiato la Stella Polare, come il Capo Horn”.

Melville

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano con la necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo e saltando: occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev’essere integrale. Per questo noi non riusciamo a capire i pittori che, pur dicendosi interessati ai problemi moderni, si pongono tutt’oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colore e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile, più o meno orecchiato.

Tracciano un segno, indietreggiano, guardano il loro operato inclinando il capo e socchiudendo gli occhi, poi balzano di nuovo in avanti aggiungendo un altro segno, un altro colore della tavolozza finché non hanno riempito il quadro e coperta la tela: il quadro è finito, una superficie d’illimitate possibilità è ora ridotta a una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali.

Perché invece non liberare questa superficie?

Perché non cercare di capire che la storia dell’arte non è storia di “pittori”, ma bensì di scoperte e di innovatori?

Alludere, esprimere, rappresentare, astrarre, sono oggi problemi inesistenti. Forma, colore, dimensioni, non hanno senso: vi è solo per l’artista il problema di conquistare la più integrale libertà: le barriere sono una sfida, le fisiche per lo scienziato come le mentali per l’artista.

Dada Maino ha superato la “problematica pittorica”: altre misure informano la sua opera: i suoi quadri sono bandiere di un nuovo mondo, sono un nuovo significato: non si accontentano di “dire diversamente”: dicono nuove cose.

Piero Manzoni

CT21

Progetti immediati, 1961

Testo pubblicato in italiano, francese e inglese su “ZERO”, n. 3, Düsseldorf, [luglio 1961]; scritto già nell’estate del 1960; si noti il riferimento alla *Linea lunga 7.200 metri* (inchiostro su carta, cilindro di zinco ricoperto da fogli di piombo; CG 565) realizzata il 4 luglio 1960 a Herning. Il testo è seguito dal progetto del *Placentarium* (cfr. T22). Inoltre, nelle quattro pagine della sezione iconografica “Dynamo Manzoni” sono pubblicate: una fotografia, ripetuta quattro volte, della realizzazione della *Linea lunga 7.200 metri*; un *Achrome* in tela cucita (già su “Azimuth”, n. 2, Milano, 1960); una veduta della mostra personale *Linee* alla Galleria Azimut, Milano, dicembre 1959; una fotografia, ripetuta sei volte, di un uovo firmato con impronta digitale. Nello stesso numero della rivista vi è un testo-progetto di Heinz (“Dynamo”) Mack, *The Sahara Project*, dove nella “Station 6 The Machine Park” sono citati in nota n. 4 Klein, Moldow e Manzoni; alcuni passi del paragrafo di Mack sono in sintonia con le parole riguardo le opere per spazi esterni descritte da Manzoni in *Progetti immediati*. Il testo ha una particolare soluzione grafica nella spaziatura dei titoli delle opere e di alcune parole-chiave. È il primo “testo-elenco” di cui si abbia conoscenza, soluzione poi adottata anche per *I miei primi «achromes» sono del '57... nel 1963* (cfr. CT25 e T25). Tra i vari lavori già noti emergono alcune novità come i *Corpi di luce assoluti*, i cui prototipi Manzoni li realizza quasi sicuramente in Danimarca e su cui restano rari filmati¹⁵⁹, e il progetto dell’“animale meccanico” di cui si conoscono solo alcuni disegni e bozzetti poco chiari (CG pp. 266-267); questi pensieri sono comunque testimoni della cultura “scientifica” e “fantascientifica” dell’artista – si ricordino inoltre i manifesti spazialisti o, in modo più puntuale, il *Manifesto del macchinismo* (1952) del MAC oltre a qualche ventata storica del Futurismo – nonché di quello “spirito leonardesco” già notato da Juan-

¹⁵⁹ Cfr. F. Pola, *Manzoni im Film. Der immaterielle Körper der Idee*, in *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, cit., pp. 157-167. La stessa studiosa ha pubblicato un dattiloscritto di *Progetti immediati* in *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, cit., pp. 94-95, fig. 65.

Eduardo Cirlot¹⁶⁰ e che, in parte, sfocerà nell'omaggio a Galileo con la realizzazione del *Socle du monde* (1961).

T21

Progetti immediati

Cuciture a macchina costruiscono oggi (dal '59) il "raster" dei tessuti a luce bianca degli "Achromes" (nel '57 e '58 in tela imbevuta di caolino e colla): ho in progetto grandi formati in tessuti plastici. Ho preparato (nel '59) una serie di 45 "Corpi d'aria" dal diametro max. di cm 80: ora, qualora l'acquirente lo voglia, potrà acquistare, oltre all'involucro (in gomma) ed alla base, conservati in un apposito astuccio, anche il mio fiato, per conservarlo nell'involucro.

Sto oggi lavorando ad un gruppo di corpi d'aria del diametro di circa m. 2,50, da sistemarsi in un parco: mediante un piccolo dispositivo pulseranno con un lentissimo ritmo di respirazione, non sincronizzato (ho seguito i primi esemplari sperimentali nel '59, con involucri di piccole dimensioni. Basandomi sullo stesso principio ho progettato anche una parete pneumatica-pulsante da collocare in un'architettura). Nello stesso parco collocherò anche un piccolo boschetto di cilindri pneumatici allungati come steli (alti dai 4 ai 7 metri circa) che vibreranno sotto la spinta del vento.

Ho anche in progetto, sempre per lo stesso parco, una scultura a movimenti autonomi. Quest'animale meccanico trarrà il suo nutrimento dalla natura (energia solare): di notte si fermerà e si rattrappirà su se stessa: di giorno compirà lenti spostamenti, emetterà suoni, proietterà antenne per cercare energia ed evitare ostacoli.

Sto sviluppando inoltre una nuova serie di "Corpi di luce assoluti" (i "corpi assoluti" che ho realizzato sinora sono sferoidi di plastica con un diametro di cm 40: restano

¹⁶⁰ Cfr. le lettere dell'agosto 1960 in J-E. Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte*, cit., p. 108 e p. 111.

sospesi nello spazio, immobili, sostenuti da un getto d'aria compressa: cambiando l'orientamento del getto, si può farli girare su se stessi vorticosamente, sino ad ottenere un volume virtuale: un "corpo di luce assoluto").

Si possono realizzare "corpi di luce assoluti" di qualsiasi dimensione (ne ho in progetto uno grande, per una particolare architettura) ma al momento sto lavorando alla realizzazione di una serie di "corpi di luce assoluti" molto piccoli, tenuti in azione da un motore ridottissimo, indipendente, che non richiederà speciali installazioni.

Recentemente ho apposto la mia firma e la mia impronta digitale ad alcune uova (il pubblico ha preso contatto diretto con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti).

Continuo a distribuire uova consacrate colla mia impronta. Ho potuto eseguire quest'anno una Linea lunga 7.200 metri (nella prima serie di linee, iniziata nella primavera del '59 la lunghezza massima che avevo raggiunto era di m. 33,63): è questa la prima di una serie di linee di grande lunghezza, di cui lascerò un esemplare in ognuna delle principali città del mondo (ogni linea dopo l'esecuzione verrà chiusa in una speciale cassa d'acciaio inossidabile, rigorosamente sigillata, nel cui interno verrà praticato il vuoto pneumatico) fino a che la somma totale delle lunghezze delle linee di questa serie non avrà raggiunto la lunghezza della circonferenza terrestre.

Piero Manzoni

CT22

Placentarium, 1961

Testo con disegno-progetto, abbozzato già nell'estate del 1960¹⁶¹ (cfr. anche CT21), pubblicato in italiano e tedesco su "ZERO", n. 3, Düsseldorf, [luglio 1961]. Il

¹⁶¹ Cfr. le lettere di Manzoni a Eva Sørensen e Otto Piene dell'estate 1960 (in copia presso la Fondazione Piero Manzoni di Milano) edite in vari volumi tra cui F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, cit., p. 98, fig. 69 e p. 109, fig. 77. Per approfondimenti si

progetto è spiegato in modo più approfondito anche nell'omonimo dattiloscritto, inedito in vita¹⁶².

T22

Placentarium

Teatro pneumatico per balletti di luce, di gas ecc...

Involucro plastico (argentato all'esterno, bianco all'interno) sostenuto per pressione pneumatica.

Individuo assolutamente isolato, immerso completamente nello spettacolo.

Progetto A:

- a) involucro (sostenuto per pressione pneumatica)
- b) aria (compressa) o gas (colorati o luminosi)
- c) proiettori luminosi, diffusori sonori, ventilatori per movimento gas.
- d) sedili
- e) piattaforma girante
- e1) cupola trasparente di protezione
- f) ascensore
- g) compressore, macchinari...
- h) ingresso

Progetto B:

- a) involucro (plastico, sostenuto per pressione pneumatica)
- b) aria compressa
- b1) gas leggeri

veda S. Setti, *Un archetipo avveniristico. L'architettura del Placentarium*, in Piero Manzoni. *Nuovi studi*, cit., pp. 111-123.

¹⁶² Cfr. P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 83-85 e relativa nota 32.

- c) proiettori luminosi, diffusori sonori, vibratori per sensazioni tattili.
- d) alveoli per gli spettatori
- e) scala d'accesso, compressore, macchinari, ecc...
- f) ingresso

CT23

Costa duecento lire al litro il fiato del pittore che non usa pennelli, 1962

Articolo-intervista di Franco Serra pubblicato su “Settimana INCOM Illustrata”, a. XV, n. 50, Milano, 16 dicembre 1962, pp. 49-51. Vi è anche un ricco apparato iconografico con lunghe didascalie narrative: Manzoni che gonfia un suo *Corpo d'aria* (p. 49); un'immagine della realizzazione della *Linea lunga 7.200 metri* a Herning e l'artista con una *Linea*, due esemplari di *Merda d'artista* e alcuni *Achromes* nel suo studio (p. 50); un ritratto dell'artista con la *Linea lunga 1.000 metri*, due immagini singole di *Achromes* (in ovatta e in tela cucita) e una fotografia mentre firma due modelle svestite (p. 51).

Il lungo articolo ripercorre le tappe salienti del percorso manzoniano e offre alcune informazioni non secondarie. Manzoni continua a considerare le *Linee* l'innovazione primaria e più importante anche dopo aver realizzato numerosi lavori di varie tipologie. Sempre riguardo le *Linee*, inoltre, è fondamentale la menzione, indiretta, sulla *Linea lunga 1.140 metri* (inchiostro su carta, cilindro metallico, 1961; CG n. 567) probabilmente esposta al *XII Premio Lissone* (inaugurato il 29 ottobre 1961) L'artista scrive al fotografo Uliano Lucas una missiva (collezione privata) nell'estate del 1961: “Caro Lucas per favore dovresti dare una mia foto (magari mentre eseguo la linea ma con la mia faccia ben visibile) e magari in 3 copie se fai a tempo, al Le Noci, all'Apollinaire. Se non le riceve entro il 30/7 ha un motivo per escludermi dal premio Lissone [...]”; in una lettera a sua madre, inviata probabilmente sul finire dell'estate del 1961, l'artista scrive: “Cara mamma, grazie delle tue lettere e dei soldi, che lo zio Nicola mi ha dato subito. Ho così ritirato i miei contenitori, ho inscatolato le linee e oggi stesso le consegnerò al premio Lissone [...]”. In sostanza

Manzoni si attiva per partecipare al Premio, di cui Guido Le Noci, titolare della Galleria Apollinaire, è “segretario generale”, ma della citata *Linea* (o *Linee*) non vi è traccia nel relativo catalogo (che contiene anche un contributo di Umbro Apollonio con cui Manzoni è in rapporti epistolari almeno dal 1958 come testimoniano i materiali veneziani dell’ASAC); Manzoni è citato comunque nell’elenco artisti, nella “Sezione informativo-sperimentale”, insieme a Bonalumi, Castellani e Dadamaino sotto la denominazione “Gruppo Milano 61”¹⁶³.

L’articolo di Serra viene menzionato da Manzoni in una lettera a Vincenzo Agnetti (da datarsi tra il dicembre 1962 e il gennaio 1963)¹⁶⁴ dove si legge: “[...] La rivista Settimana Incom mi ha dedicato un servizio di 3 pagine con diverse foto: non dice niente naturalmente; ma non dice nemmeno male anzi dice bene [...]”.

T23

Costa duecento lire al litro il fiato del pittore che non usa pennelli

Piero Manzoni, del gruppo d’avanguardia milanese, ha venduto a dei collezionisti centinaia di palloni da lui direttamente gonfiati: si chiamano sculture pneumatiche. È questa una specie di caricatura dell’arte astratta che oggi è clamorosamente entrata in crisi.

¹⁶³ Per approfondimenti cfr. *Catalogo del XII Premio Lissone internazionale per la pittura 1961*, introduzione generale di G. C. Argan, testi di U. Apollonio, P. Restany, Edizioni Città di Lissone, Lissone, 1961; G.L. Marcone, *Piero Manzoni’s Lines: A brief chronology; writings, interviews and documents*, cit. Cfr. inoltre *1946 – 1967 Premio Lissone*, a cura di A. Zanchetta, Edizioni MAC – Arti Grafiche Meroni, Lissone, 2015, in particolare pp. 48-49 e pp. 128-129; al Premio Lissone partecipa anche Claude Bellegarde (alle edizioni del 1955, 1957, 1959 e 1961) che, grazie forse all’appoggio di Le Noci e Restany, vince i premi d’acquisto delle edizioni 1957 e 1959, cfr. *1946 – 1967 Premio Lissone*, cit., p. 204 e p. 220. La vicenda artistica di Bellegarde in Italia merita ulteriori approfondimenti.

¹⁶⁴ Lettera pubblicata in L. Mensi, *Naturale, artificiale, sintetico: l’universo dei materiali di Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., p. 22, fig. 6.

Ho portato un fascio di giornali francesi e glieli mostro. È da cinque o sei mesi che a Parigi si scrive sul tramonto dell'arte astratta, ma in queste ultime settimane le discussioni sono diventate più rabbiose.

Prima di tutto gli indico il brano segnato con la matita rossa dove si dice che Georges Duthuit, già ascoltato esegeta dell'astrattismo, ha fatto marcia indietro, senza remissione neppure per se stesso. Poche righe più sotto c'è un accenno a Bazaine: anche lui, collocato dai critici nel paradiso dei pittori astrattisti, è passato nell'altro campo e adesso giudica con benevolenza un ritorno all'arte figurativa.

Piero Manzoni, il creatore dei quadri senza colore (ch'egli e i suoi discepoli chiamano «achromes»), legge con attenzione ma non mi sembra per niente sconvolto. All'appuntamento, sotto il portone del suo studio in via Fiori Chiari, un centinaio di passi dal venerando palazzo di Brera, era arrivato reggendo due pennelli come fossero ceri portati in processione. Guardandomi, con occhi assonnati, s'era scusato: «Sarà un anno che non comperavo più dei pennelli». Senza volerlo l'avevo sorpreso in un momento di debolezza. Il suo ultimo quadro, reduce da una mostra a Copenaghen, è composto da due tele immacolate riunite da una cucitura trasversale e messe in prigione dentro una cornice.

Errori di gusto

Pazientemente, Manzoni continua a esaminare i giornali che gli metto sotto il naso. C'è anche una notizia rimbalzata a Parigi da Londra: durante la vendita all'asta nella rinomata Galleria Sotheby, i dipinti di Klee, di Miró e di Dubuffet non hanno raccolto offerte superiori al prezzo proposto dal banditore e sono rimasti invenduti. Su un altro giornale, due baffi di matita rossa circondano il regolamento del Premio Manguin, bandito proprio in questi giorni e notoriamente su posizioni d'avanguardia. «Noi desideriamo quest'anno», avvertono i promotori, «dare al premio una tendenza figurativa, giacché pensiamo che nella generazione di artisti che cerchiamo si stia manifestando una nuova forma di espressione». Soltanto più un quarto delle gallerie parigine, contro la buona metà dell'anno passato, presenta mostre di pittori

astrattisti. Messo al corrente di questi fatti, Piero Manzoni solleva lo sguardo dalla lettura; mi fissa con occhi assonnati e indifferenti.

Provo a stuzzicarlo con l'ultima botta. Ecco qui. Questo è Raymond Charmet, critico emerito di Arts («Settimanale dell'intelligenza francese», come avverte il sottotitolo), che scrive testualmente: «Vi sono forti probabilità che glorie contemporanee, un Miró e un Dubuffet, diventino gli esempi di un monumentale errore del nostro gusto».

Per tutta risposta, Manzoni si avvia verso l'angolo dello studio dove giacciono due tavole, due dipinti: il primo è interamente coperto da pelosi batuffoli di cotone idrofilo, allineati come un plotone di soldati in parata; sull'altra tavola è incollata una sostanza spugnosa. «Polistirolo espanso», spiega il pittore, «lo usavo quattro o cinque anni fa».

Anch'io cerco di dare al mio sguardo un'espressione di totale indifferenza. Del resto, sono abbastanza preparato sull'argomento. Chiunque sia appena informato sulle cose dell'arte nostrana sa benissimo, per fare un esempio, che due anni addietro la giuria del Premio San Fedele ammise fra i concorrenti l'opera «O. 2 Grigio 2» e anche l'opera «Momento n. 2». Com'è noto, il «San Fedele», premio di risonanza nazionale alla cui dotazione contribuisce pure il Comune di Milano con duecentomila lire, è l'istituzione diretta dal padre gesuita Arcangelo Favaro che si propone di scoprire e incoraggiare i pittori promettenti sotto i trent'anni, mantenendo contemporaneamente una «apertura» cattolica nella Milano artistica d'avanguardia. «O. 2 Grigio 2», di Gianni Colombo, era uno strato di quel cotone grigiastro che i sarti usano nelle imbottiture; «Momento n. 2», di Manfredo Massironi, era più semplicemente un cartone ondulato color paglierino, lasciato integro, proprio come era quando uscì dalla fabbrica che lo produsse.

«I primi quadri bianchi li ho fatti nell'autunno del '57», precisa Manzoni, «adesso sono di ordinaria amministrazione».

«Forse non riesco a coglierne in pieno il significato», ammetto.

Probabilmente Manzoni mi ha perdonato di averlo tirato giù dal letto alle undici del mattino. Comunque sia, mi accontenta: «Di solito i pittori si mettono di fronte alla

tela come questa fosse una superficie da riempire di colori e di forme, secondo un gusto più o meno apprezzabile. Quando il quadro è finito, una superficie d'illimitate possibilità è ridotta a una specie di recipiente in cui sono forzati e compressi colori innaturali, significati artificiali. Perché, invece, non vuotare il recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce piena e assoluta?».

Il bianco e il nero

Assiste alla spiegazione un altro giovane pittore del gruppo, Enrico Benvenuti, che annuisce sebbene, pur essendo d'accordo sulla sostanza, la sua opinione differisca su qualche particolare. Lui, anziché interamente bianchi, i quadri li fa tutti neri.

«E quanto valgono adesso, sul mercato, i suoi quadri bianchi?», chiedo.

«Dalle cento alle duecentomila, secondo il formato», risponde il pittore, «ma è difficile trovarli. La prima volta che li ho esposti a Milano c'è stata un po' di sorpresa ma poi, l'ultimo giorno di mostra, li ho venduti tutti a dei collezionisti».

Non è per darmi queste banali spiegazioni che Manzoni mi ha trascinato, prima che cominciassi a fare domande, in un angolo del suo studio. Vuole farmi vedere una tela bianca su cui risaltano due tondeggianti macchie scure. Il quadro gli è appena stato restituito da un'esposizione a Bruxelles e le due macchie tonde sono davvero una sorpresa. «Non le ho fatte io», premette il pittore prima di spiegarmi com'è andata.

Mentre la mostra a Bruxelles era ancora aperta, Manzoni ricevette da un amico belga un ritaglio di giornale che lo meravigliò: un critico locale metteva in risalto il fatto che il creatore degli «achromes» aveva abbandonato il bianco assoluto. Riavuto poi il suo quadro fra le mani, il pittore ha scoperto la causa dell'ingiusto giudizio: esaminando le macchie, che non c'erano quando il quadro era stato spedito in Belgio, s'è accorto che si tratta di due timbri stampigliati da frettolosi doganieri durante il viaggio di andata. Il critico belga, persona per bene, non aveva alcuna

colpa: lo avevano ingannato gli organizzatori della mostra, appendendo il quadro così come l'aveva trasformato la dogana.

Prima di venire in via Fiori Chiari, a tirare giù dal letto Piero Manzoni alle undici del mattino, ho cercato di informarmi sulla questione. Per la verità non tutti, e principalmente alcuni mercanti d'arte, sono concordi nell'associarsi alla dura condanna dell'astrattismo. Per esempio Guido Le Noci, direttore della galleria d'arte milanese «Apollinaire» e animatore del Premio Lissone, che è uno dei più importanti del ramo.

Guido Le Noci non ha esitazioni nel rispondere a un giornalista curioso: «Coloro che vedono in questo fenomeno la fine la morte la messa al bando dell'arte astratta sono dei puri fessi. Di vero, effettivamente, c'è un'aria di rinnovamento nel mondo dell'arte impegnata. L'arte ha sempre bisogno di andare in là».

«Ciao, maestro!»

La conversazione con Piero Manzoni, ora, si fa sempre più appassionante: questo pittore di ventinove anni, che ha studiato filosofia all'università e che ha abbandonato disgustato l'accademia di Brera dopo averla frequentata un paio di settimane, mi sembra proprio parecchio impegnato e parecchio «in là».

«La cosa più interessante sono le linee», m'informa Manzoni passando a un altro articolo. Cominciò a tracciarle nell'aprile del 1959 e la prima che espose al pubblico era lunga metri 19,93. Me ne mostra una più corta che gli è rimasta in studio: si tratta di un rotolo di carta sul quale la mano del pittore ha tracciato per l'appunto una linea. Sotto il banco, in un bidone di acciaio cromato, c'è un'altra linea lunga più di un chilometro che è stata presentata al Premio Lissone. Rinuncio a esaminarla tutta.

«All'inizio le mie linee erano corte», continua a spiegare Manzoni, «poi le ho fatte sempre più lunghe: 19 metri e 11 centimetri, 20 metri e 1 centimetro, 33 metri e 63 centimetri eccetera eccetera. La più lunga di tutte l'ho fatta nel 1960: 7 chilometri e 200 metri».

Quest'ultima, in un certo senso il suo capolavoro, è conservata nel museo di Herning in Danimarca, in una scatola sigillata. Altre linee molto più corte sono custodite nelle case di collezionisti milanesi e stranieri. A Chicago la quotazione di una linea di media lunghezza oscilla intorno alle centomila lire. (Forse sarebbe più esatto dire che oscillava perché da qualche mese, dopo l'allarme venuto da Parigi, i collezionisti americani sono diventati un pochino diffidenti). Per rendersi conto che le linee di Manzoni sono note in tutto il mondo basta dare un'occhiata all'elenco delle mostre: L'Aia, Anversa, Bergamo, Berlino, Bruxelles, Losanna, Milano, Monaco di Baviera, Parigi, Roma, Rotterdam, Tokyo e Wiesbaden.

Suppergiù all'epoca delle linee risale l'esperienza dei «corpi d'aria», ossia sculture pneumatiche. Posso osservarne una a mio agio: in una scatola di legno sono racchiusi una specie di pallone afflosciato e un treppiede metallico.

«I “corpi d'aria” erano un prodotto fabbricato in serie: potevo venderli a trentamila lire l'uno», commenta Manzoni.

Entrato in possesso dell'astuccio di legno e del suo contenuto, l'acquirente gonfiava il pallone fino alla dimensione desiderata (80 centimetri, però, il diametro massimo) e lo deponeva sull'apposito sostegno metallico. A richiesta il pallone era gonfiato direttamente dall'artista, con un supplemento di prezzo: il fiato di Piero Manzoni era valutato 200 lire al litro e il pallone, nella sua massima espansione, conteneva circa 300 litri. In quest'ultimo caso il compratore pretendeva di solito che l'operazione di gonfiamento avvenisse in sua presenza, per garantirsi anche della genuinità del contenuto. I «corpi d'aria», un centinaio in tutto, sono stati venduti prevalentemente a Milano ma ne restano pochissimi a causa di un difetto tecnico. La gomma dell'involucro dopo qualche tempo rinsecchiva e il pallone esplose.

Decidiamo di concederci un intervallo e usciamo a bere l'aperitivo in un bar di via Brera. Due giovanotti, che incrociamo nell'attraversare la strada, riconoscono Piero Manzoni e lo salutano: «Ciao, maestro!».

L'aperitivo ci mette di buon umore. Dopo il secondo aperitivo, Manzoni rievoca commosso: «L'anno scorso ho organizzato due manifestazioni senza fini commerciali. Ma è difficile portare il pubblico a contatto dell'arte. Due

manifestazioni: una qui a Milano, alla “Galleria Azimut”, e l’altra a Copenaghen. Avevo segnato con la mia impronta digitale un centinaio di uova sode, consacrandole all’arte. Ho invitato il pubblico a mangiarle».

Tela di sacco

«E poi com’è finita?», chiedo.

«Le hanno mangiate, ma quando ho spiegato qual era il mio scopo ci sono rimasti male. Ho preferito abbandonare la sala, approfittando dello smarrimento. Non mi avrebbero capito».

Anche Alberto Burri, che adesso è uno che non si discute, sul principio non era capito. Sembrava che accadesse un finimondo, nel 1959, quando una giuria di grossi nomi internazionali gli assegnò il milione del Premio dell’Ariete per il suo ormai famoso «Sacco e oro». (Lo ricordiamo tutti quel quadro: ritagli di tela iuta, buchi e slabbrature, tocchi di catrame, macchie e rappezzi, con l’aggiunta di un angolino dipinto d’oro, che giustificava il titolo). Ebbene, il critico d’arte Giuseppe Marchiori adesso scrive di Burri: «È tanto facile dire: tela di sacco, legno bruciato, lamiera, col tono di chi si offende perché la pittura, secondo le regole classiche, dovrebbe essere un’altra cosa. È assurdo creare una gerarchia delle materie con le quali si può fare o non fare dell’arte. Si tratta di un pregiudizio che l’arte di avanguardia, dai primi anni del Novecento a oggi, dovrebbe avere sfatato».

Attraversiamo di nuovo la strada e ritorniamo allo studio. Piero Manzoni mi indica sullo scaffale una piccola piramide di cilindri metallici che in un primo tempo avevo scambiato per comuni scatolette di carne. Mi avvicino e leggo sull’etichetta una parola che di solito non si pronuncia mai nei salotti. L’iscrizione è ripetuta nelle principali lingue sulla fascetta stampata che gira intorno ai cilindri di metallo in tutto simili a scatolette di carne.

«Esposte a Milano e ad Amsterdam, l’anno scorso», annuncia laconicamente il mio ospite.

«E vendute?», chiedo.

«Sì, parecchie. Soprattutto a Milano le hanno trovate interessanti. Un conferenziere famoso aveva detto che l'opera d'arte è materia più sensibilità d'artista. Ho voluto aprire una polemica».

«Ma il prezzo?», insisto.

«Al prezzo dell'oro, secondo la quotazione della giornata. Il contenuto netto è di 30 grammi. Faccia lei il conto».

Piero Manzoni ha risolto molti problemi. I critici più autorevoli stanno ancora discutendo quanto rilievo, nella decadenza dell'astrattismo sui mercati internazionali, debba essere dato al fatto che troppi collezionisti («Anche l'opera d'arte è un investimento», questo lo slogan degli ultimi anni), più che comperare un certo quadro, acquistavano la firma di un certo autore, senza badare al contenuto. Manzoni ha da tempo semplificato la questione ed è andato molto più «in là», vendendo la sola firma. Egli firma il cliente, sulla parte del corpo che preferisce, e gli rilascia il seguente documento: «Carta d'autenticità – Si certifica che il signor [nome e cognome] è stato firmato di mano mia e che pertanto, a partire dalla data odierna, è considerato opera d'arte autentica e veridica. Firmato: Piero Manzoni». Dal blocchetto delle ricevute che posso esaminare risulta che in questo momento circolano per Milano settantatré persone firmate e autenticate da Manzoni.

Mi complimento e faccio la domanda conclusiva: «Allora, lei che è all'avanguardia, come vede l'avvenire?».

Un'espressione di malinconia si diffonde sul volto di Manzoni.

«Dovrebbe saperlo», risponde, «che prima o poi tutti gli artisti cadono nella spirale di un mercante. Entro un paio d'anni sarò anch'io commercializzato».

Franco Serra

CT24

Prolegomeni all'attività artistica, 1963

Testo pubblicato sulla rivista "Evoluzione delle lettere e delle arti", a. I, n. 1, Milano, gennaio 1963, pp. 47-49 (cfr. CT7, T7 e CT25).

T24

Prolegomeni all'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 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.

È 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 «test» 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.

È 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 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

CT25

I miei primi «achromes» sono del '57..., 1963

[Alcune realizzazioni – alcuni esperimenti – alcuni progetti]

Testo pubblicato, senza titolo, sulla rivista “Evoluzione delle lettere e delle arti”, a. I, n. 1, Milano, gennaio 1963, p. 49. Il sottotitolo che si è deciso di aggiungere tra parentesi quadre riprende un dattiloscritto manzoniano del 1962¹⁶⁵. Il testo pubblicato sulla rivista citata, diretta da Mattia Pinoli, oltre a non essere intitolato, è una versione più asciutta e ridotta della versione dattiloscritta. A Manzoni sono dedicate le pp. 46-49 (con anche una serie di immagini dalle didascalie un po' confuse); il testo *Prolegomeni all'attività artistica* è alle pp. 47-49 (cfr. T24); un breve profilo biografico, una fotografia-ritratto con un uovo durante la *Consumazione dell'arte*, Milano, 1960 (ma forse una fotografia scattata in Danimarca lo stesso anno o in un'altra situazione non verificabile) e un *Achrome* in tela cucita a riquadri (CG n. 626) a p. 46; un *Achrome* in gesso del 1957-1958 (probabilmente CG n. 152) e la “scultura achrome” in pelle di coniglio con base in legno bruciato del 1961 (CG n. 894) a p. 47; una fotografia dell'artista mentre realizza la *Linea lunga 7.200 metri* a Herning nel 1960 a p. 48.

¹⁶⁵ Cfr. P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 86-88.

Si ricordi, vista la citazione nel testo in questione, che la “base del mondo” *Socle du monde Socle magic no. 3 de Piero Manzoni – 1961 – Hommage à Galileo* come riportato sull’opera, fu realizzata appunto nel 1961 e non nel 1962 (data riferita alla collocazione nel “parco” della fabbrica di Aage Damgaard).

Il testo, pubblicato pochi giorni prima della prematura scomparsa dell’artista, è solo un pallido riflesso delle volontà e delle necessità espresse in una lettera a Vincenzo Agnetti, già citata, dell’ottobre 1961: “[...] Pubblicherò quest’anno un libro su di me, su tutti i miei esperimenti ecc. [...] Vi sarà un mio testo colla descrizione dei miei lavori e dei miei progetti. Non altro. [...]”¹⁶⁶.

Questo volume non vedrà mai la luce.

T25

I miei primi «achromes» sono del ’57...

I miei primi «achromes» sono del ’57: in tela imbevuta di caolino e colla: dal ’59 il raster degli «achromes» è costituito da cuciture a macchina. Nel ’60 ne ho eseguiti in cotone idrofilo, in polistirolo espanso, ne ho sperimentati di fosforescenti, e altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col variare del tempo. Nel ’61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini d’ovatta e poi pelosi, con delle nuvole, in fibre naturali o artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio. Nel ’59 ho preparato una serie di 45 «Corpi d’aria» (sculture pneumatiche) del diametro massimo di cm. 80 (all’altezza, colla base cm. 120).

Nel ’60 ho realizzato un vecchio progetto: la prima scultura nello spazio: una sfera sospesa sostenuta da un getto d’aria. Basandomi sullo stesso principio ho poi lavorato a dei «corpi di luce assoluti», sferoidi che, sostenuti dal getto d’aria opportunamente orientato, giravano vorticosamente su se stessi creando un volume virtuale.

¹⁶⁶ Cfr. Parte Prima il paragrafo 4 *Dopo Libera dimensione, atti finali* e nota 120.

All'inizio del '59 ho eseguito le mie prime linee, prima più corte, poi sempre più lunghe (metri 10, 11 metri, 33 metri, 63 metri, 1000 ecc...): la più lunga che io abbia eseguito finora è di 7.200 metri (1960 Herning Danimarca).

Tutte queste linee sono chiuse in scatole sigillate.

Nel 1960 nel corso di due manifestazioni (Copenaghen e Milano) ho consacrato all'arte imponendovi la mia impronta digitale, delle uova sode: il pubblico ha potuto prendere contatto diretto con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti.

Dal '60 vendo le impronte dei miei pollici, destro e sinistro. Nel '59 avevo pensato di esporre delle persone vive (altre, morte, volevo invece chiuderle e conservarle in blocchi di plastica trasparente); nel '61 ho cominciato a firmare «per esporle» persone. A queste mie opere, do una «carta d'autenticità».

Sempre nel gennaio del '61 ho costruito la prima «base magica»: qualunque persona, qualsiasi oggetto vi fosse sopra era, finché vi restava, un'opera d'arte: una seconda l'ho realizzata a Copenaghen: sulla terza, in ferro, di grandi dimensioni, posta in un parco di Herning (Danimarca 1962) poggia la Terra: è la «base del mondo».

Nel mese di maggio del '61 ho prodotto e inscatolato 90 scatole di «merda d'artista» (gr. 30 ciascuna) conservata al naturale (made in Italy). In un progetto precedente intendevo produrre fiale di «sangue d'artista».

Dal '58 al '60 ho preparato una serie di «tavole d'accertamento» di cui otto sono state pubblicate in litografia, raccolte in una cartella (carte geografiche, alfabeti, impronte digitali...).

Per la musica, nel '61 ho composto due «Afonie»: l'afonia Herning (per orchestra e pubblico), l'afonia «Milano» (per cuore e fiato).

Attualmente ('62) ho in fase di studio un «labirinto» controllato elettronicamente, che potrà servire per test psicologici e lavaggi del cervello.

Piero Manzoni

PARTE TERZA

Antologia critica (1956-1963)

In questa Parte Terza si sono trascritti articoli, recensioni, contributi nei quali è citato Manzoni (dall'agosto del 1956 al febbraio del 1963). Le trascrizioni sono fedeli anche con i refusi; non si sono riprodotte le parti in maiuscolo o maiuscoletto e alcune particolari soluzioni grafiche. Eventuali omissioni nei titoli e nei testi sono indicate da parentesi quadre e punti. [...]. In alcuni casi, pur non essendo Manzoni il "protagonista" dei testi, si è deciso di trascrivere i testi stessi in modo integrale per ricostruire il "contesto" del dibattito artistico-culturale coevo.

Alla mostra d'arte di Soncino. Hanno creato un nuovo stile pittorico dipingendo con chiavi intinte nel colore, in "La Provincia", (Cremona), 24 agosto 1956, p. [3]

Soncino, 23 – Ha chiuso oggi i battenti la Mostra d'Arte che per una quindicina di giorni ha trovato ospitalità nei saloni del Castello Sforzesco di Soncino. Vogliamo ora riassumere le impressioni dei visitatori e dei profani in una breve disamina delle firme esposte.

Le opere che maggiormente hanno impressionato ed hanno suscitato i più disparati commenti sono state quelle del pittore milanese Piero Manzoni. Con spregiudicatezza giovanile, il Manzoni, seguace di un personalissimo stile surrealista ha iniziato un nuovo modo pittorico, dipingendo con chiavi intinte nel colore. Ne sono uscite due opere, "Papillon Fox" e "Domani chi sa" permeate di strane tonalità, che hanno costituito un autentico fascino di richiamo per tutti i visitatori.

Strettamente legate a quelle del Manzoni sono le opere di un altro milanese, Ettore Sordin. I suoi "Spirito della terra" e "Incetto della mietitura" seppure leggermente

meno fresche dei dipinti del Manzoni, hanno ugualmente interessato e dato una idea di quelli che sono gli orientamenti delle più moderne scuole pittoriche.

Ha invece dato una nota classifica alla mostra la presenza dei quadri di Carlo Acerbi, oramai giunto ad una piena maturità artistica. I suoi paesaggi ed i suoi ritratti sono espressioni vive di una fine e delicata pittura; il “Piccolo montanaro” e la “Vecchietta” sono le sue opere di maggior pregio presentate alla Mostra. Suggestive e ben architettate sono le creazioni in bianco e nero di Remo Azzini, mentre il quadro “Periferia” è il migliore dei cinque presentati da Serafino Azzini.

I sei schizzi in bianco e nero presentati da Mario Natale Biazzi, tra cui una stupenda “Maternità”, non abbisognerebbero di commenti, data la notorietà dell’artista; è però doveroso notare che la vena poetica e melanconica che pervade i suoi ultimi studi ne fa presagire una più completa maturità.

Riuscitissimi gli studi di paesaggi e figure di Aldo Borlenghi ed a una ricerca di uno stile Vittorio Cremonesi il quale, tra l’altro, espone una pregevole “Natura Morta”. Molto ammirato è stato lo stile poetico dei paesaggi di Ezio Dotti mentre favorevoli commenti hanno suscitato le opere di Enea Ferrari, distinte da uno stile proprio a carattere impressionistico.

Il bergamasco Angelo Gritti, maestro del legno, ha presentato un’ottima Madonna che ha riscosso unanimi, favorevoli commenti.

Apprezzatissimi i tre acquarelli del poeta milanese Luigi Medici, che esprime il suo nostalgico attaccamento alla località adottiva, Soncino, con un garbo ed una gentilezza poco comuni.

I due giovani castelleonesi, Virginio ed Antonio Pandini, lavorando a spatola, hanno ottenuto effetti di sicuro interesse che fanno loro predire ottimi successi al giungere del completamento della maturità artistica.

Il cremonese Ercole Priori, che ha voluto onorare con la sua presenza la Mostra di Soncino, ha ottenuto un grande successo personale specialmente con le sculture e col riuscitissimo ritratto della figlia. Discussioni e polemiche hanno invece suscitato gli studi di nudo in bianco e nero della pittrice cremonese Alberta Rebecchi, mentre

Dante Ruffini è stato l'artista più ammirato coi suoi bassorilievi in bronzo dorato e con la scultura raffigurante una adolescente.

Artista di sicuro avvenire è il giovanissimo Vladimiro Sacchi, mentre la già affermata cremonese Ada Santini Lucchesi ha riscosso incondizionati elogi. Buone pure le opere di Giuseppe Testini.

La organizzazione della mostra, particolarmente curata in ogni particolare, ha permesso una lusinghiera riuscita della manifestazione.

Lucio Fontana, [testo senza titolo], *Manzoni Sordini Verga*, pubblicato sull'invito-pieghevole della mostra collettiva *Manzoni Sordini Verga*, Galleria Pater, Milano, dal 29 maggio 1957

Seguo da tempo l'attività, le ricerche, l'inquietudine di questi tre giovani artisti, ed anzi alcuni loro lavori fanno parte della mia piccola collezione d'arte moderna. Sono convinto che le loro recenti opere abbiano una parte importante nel campo della giovane pittura, perciò è con tutta stima ed entusiasmo che mi sento di appadrinare questa loro mostra.

G. K., [Giorgio Kaiserlian], *Mostre d'arte [...] Manzoni, Sordini e Verga*, in "Il Popolo di Milano", (Milano), 5 giugno 1957, p. 3

"È con tutta stima ed entusiasmo che mi sento di appadrinare questa mostra" scrive lo scultore Lucio Fontana, presentando i tre giovani pittori Piero Manzoni, Ettore Sordini ed Angelo Verga alla loro prima mostra di gruppo alla galleria Pater. Pur non condividendo questo entusiasmo, sforziamoci di conservare un tono di cordialità, che ci sembra richiesto dalla situazione. La prima mostra per un giovane

pittore è come il primo ballo in società di una ragazza. Ma i tre sullodati esordienti hanno creduto di dover accludere alla presentazione benevola e generosa di Fontana una dichiarazione colma di propositi deliziosamente futili in cui si parla di miti, di autoanalisti, di totem, di morfemi, di abbandono della concezione consueta del quadro e di vagheggiamenti di ‘spazi di libertà’ forse per fare un po’ di chiasso attorno ai loro primi studi non figurativi. Essi scrivono anche (e questo, purtroppo, è l’unica cosa vera che dicono la quale è poi testimoniata dalle loro opere) che non si preoccupano molto di avere una coerenza stilistica. Verga sembra comunque il più maturo dei tre, con certi suoi grovigli che assumono talvolta la forma di fiori strani, intensi e pieni di fantasia. Manzoni ha un senso coloristico vivissimo ed il suo gusto della materia preziosa potrà permettergli di fare delle opere interessanti. Sordini, che se non erriamo fa ancora il militare, non ha forse in questa occasione avuto tutto l’agio di mostrare le sue qualità.

Ci permettiamo di osservare, per concludere, che come non ci garbano molto le signorine della buona società che credono di dover parlare, in un salotto, con un accento inglese, così ci disturba certo totemismo posticcio di via Manzoni e di via Borgonuovo. Ma è dunque così difficile, per i nostri giovani, buttare sulla tela, magari male, le cose vere che essi sentono profondamente?

Tre giovani pittori. Dipingono insieme espongono insieme, in “Corriere Lombardo”, (Milano), 7-8 giugno 1957, p. [6]

In tre non raggiungono 80 anni. Sono Piero Manzoni, Ettore Sordini e Angelo Verga, giovani pittori che si presentano per la prima volta al pubblico milanese con una ventina di opere esposte alla Galleria Pater di via Borgonovo. Arrivati da strade diverse alla pittura hanno scoperto di avere qualche cosa in comune ed ora chiedono alla critica ed al pubblico di giudicarli insieme.

Manzoni ha frequentato il liceo classico, ma al momento di scegliere una facoltà universitaria ha preferito dedicarsi alla pittura. Ha 24 anni e vive a Milano, dove è giunto da molti anni dalla nativa Soncino. Non ha frequentato nessun corso di pittura, ha preferito farsi un'esperienza diretta frequentando lo studio del pittore Fontana.

Angelo Verga è un milanese puro sangue. È nato nella nostra città 24 anni fa e da oltre dieci anni usa i pennelli. È stato allievo di Roberto Crippa a Roma dove ha anche esposto in qualche collettiva ed in una personale. Rientrato a Milano da qualche tempo frequenta come i suoi due amici lo studio di Fontana.

Il più giovane del terzetto è Ettore Sordini. Infatti questo pittore ha solamente 22 anni ed attualmente sta assolvendo i suoi obblighi di leva a Monza. Tra una scappata e l'altra a Milano trova il tempo di raggiungere gli amminicci e dipingere le sue tele.

Marco Valsecchi, *Le mostre*, in "Il Giorno", (Milano), 9 giugno 1957, [ritaglio stampa]

[...]

Tre giovanissimi più o meno ventenni (uno di essi, Ettore Sordini, si trova alle armi) espongono alla galleria Pater. Hanno la felice immaturità di tutti i ventenni, che alimenta speranze e ingenuità. Oltre al già nominato, gli altri due si chiamano Piero Manzoni (pittoricamente il più sicuro) e Angelo Verga. Cercano di definirsi su terreni vaghi, incerti fra 'tachisme' (Manzoni), barbarismi ossessivi (Verga) ed astrattismi elementari (Sordini). I primi due cercano anche un motivo di racconto nei modi di un Crippa e di un Peverelli, appoggiandosi cioè a una mitologia surrealista, fra intrichi di aculei, spine, macchie di salnitro su vecchi muri e insetti kafkiani. Si possono tener d'occhio in attesa di altre, successive conferme.

[...]

Adele Cambria, *Vivono nell'avvenire*, in "Il Giorno", (Milano), 18 giugno 1957
[ritaglio stampa]

“Noi vogliamo organicizzare la disintegrazione”: questo dicono – e scrivono – i giovanissimi pittori nucleari di Milano. Hanno distribuito nei bar e nelle trattorie di via Brera, un manifesto stampato in rosso, su una carta grigiastra che somiglia a quella che adoperano i salumieri, per i loro pacchi. Il manifesto – “Per una pittura organica” – è firmato da Guido Biasi, Mario Colucci, Piero Manzoni, Ettore Sordini ed Angelo Verga.

I nucleari hanno litigato con il gestore del bar Giamaica, il quale non voleva che tappezzassero – con il manifesto “organico” – le pareti del suo bar. Pierino Manzoni era indignato: “Come, in questo bar che ha dato la luce ai futuristi, vi rifiutate di accogliere il manifesto dell’arte nucleare? È una vergogna! Sappiate che noi ci ricollegiamo direttamente a Raffaello, ed alla scuola di Atene...”. Alcune sedie sono volate, sabato sera, nella piccola, agitata saletta del Giamaica: sul pavimento erano sparsi i cocci di 15 bottiglie di chinotto e di coca-cola, infine i nucleari hanno vinto, e servendosi di una sedia ancora intatta e di una scatola di puntine da disegno, hanno ricoperto – con una trentina di copie del loro manifesto – le pareti del bar.

Pierino Manzoni ci ha telefonato, voleva illustrarci meglio i concetti. Piero Manzoni – che ha ventiquattro anni – incominciò a spiegare: “I pittori nucleari si dividono in nucleari fisici e nucleari psicoanalitici. Io sono uno psicanalitico”.

Domandiamo al Manzoni se lui ed i suoi amici abbiano delle opinioni politiche. Ci guarda sorpreso: “La politica? Non ha nessun significato per noi, noi viviamo in un mondo avveniristico!”.

Gui. B. [Guido Ballo], *Le mostre [...] Manzoni, Verga e Sordini alla "Pater"*, in "Avanti!", (Milano), 25 giugno 1957, p. 5

[...]

Ecco tre giovani pittori, Manzoni Verga e Sordini, che si fanno notare per l'impegno e le particolari doti compositive e grafiche, oltre che pittoriche.

Le premesse culturali sono largamente surrealiste: Manzoni si vale di smalti a volte un po' compiaciuti. Verga, che in alcune opere non supera certo schematismo meccanico, sta culturalmente tra Peverelli e Dova, ed ha una inventiva personale. Sordini che in verità non appare troppo impegnato nei dipinti perché attualmente militare, rivela un acuto senso pittorico attraverso il rapporto libero di spazio-colore. Sono tre artisti molto giovani, ma che già si fanno notare positivamente: le loro opere, anche se a volte un po' acerbe, sono più che una promessa. Bisognerà seguirli alle loro prossime personali.

[...]

Esposizioni di pittura e riunioni. Oltre cento artisti in soggiorno ad Albisola, in "Il Secolo XIX", (Genova, ed. Savona), 4 agosto 1957, p. 4

[...]

Da questa imponente rassegna, seguendo un ideale filo conduttore, ci trasferiamo nella nuova galleria, aperta di recente, nel palazzotto del comune ad Albisola Mare, per iniziativa di un ristretto circolo di artisti. Vi figurano opere di scultura di Antonio Siri, molto d'avanguardia, saggi estrosi di indubbio gusto decorativo di Lucio Fontana, alcune metafisiche composizioni di Mauro Reggiani, vigorose sculture di Agenore Fabbri e alcune tele, forti di colore, di Aligi Sassu.

Quasi dirimpetto, nella vecchia strada che corre in fregio ad Albisola nuova, dalla Lalla – una trattoria diventata famosa per alcune portate – un gruppo di milanesi,

Angelo Verga, Piero Manzoni, Guido Biasi, Mario Colucci, Ettore Sordi, presentano una collana di opere, di tessitura pittorica spigliata ed estrosa.

[...]

Polignoto [Leonardo Borgese], *Ancora un manifesto. L'assurda gara tra arte e scienza. Dopo il divisionismo, il futurismo, lo spazialismo, il nuclearismo, ecco ora l'ultimo "ismo" che vuole "organicizzare la disintegrazione"*, in "Corriere d'Informazione", (Milano), 14-15 agosto 1957, p. 3

Di manifesti e proclami ne abbiamo ormai letti tanti e tanti che nessuno potrebbe più farci la minima impressione. Il primo che rammentiamo bene è addirittura quello del Futurismo, pubblicato dal "Figaro" il 20 febbraio 1909. Comincia con una stracca e ridicola imitazione di Baudelaire e continua in stile dannunziano, con qualche guerresco punto ripreso, suppergiù, dai proclami di Napoleone ai suoi prodi: " ... Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime... ". E qui si vede che i "concetti spaziali" ossia i buchi di Lucio Fontana non sono una gran novità, " ... perché come queste irradiano dal chiuso fulgore di un cuore elettrico... ". "Fulgore" oggi sostituibile dal neon, con vantaggio della modernità e del risparmio. " ... Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tranvai a due piani... ".

Oggi i tranvai sono a un piano appena; sono però enormemente più lunghi e il rumore che fanno è sempre formidabile e futuristico: così proprio quelli della futurista città di Milano e infatti unica al mondo, forse, che conservi gelosamente i suoi tranvai e che li aumenti e li rafforzi.

Il manifesto del futurismo continua assai a lungo, e talvolta anche su un tono da Vangelo di San Giovanni; " ...In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie... è, per gli artisti,

altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno...”. Be’, pazienza; e allora facciamo una frequentazione settimanale. Il famoso manifesto termina così: “Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...”. Un po’, dunque, come le tre cantiche di Dante, come l’*Excelsior* di Longfellow e del Ballo (1881) composto da Luigi Manzotti, come l’artiere carducciano: e come oggi, dopotutto, gli spazialisti ancora.

Dopotutto in questo sciaguratissimo manifesto ci sono però già i cento e cento proclami ed appelli e messaggi lanciati e rilanciati negli anni dopo, dalla cima del mondo (l’Everest? Il K 2?) allo stesso mondo attonito e anzi all’universo intiero e ad altri siti. Ci sono, naturalmente, nel protomanifesto, gli altri manifesti del futurismo: quello dei pittori, quello contro il chiaro di luna (oggi ucciso a perfezione dal neon), quello contro Venezia, quello dei musicisti, quello contro la Spagna passatista, quello della donna futurista, (“riacquisti la donna la sua crudeltà e la sua violenza che fanno ch’ella si accanisca sui vinti, perché sono vinti, fino a mutilarli”), e anche questo vedemmo, a Villa Triste e altrove.

E ci sono poi i manifesti della scultura futurista, della letteratura, dell’arte dei rumori (oggi vittoriosa contro l’Italia passatista) e i manifesti sulla distruzione della sintassi e a favore di un’immaginazione senza fili (come il telegrafo), sull’antitradizione, e sulla pittura dei suoni e odori, e sul teatro di varietà e sul programma politico futurista, attuato con magnifico esito dal fascismo: “...politica estera cinica, astuta, aggressiva, modernizzazione violenta delle città passatiste: Roma, Venezia, Firenze...”. E ci sono perfino i manifesti proprio di oggi oggi, del 1957.

Eccovi qui l’ultimo “Per una pittura organica” distribuito a cura del Movimento Arte Nucleare: “Noi vogliamo organicizzare la disintegrazione”. Organicizzare? È un verbo che non esiste. Forse i nostri nuclearisti volevano dire “organizzare”. E sembra, dunque, che vogliano mettere un ordine, un’armonia alla disintegrazione. Infatti il testo francese, subito dopo, spiega: “Nous voulons rendre la désintégration organique...”. Quindi: “In un mondo disintegrato noi vogliamo arrivare a scoprire e rivelare a noi stessi le intime strutture, i germi fecondanti la nostra esistenza

organica ”. Piano: quale mondo disintegrato? Finora disintegrati sono stati appena alcuni atomi. E se il mondo fosse disintegrato voi non potreste scoprire un bel nulla, perché sareste disintegrati anche voi altri!

Ma cos'è questo buffo complesso d'inferiorità degli artisti davanti alle scienze, che comincia col divisionismo, sèguita col futurismo e continua con lo spazialismo e col nuclearismo? Grottesca gara. Bah. Leggiamo ancora: “Vogliamo stabilire inequivocabilmente queste presenze ”. Quali? “Al di fuori di ogni edonismo di superficie, di ogni impressione, di ogni ricordo, disintegramo i fenomeni e i gesti per scoprirne i più intimi moti, per sceverare l'essenziale dal gratuito e monodizzarlo... ”. Strano verbo: vorrà dire “ridurlo a una monodia”?, farne un canto a una sola voce? “... e monodizzarlo in assoluta precisione, in modo da evidenziare ciascuno nel suo più autentico germe ”. Ohi, che dolore quell'“evidenziare”! “Il quadro è il nostro spazio di libertà in cui noi riinventiamo continuamente la pittura nella continua ricerca delle nostre immagini prime ”. Seguono cinque giovani firme. Un bel manifesto. Un bel programma. E, speriamo, una bella pittura. Ma noi – reazionari, passatisti – non riusciamo a immaginarcela. Noi sentiamo, sempre, il tono, il rumore cioè del futurismo, la libertà che non è libertà, lo spazio che non è altro che il nulla, i germi fecondanti, l'invenzione e la rivoluzione che continuano, la voglia di scomporre, cioè di disintegrare, la “nostalgia del futuro”, etc. etc. Fino a quando?

Giorgio Kaiserlian, *Sei anni dopo (introduzione all'arte nucleare)*, in *Arte Nucleare 1957*, catalogo della mostra collettiva, Milano, Galleria San Fedele, 12-30 ottobre 1957, Milano, 1957

Una mostra d'arte nucleare a San Fedele rappresenta una fedeltà di Baj e Dangelo alle proprie origini: è infatti alla galleria San Fedele nel 1951 che il gruppo nucleare fece la sua prima apparizione. Il fatto è significativo e documenta la liberalità di

questa galleria, pronta ad accogliere ed a favorire con disinteresse i giovani artisti, quali che siano le loro tendenze. In questo dopoguerra, tutta la migliore pittura milanese dei giovani (da Crippa, Dova, Chiglione, sino a Ceretti e Guerreschi) è passata, nei suoi primi passi, proprio da San Fedele.

Ora che l'arte nucleare non è più ai suoi primi passi ed ha girato il mondo possiamo cercare di precisarne lo spirito non più col linguaggio da manifesto che esprime intenzioni ed esigenze, ma con la pacatezza di chi contempla il lavoro compiuto.

L'arte nucleare appartiene ad un orientamento oggi assai diffuso tra gli artisti di avanguardia che pone l'accento sulla preminenza della materia nell'opera d'arte. E per materia intendiamo i segni ed i colori per il pittore, cioè i mezzi strumentali di cui dispone per eseguire il suo lavoro. La materia gli appare dotata di una vita propria, ricca ed imprevedibile che l'artista mortifica inutilmente quando la tratta solo da veicolo per esprimere una sua idea, maturata prima dell'opera. I nucleari vogliono invece lasciarsi determinare dalla materia e si accontentano di dirigere i suoi bruschi gettiti sino a far loro assumere l'espressione più organica e piena. In una delle nostre introduzioni ad una delle prime mostre nucleari scrivevamo: "La materia ha più immaginazione di noi". È questa, a parer nostro, una delle intuizioni centrali di questi giovani pittori, fin dalle origini del movimento. Si potrebbe pure citare, per meglio chiarire questo principio, la risposta di Pollock a chi gli chiedeva quali erano i contenuti dei suoi lavori: "Il soggetto è il quadro stesso". E si capisce come un osservatore straniero abbia parlato di *commedia dell'arte* a proposito di queste espressioni nucleari ove tra gruppi ed esplosioni infuocate di materia talvolta baluginano, come se fossero dei pupazzi incantati, strane immagini dell'uomo.

La pittura nucleare ha infatti il carattere di un'improvvisazione libera ed estrosa, guidata dal criterio dell'efficacia operativa. Essa è stata uno dei primi tentativi di sistemare col linguaggio dei manifesti una nuova forma di arte: altri e più noti tentativi di sistemazione furono successivamente compiuti negli anni 1953-54 da Charles Estienne con la sua nozione del *tachisme* e da Michel Tapié con la sua teoria dell'*informel*.

Ma *tachisme* ed *informel* sono soltanto delle prese di coscienza critiche che tentano di fissare un'arte in divenire. Vi è invece in fondo a questo orientamento nucleare una speranza di nuovi approdi. Gli artisti nucleari testimoniano infatti un momento importante di travaglio della pittura internazionale: essa si muove oramai fuori dall'ambito dell'estetismo neo-platonizzante dell'astrattismo puro e cerca confusamente in quei centri di addensamento di masse che essa persegue, di fare affiorare delle presenze figurali nuove. Questa esigenza di una *presenza* nell'opera per ora sempre embrionale, anche se talvolta ossessiva che si ricollega a certo espressionismo nordico, guida sotteraneamente, infatti, il lavoro dell'artista nucleare. L'iniziativa lasciata alla materia è in fondo come un lasciar dispiegare un guanto od una guaina che deve poi servire d'involucro ad un oggetto, ad una presenza. I nucleari dicono a questo proposito che essi hanno superato l'antitesi "figurativo-non figurativo". Sarebbe forse più prudente aspettare e vedere dove, a lungo andare, finirà per condurli questa esigenza ineliminabile di una presenza. Quello che conta è che essi sappiano mantenere in loro una certa apertura d'interessi umani e nessun apriorismo formalista. Dobbiamo dare atto a Baj e Dangelo che essi non hanno mai tentato di fare del loro orientamento una chiesuola separata dal volgo degli altri pittori. Contrariamente a certi trafelati neofiti dell'avanguardia, essi non hanno nulla da farsi perdonare e sono quindi immuni da certo animo teppista che vuole fare il vuoto attorno all'avanguardia non figurativa, che ha caratterizzato alcuni pittori e critici zelatori delle ultime Biennali Veneziane... La mostra di oggi, che accoglie oltre a loro, noti artisti stranieri quali Jorn, Klein e Vandercam, compagni di lavoro come Bemporad, Bertini, i fratelli Pomodoro e Rossello, ed infine i giovanissimi Manzoni, Sordini e Verga, ne è la miglior prova. Essi hanno mantenuto il loro lavoro in un clima di vivo ed aperto scambio di idee, con un senso di disponibilità interiore all'imprevisto che può portarli lontano dalle loro posizioni iniziali.

Non c'è soltanto la materia che abbia più immaginazione di noi.

Adele Cambria, *Cocktail nucleare*, in "Il Giorno", (Milano), 12 ottobre 1957, p. 7

I pittori nucleari milanesi stavano montando, ieri, la loro mostra, alla Galleria San Fedele. "Quest'anno – dicevano – la dedichiamo al satellite...". "Alla luna rossa?", chiedeva ingenuamente una ragazza di Brera. Piero Manzoni, Enrico Baj ed i fratelli Pomodoro la guardavano con dispregio: "Qua – le hanno spiegato – parliamo di arte nucleare, non di canzonette...". Manzoni, che è il teorico del gruppo (lo chiamano il Premio Nucleare), diceva: "Il lancio del satellite russo non poteva non entusiasmarci... Noi sapevamo, già nel '51 e poi nel '52, che la materia ha più immaginazione degli uomini, e che la verità non ci appartiene, appartiene all'atomo...". "Noi – concludeva il Pierino, – noi siamo i primi passeggeri mentali per la Luna!". Sergio D'Angelo – il pittore che è stato sconfitto da Mike Bongiorno – badava ad appendere i quadri ed ascoltava con scetticismo i discorsi di Manzoni. "Per me – diceva – il satellite è un palloncino, non c'è dentro nulla e non serve a nulla... Enrico, attaccalo dritto quel quadro. Sei un plebeo, non hai ancora capito che io dipingo orizzontale?...". I nucleari milanesi sperano di vendere i loro quadri all'ipotetico direttore di una scuola per piloti spaziali: "Prima o poi – diceva Baj – verrà fuori anche una scuola del genere e noi l'arredaremo...". Vandercam – un pittore belga che somiglia a Guareschi, ed espone anche lui alla San Fedele – stava inventando un titolo per il suo quadro. Stava ben comodo, su una di quelle sedie a spalliera mobile, che accarezzano la schiena, e che si trovano soltanto alla galleria d'arte San Fedele: e pensava. "Mi sembra una bocca aperta e malata...", diceva con ripugnanza la studentessa di Brera. "Evviva, ho trovato – diceva il belga –, lo chiamerò 'Cicatrice della mente'...".

Mont., [Mario Monteverdi], *Andar per mostre [...] Arte nucleare: vita autonoma della materia*, in “Corriere Lombardo”, (Milano), 15-16 ottobre 1957, p. 7

[...]

Arte Nucleare 1957 alla Galleria S. Fedele: espongono Baj, Bemporad, Bertini, Dangelo, Yves Klein, Jorn, Piero Manzoni, Arnaldo e Gio Pomodoro, Rossello, Sordini, Vandercam, Verga; presentano Kaisserlian e Jaguer. Arte d'avanguardia (colore e plastica, più che pittura e scultura), ma – come tutte le forme di preteso avanguardismo ad oltranza – riecheggianti motivi già apparsi (e subito eclissati) alcuni decenni or sono. Di veramente aggiornato è forse soltanto l'aggettivo qualificativo “nucleare”. Il problema che muove questi ingegnosi ricercatori è quello della vita autonoma della materia: il che è vero – come pensava anche Michelangelo – quando c'è, appunto, un Michelangelo che va a scoprirla col suo scalpello e con la sua gradina. Altrimenti è facile che la materia resti tale e – posto che abbia una sua immaginazione maggiore della nostra – è sempre un'immaginazione da *materia* e non da intelligenza e sentimento *umani*.

Cerebralismo fine a sé stesso (*Dangelo*), sprazzi e bagliori irretiti dall'amorfo viluppo dei filamenti intrecciati (*Baj*), vaghi tonalismi sotterrati dagli oleosi ingombri delle sostanze estranee (*Bemporad*), memorie “fauves” ed espressioniste svuotate di ogni contenuto umano (*Jorn, Vandercam*), viete affermazioni di teorici principi (il *tutto blu* d'*Yves Klein*) sono i punti d'arrivo d'una polemica non necessaria ed ormai – dopo tanti astrattismi d'ogni genere – inattuale.

L'arte nucleare non assolve nemmeno ad una complementare funzione decorativa: lo dimostra lo scadimento della vena inventiva di *Gio e Arnaldo Pomodoro*, vanamente proiettati alla ricerca dei ritmi d'un Boccioni. Ma nel futurista d'oltre quarant'anni fa l'istinto dinamico si sposava con l'estro della fantasia, qui – venuta a cessare la sottigliezza artigianale dell'orafo – la materia si esaurisce nella propria inerte stasi.

Anonimo, rubrica firmata G. K. [Giorgio Kaisserlian], *Mostre d'arte. Arte nucleare*, in "Il Popolo di Milano", (Milano), 19 ottobre 1957 [ritaglio stampa]

La mostra d'arte nucleare che è stata allestita alla galleria San Fedele rappresenta un ritorno dei pittori Baj e Dangelo alle proprie origini: è infatti alla galleria San Fedele nel 1951 che il gruppo nucleare fece la sua prima apparizione. Il fatto è significativo e documenta la liberalità di questa galleria, diretta dai Padri Gesuiti, pronta ad accogliere ed a favorire con disinteresse i giovani artisti quali che siano le loro tendenze. In questo dopoguerra, tutta la migliore pittura milanese dei giovani (da Crippa, Dova, Chiglione, sino a Ceretti e Guerreschi) è passata, nei suoi primi passi, proprio da San Fedele.

Ora che l'arte nucleare non è più ai suoi primi passi ed ha girato il mondo, possiamo cercare di precisarne lo spirito, guardando i risultati ottenuti. L'arte nucleare appartiene ad un orientamento oggi assai diffuso tra gli artisti di avanguardia che pone l'accento sulla preminenza della materia nell'opera d'arte. E per materia intendiamo i segni ed i colori per il pittore cioè i mezzi strumentali di cui dispone per eseguire il suo lavoro. La materia gli appare dotata di una vita propria, ricca ed imprevedibile che l'artista mortifica inutilmente quando la tratta solo da veicolo per esprimere una sua idea, maturata prima dell'opera. I nucleari vogliono invece lasciarsi determinare dalla materia e si accontentano di dipingere i suoi bruschi gettiti fino a far loro assumere l'espressione più organica e piena. In una introduzione ad una delle prime mostre nucleari scrivevano: "La materia ha più immaginazione di noi". È questa, a parer nostro, una delle intuizioni centrali di questi giovani pittori, fin dalle origini del movimento. Si potrebbe pure citare, per meglio chiarire questo principio, la risposta di Pollock a chi gli chiedeva quali erano i contenuti dei suoi lavori: "Il soggetto è il quadro stesso". E si capisce come un osservatore straniero abbia parlato di commedia dell'arte a proposito di queste espressioni nucleari ove tra gruppi ed esplosioni infuocate di materia talvolta baluginano, come se fossero dei pupazzi incantati, la figura dell'uomo.

La pittura nucleare ha infatti il carattere di una improvvisazione libera ed estrosa, guidata dal criterio della efficacia operativa. Essa è stata uno dei primi tentativi di sistemare col linguaggio dei manifesti una nuova forma di arte: altri e più noti tentativi di sistemazione furono successivamente compiuti negli anni 1953-54 da Charles Estienne con la sua nozione di tachisme e da Michiel Tapié con la sua teoria dell'informel.

Ma tachisme ed informel sono soltanto delle prese di coscienza critiche le quali tentano di fissare un'arte in divenire. Vi è invece in fondo a questo orientamento nucleare una speranza di nuovi approdi. Gli artisti nucleari testimoniano infatti un momento importante di crisi della pittura internazionale: essa si muove oramai fuori dall'ambito dell'astrattismo puro e cerca confusamente in quei centri di addensamento di masse che essa persegue, di fare affiorare delle presenze figurali nuove. L'esigenza di una presenza nell'opera, che si ricollega a certo espressionismo nordico, guida infatti sotterraneamente il lavoro dell'artista nucleare. I nucleari dicono a questo proposito che essi hanno superato l'antitesi "figurativo-non figurativo". Sarebbe forse più prudente aspettare e vedere dove a lungo andare, finirà per condurli questa esigenza ineliminabile di una presenza. Quello che conta è che essi sappiano mantenere in loro una certa apertura d'interessi umani e nessun apriorismo formalista. Dobbiamo dare atto a Baj e Dangelo che essi non hanno mai tentato di fare del loro orientamento una chiesuola separata dal volgo degli altri pittori. La mostra di oggi, che accoglie, oltre di loro, noti artisti stranieri quali Sorn, Klein e Vandercam, compagni di lavoro come Bemporad, Bertini, i fratelli Pomodoro e Rossello, ed infine i giovanissimi Manzoni, Sordini e Verga, ne è la miglior prova. Essi hanno mantenuto il loro lavoro in un clima di vivo ed aperto scambio di idee, con un senso di disponibilità interiore all'imprevisto che può portarli lontano dalle loro posizioni iniziali. Non c'è soltanto la materia che abbia più immaginazione di noi".

Picus [Enrico Piconi], *Genio e sgregolatezza. Arte. Charabia*, in “Candido. Settimanale del sabato”, a. XIII, n. 42, (Milano), 20 ottobre 1957, pp. 28-29

“Ciabattino tienti alla scuola”, dicevano gli antichi romani; “offelèe fa’ el to mestèe”, dicono anche oggi i milanesi; ma entrambi i detti, l’antico e l’attuale, sono decisamente scadenti. Oggi nessuno vuol fare “el so mestèe”, e men di ogni altro i pittori. I pittori scrivono, parlano, si associano, manifestano, filosofeggiano, dettano proclami. Chi pensa più a dipingere? Prima occorre farsi un nome, creare e lanciare un “gruppo”, un “movimento”. Per imbrattar tele c’è sempre tempo. Il fatto è che abbatti qua, sconfessa là, distruggi su, irridi giù, diventa sempre più difficile trovar qualcosa di nuova da “proclamare”.

Ed ecco che il gruppo di giovanotti autodefinitosi “nucleare” adesso se la prende, *tout court*, con lo “stile”. Capite? Una volta dicevano che “lo stile è l’uomo”... Storie! È arrivato fin sul nostro scrittoio un “pieghevole” di lusso, stampato in positivo e in negativo (ma chi glieli dà i quattrini a questa brava gente? Renoir e Fattori non avevan neppure i soldi per comperarsi tele e colori) pieghevole col quale si bandisce la crociata, in tre lingue, “contro lo stile”, “contre le style” e “the end of style”. Udite, udite! (in italiano). “Nel febbraio 1952 il primo manifesto nucleare affermava la nostra volontà di voler combattere ogni concessione a qualunque sorta di accademismo. Così si esprimeva la nostra rivolta contro il dominio dell’angolo retto, dell’ingranaggio, della macchina, contro la astrazione fredda e geometrica. Da allora abbiamo proseguito nella sperimentazione di ogni possibile risorsa tecnica, dall’automatismo “tachiste” o oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, alla “action painting”, al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, flottages, polimaterismo, sino alle acque pesanti di Baj e Bertini (1957)... Ma ogni invenzione rischia ora di divenire oggetto di ripetizioni stereotipe a puro carattere mercantile: è quindi urgente intraprendere una vigorosa azione antistilistica per un’arte che sia sempre “autre” (cfr. Michel Tapié). “De Stijl” è morto e sepolto ed è al suo contrario – l’antistile – che spetta ora di abbattere le ultime barriere della convenzione e del luogo comune, le ultime che la stupidità ufficiale possa ancora opporre alla definitiva liberazione

dell'arte. Già l'impressionismo liberò la pittura dai soggetti convenzionali; cubismo e futurismo a loro volta tolsero l'imperativo della imitazione oggettiva e venne poi l'astrazione per dissipare ogni residua ombra di una illusoria necessità di rappresentazione. L'ultimo anello di questa catena sta per essere oggi distrutto: noi nucleari denunciando oggi l'ultima delle convenzioni: lo stile... ”.

Capite? (Io no). I francesi chiamano questo tipo di prosa e di ragionamento “charabia”, pittoresca e onomatopeica parola, pressoché intraducibile. Nel suo significato letterale “charabia” è un “dialetto dell’Auvergne” e siccome gli alverniesi parlano in modo confusissimo, prolisso e incomprensibile per chi non è del paese, “charabia” è diventato sinonimo di guazzabuglio, confusione mentale, borborigo che nasconde il nulla più squallido.

“Tappezzieri o pittori, bisogna scegliere”, continua il manifesto nucleo-alverniese, “pittori di una visione sempre nuova e irripetibile, per i quali la tela è ogni volta la scena mutevole di una imprevedibile “commedia dell’arte”. Noi affermiamo l’irripetibilità dell’opera d’arte: e che l’essenza della stessa si ponga come “presenza modificante” in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenze.

Il manifesto è firmato (nonché “signé” e “signed”) da una ventina e più di nomi che ancora non dicono (e credo non diranno mai) nulla alle folle. Le quali folle, e questo è il bello, sono ora invitate a visitare, nella Galleria San Fedele, una mostra di “opere” a loro volta firmate da una dozzina dei sullodati nomi. Bene. Che cosa troveranno le folle nella Galleria San Fedele? Dei pezzi di materia su cui sono disposti, strusciati, starnutiti, depositati ecc. ecc. altri pezzi di materia. Perché, come spiega il critico presentatore “l’arte nucleare pone l’accento sulla preminenza della materia nell’opera d’arte. E per materia intendiamo i segni e i colori per il pittore, cioè i mezzi strumentali di cui dispone per eseguire il suo lavoro. La materia gli appare dotata di una vita propria, ricca e imprevedibile che l’artista mortifica inutilmente quando la tratta solo da veicolo per esprimere una sua idea maturata prima dell’opera. I nucleari vogliono invece lasciarsi determinare dalla materia e si

accontentano di dirigere i suoi bruschi gettiti sino a far loro assumere la espressione più organica e più piena”.

Trasportato nel regno della musica questo principio autorizzerebbe un compositore a dire ad un complesso orchestrale: “Fate i rumori che volete e io “firmo” il risultato e incasso i diritti d’autore”; trasportato in quello delle lettere autorizzerebbe uno scrittore a pescare il piombo nella cassetta del linotipista e passarlo a Rizzoli per la stampa in volume. Per disgrazia, non ci siamo ancora arrivati: ma in pittura sì. Dunque ragazzi, sotto tutti a dipingere. Rileggete attentamente quanto dice più sopra il critico autorizzato sul “credo” nucleare. Credete, ormai dipingere (“bruschi gettiti”) non è più difficile che far pipì contro un muro. E non c’è nemmeno il pericolo di una contravvenzione.

Scultori e pittori, in “Domus”, (Milano), n. 336, novembre 1957

[...]

Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga hanno tenuto una mostra alla Galleria Pater a Milano. Lucio Fontana ha fatto da padrino ai tre giovani artisti, il cui credo è: “Il nostro modo è un alfabeto di immagini prime. Il quadro è la nostra area di libertà”. Piero Manzoni ha partecipato, con Fontana, Baj, Dangelo, D’Arena, Scacchi, Munari, Pomodoro, Orsenigo, ad una mostra di gruppo alla Galerie 17 a Monaco, al principio di quest’anno.

Nella sede del nostro giornale. La mostra personale del “nucleare” Manzoni, in “Corriere della Provincia”, (Como), 2 dicembre 1957, p. 2

Dal 3 al 10 dicembre nella galleria d'arte del nostro giornale (piazza Duomo, 8) si terrà una mostra personale del pittore Piero Manzoni, mostra rappresentativa di una delle più avanzate punte dell'arte d'avanguardia italiana e di un movimento che, cominciato cogli spaziali e coi nucleari, tende a portare la pittura dal ristretto campo nazionale ad inserirsi in attività di interesse internazionale.

Per quanto giovanissimo (è nato nel '33) Piero Manzoni nel corso di quest'anno ha esposto nel gennaio a Monaco in Germania in una mostra collettiva d'arte d'avanguardia italiana, nel maggio alla galleria Pater di Milano, in agosto ad Albisola in una mostra di gruppo, in ottobre alla galleria S. Fedele di Milano col Movimento Arte Nucleare, nell'ottobre-novembre in una piccola personale al teatro “Alle Maschere” di Milano, nel novembre in una collettiva di giovani al Bar Giamaica di Milano.

fr. ct. [Franco Catania], *Note d'arte. Tre mostre. Manzoni nucleare*, in “L'Ordine”, (Como), 11 dicembre 1957, p. 2

[...]

Nel nostro tempo in cui funghi atomici spuntano frequentemente sul nostro vecchio globo, mentre razzi, rottami e ferrivecchi disegnano in cielo strani arabeschi, non deve sorprendere il fatto che esistano individui convinti di fare dell'arte “nucleare” e “spaziale”, interpretando così questa epoca.

Invero la pittura e la scultura ispirata all'atomica ed ai razzi non è una novità recentissima, poiché i “nucleari” e gli “spaziali” sono comparsi già cinque o sei anni fa come profeti – essi sostenevano e sostengono – della da poco inaugurata era atomica e spaziale.

Questi vati mettono sulle tele matasse di fili, punti e circoletti, orbite e pianeti con grande confusione, oppure strani impasti melmosi, densi di coloracci sporchi. Alcuni sono già noti ed hanno già esposto alla Biennale di Venezia (nemmeno questo deve sorprendere), altri, più giovani, tentano ora le vie del successo. È il caso di Piero Manzoni che espone attualmente nella sala del “Corriere della Provincia”. Si presenta da sé con un lungo scritto fumoso che vorrebbe contenere idee rivoluzionarie, ma che è ricco soltanto di parolone difficili e di astruserie. Quanto alla tecnica ed alla sua pittura (densi impasti smaltati in rilievo sulle tele), nulla c'è da dire che non che sono prodotti del cattivo gusto. La mostra rimarrà aperta fino alla fine della corrente settimana.

Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], *Pittura italiana del dopoguerra (1945 – 1957)*, Schwarz Editore, Milano, dicembre 1957, pp. 159-160 e p. 430

[le note riportate nel volume sono state trascritte tra parentesi quadre]

[...]

L'ultima manifestazione in ordine di tempo del “Movimento Nucleare” è la pubblicazione del manifesto *Contro lo stile*¹, [cfr. Parte Seconda, pp. 298, 299] che riassume il significato delle prime esperienze del movimento e riprende alcune delle critiche elaborate in occasione della fondazione del “Movimento per una Bauhaus immaginista” contro il concretismo classico. Fra i firmatari dell'ultimo manifesto, redatto in occasione di una collettiva alla Galleria San Fedele di Milano e inserito nel catalogo della mostra stessa (catalogo che contiene scritti di Boccioni, Kaiserlian e Jaguer), notiamo i nomi di Pierre Restany e di Hundertwasser per gli stranieri, e quelli di Baj, Bertini, Dangelo, e Giò e Arnaldo Pomodoro per gli italiani, ai quali si aggiungono i firmatari del manifesto *Per una pittura organica*¹, [Cfr. Parte Seconda, p. 296] e cioè Guido Biasi, Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga e Mario Colucci.

Questi ultimi, meno Colucci, rappresentano l'ala più giovane del gruppo, e nel giro di due mesi, a Albisola, hanno firmato un altro manifesto². [Cfr. Parte Seconda, p. 297] Ciò per quanto riguarda la verità storica nuda e cruda. Ma mi sia concesso, una volta tanto, derogare dal principio seguito sin qui nella stesura di questo volume, per far notare che forse i manifesti³ [Cfr. Parte Seconda, pp. 293-297] firmati da un po' di tempo a questa parte da certi giovanissimi pittori rischiano di essere troppi, e spesso incoerenti. Preferisco la loro pittura, e la preferirò ancora di più se sarà fatta secondo un'intima direttiva di ricerca e di lavoro.

In un articolo di Roberto Sanesi, scritto in occasione della pubblicazione di *Contro lo stile* e intitolato *...E quindi stile, non espediente* sebbene l'avvio sia volutamente ironico mi sembra di riscontrare parole che mostrano, nel difendere e nel chiarire il significato delle affermazioni teoriche dei nucleari, come un'esigenza di libertà espressive nell'ambito di una cultura che abbia una possibilità di comunicazione internazionale sia oggi sentita non solo nel campo pittorico:

Contro lo stile, ci vogliono dire gli artisti che hanno firmato il manifesto, significa "contro il falso stile degli espedienti", ma significa anche e soprattutto essere liberi di ricercare e sviluppare e mutare, al di fuori d'ogni schema prestabilito, i mezzi ritenuti più idonei a esprimere "un racconto" comunicabile al di fuori della provincia di una tradizione personale o nazionale frantesa. Non per nulla "la tradizione", come ha scritto T. S. Eliot, che non può essere tacciato di rivoluzionario o d'ignorante, "non può venire acquistata in eredità", e "la novità è meglio che la ripetizione". Purché, aggiungo io, la novità non resti tale.

[...]

Parte Terza: Indice Biografico

Manzoni Piero Nato a Soncino (Cremona) nel 1933. Nel '57 espone alla Galerie 17 di Monaco in collettiva. Nello stesso anno espone alla Galleria Pater a Milano con Sordini e Verga e ad Albisola con Biasi, Colucci, Sordini e Verga, e di nuovo a Milano alla Galleria San Fedele nella Mostra del Movimento Arte Nucleare. È firmatario dei manifesti *Per una pittura organica* (giugno '57) e *Contro lo stile* (settembre '57).

Luciano Anceschi, [testo senza titolo], *Lucio Fontana Enrico Baj Piero Manzoni*, edito sull'invito-pieghevole della mostra *Lucio Fontana Enrico Baj Piero Manzoni*, Bergamo, Galleria Bergamo, 4-17 gennaio 1958, Bergamo, 1958

Con l'aprirsi di nuove prospettive di contatti, con l'affermarsi liberissimo di diverse poetiche, con il proporsi di nuovi metodi tecnici, il dopo-guerra segna veramente, sembra, uno stacco risoluto con *patterns* affatto inediti nella pittura. E certo c'è come uno sviluppo di "forme aperte" rispetto ad un precedente stato di "forme chiuse", e c'è come un libero delirio di nuovo barocco nella affermazione di una sfrenata vitalità rispetto ad un precedente meditato rigore, di una estroversione esaltata o scientifica rispetto ad una precedente introversione riflessiva e lirica, e c'è una volontà di violenza intesa a rompere ogni limite rispetto ad una precedente continua creazione di limiti calcolati e ogni volta reinventati. Di fatto della pittura di Pollock si è detto che è "anti-Mondriaan".

Certo, nella prospettiva di novità operante in cui la nuova pittura vive, essa si figura come un mondo di sentire opposto a quello della grande lezione non figurativa dei Klee, di Mondriaan, dei Soldati; tuttavia, un giorno si vedrà, suppongo, e la *couche* espressionista e surrealista qui giocherà la sua carta, che nel lavoro di questi maestri vi furono alcune premesse fondamentali degli sviluppi seguenti, come suppongo pure sia evidente che nella nuova proclamazione di libertà tesa fino ai limiti estremi, non vi è stato per l'uomo un acquisto di felicità e di certezza, ma anzi la consapevolezza, spesso, di non so che cupa e disperata disgregazione di un mondo il cui senso sta ora nel riconoscersi privo di senso.

Per altro, come una scatola cinese che svela sempre nuove sorprese, il secolo mostra un suo aspetto inatteso: e, nella trasformazione del modo di sentire, il linguaggio si rinnova, il metodo si rinnova e nuovi nomi vengono proposti: diciamo Pollock, diciamo Tobey o Dubuffet... e tutti quei nuovi che la galleria della Rive Droite di Parigi raccoglie e presenta.

In ogni caso, dai tachistes agli informels, dalla pittura dei "nuovi naturalisti" alla poetica dell'automatismo e del "caso guidato", dai "nucleari" agli "impressionisti

astratti” secondo diverse disposizioni, origini, motivi, tutti rientrano in questo nuovo impegno di violenza alle forme, e, benché di età e di esperienze assai dissimili, tanto da essere esponenti di tre successive generazioni, vi rientrano anche i pittori Fontana, Baj, Manzoni che oggi si mostrano qui a Bergamo in una particolarissima e tutta viva esposizione.

Manzoni è il più giovane ed è facile amarne (poiché ha talento) l’irruenza, e direi la baldanza teorizzante; ha partecipato (suppongo piuttosto per un bisogno di solidarietà, che per piena adesione al programma) al movimento nucleare. In realtà, sia nella “poetica” che nei procedimenti espressivi, egli rivela un carattere molto pronunciato, che lo distingue da qualsiasi modello: Manzoni iscrive su superfici caotiche con un colore che simula la lacca o gli smalti, nitidi incubi dell’inconscio, tenaglie oscure di presenza fantastiche e repugnanti, non senza una memoria surrealista e come una gnomica di sogno. Per la singolare prontezza del segno suggerirei agli intendenti “Fiori selvaggi”.

Quanto a Baj è sorprendente e rivelatore: il suo sviluppo fino alle attuali superfici naturalistiche di intricatissime trame coloristiche non prive dell’ironica ed ambigua presenza di steli, foglie fiori, fili d’erba muove da certe stupefazioni nucleari su fondi surrealisti, con quella tipica crisi della materia che è propria di questa nuova pittura consapevole delle diverse ragioni scientifiche. Ci sono degli stupori, degli orrori, delle bestemmie... Ed egli trova così, come ha detto un critico, un nuovo impegno, un nuovo senso di responsabilità “un impegno a ritroso dai generosi fuochi d’artificio che l’uso delle emulsioni di smalto, e più coerentemente l’automatismo anonimo della colata, della macchia, concedevano”.

Quanto a Fontana, ecco una delle voci più sicure del nostro tempo, ecco un uomo che non si appaga del successo e si rinnova sempre, e vive con i giovani e con loro si schiera, ecco un artista sempre attivo e presente anche nei momenti in cui sembra disperare dell’arte, ecco un fervidissimo barocco novecentesco che gioca con le forme con straordinaria sicurezza e continua meravigliosa invenzione! Il nostro affetto per questo artista che da quasi trentacinque anni tiene il campo con

sorprendente e sempre nuova verità deve andare al di là delle sue struggenti disperazioni formali, delle sue rinunzie, delle sue momentanee vacanze.

Tre pittori milanesi espongono a Bergamo, in “L’Eco di Bergamo”, (Bergamo), 5 gennaio 1958, p. 3

Ieri sera, alle ore 18, alla Galleria della sede del Gruppo Bergamo in via XX Settembre, si è avuta la “vernice” della Mostra di pittura degli artisti Lucio Fontana, Enrico Baj, Piero Manzoni.

Alla inaugurazione vi era un folto gruppo di artisti e di critici. Era intervenuto anche il noto critico e scrittore Luciano Anceschi, al quale si deve la concettosa presentazione della Mostra.

Si tratta di una esposizione decisamente polemica, capace di sollevare discussioni; infatti gli artisti che si presentano sono tra i più qualificati delle ultime correnti della capitale lombarda. Hanno anche recentemente partecipato ad una esposizione italiana di tendenza alla “Galleria 17” di Monaco di Baviera.

Nei prossimi giorni tenteremo una disamina critica e soprattutto una analisi di validità in sede storica di questa mostra cui i partecipanti affermano coi loro scritti oltre che con le loro opere la morte dello stile e in particolar modo di certo stile che ha determinato le più valide correnti dell’arte contemporanea nel mondo.

Inaugurata la Mostra al “Gruppo Bergamo”, in “Giornale del Popolo”, (Bergamo), 5 gennaio 1958, p. 2

Ieri alle 18 è stata inaugurata alla “Galleria Bergamo” la mostra dei pittori milanesi Lucio Fontana, Enrico Baj, Piero Manzoni, presentata dal critico d’arte Luciano Anceschi.

Sono intervenute personalità del mondo artistico di Bergamo e di Milano fra cui gli autori, il collezionista De Matteon, due attrici del Piccolo Teatro di Milano, il collezionista Cesarano, critici e numeroso pubblico.

Il pittore Piero Manzoni espone a Milano alla Galleria Pater, in “La Provincia”, (Cremona), 25 aprile 1958, p. 7

Soncino, 24 – Il pittore soncinese Piero Manzoni ha dato la vernice stamane alla mostra delle sue opere aperta alla “Galleria Pater” di Milano. Il Manzoni, nato a Soncino nel 1933, dipinge dall’età di 16 anni, è un artista di estrema avanguardia e collaborò lo scorso anno al lancio del manifesto “per la scoperta di una zona di immagini contro lo stile”. Fa attualmente parte del “Movimento di arte nucleare”; i suoi quadri ed i suoi saggi hanno avuto un notevole successo di critica. La mostra rimarrà aperta 15 giorni, dopo di che il Manzoni allestirà una “personale” in Olanda.

Luciano Anceschi, [testo senza titolo], *Fontana Baj Manzoni*, edito sull'invito-pieghevole della mostra *Fontana Baj Manzoni*, Bologna, Galleria del Circolo di Cultura, 23 marzo – 8 aprile 1958, Bologna, 1958

Con l'aprirsi di nuove prospettive di contatti, con l'affermarsi liberissimo di diverse poetiche, con il proporsi di nuovi metodi tecnici, il dopo-guerra segna veramente, sembra, uno stacco risoluto con *patterns* affatto inediti nella pittura. E certo c'è come uno sviluppo di "forme aperte" rispetto ad un precedente stato di "forme chiuse", e c'è come un libero delirio di nuovo barocco nella affermazione di una sfrenata vitalità rispetto ad un precedente meditato rigore, di una estroversione esaltata o scientifica rispetto ad una precedente introversione riflessiva e lirica, e c'è una volontà di violenza intesa a rompere ogni limite rispetto ad una precedente continua creazione di limiti calcolati e ogni volta reinventati. Di fatto della pittura di Pollock si è detto che è "anti-Mondriaan".

Certo, nella prospettiva di novità operante in cui la nuova pittura vive, essa si figura come un modo di sentire opposto a quello della grande lezione non figurativa dei Klee, dei Mondriaan, dei Soldati; tuttavia, un giorno si vedrà, suppongo, e la *couche* espressionista e surrealista qui giocherà la sua carta, che nel lavoro di questi maestri vi furono alcune premesse fondamentali degli sviluppi seguenti, come suppongo pure sia evidente che nella nuova proclamazione di libertà tesa fino ai limiti estremi, non vi è stato per l'uomo un acquisto di felicità e di certezza, ma anzi la consapevolezza, spesso, di non so che cupa e disperata disgregazione di un mondo il cui senso sta ora nel riconoscersi privo di senso.

Per altro, come una scatola cinese che svela sempre nuove sorprese, il secolo mostra un suo aspetto inatteso e, nella trasformazione del modo di sentire, il linguaggio si rinnova, il metodo si rinnova e nuovi nomi vengono proposti: diciamo Pollock, diciamo Tobey o Dubuffet... e tutti quei nuovi che la galleria della Rive Droite di Parigi raccoglie e presenta.

In ogni caso, dai tachistes agli informels, dalla pittura dei "nuovi naturalisti" alla poetica dell'automatismo e del "caso guidato", dai "nucleari" agli "impressionisti

astratti” secondo diverse disposizioni, origini, motivi, tutti rientrano in questo nuovo impegno di violenza alle forme, e, benché di età e di esperienze assai dissimili, tanto da essere esponenti di tre successive generazioni, vi rientrano anche i pittori Fontana, Baj, Manzoni che oggi si mostrano qui a Bologna in una particolarissima e tutta viva esposizione.

Manzoni è il più giovane ed è facile amarne (poiché ha talento) l’irruenza, e direi la baldanza teorizzante; ha partecipato (suppongo piuttosto per un bisogno di solidarietà, che per piena adesione al programma) al movimento nucleare. In realtà, sia nella “poetica” che nei procedimenti espressivi, egli rivela un carattere molto pronunciato, che lo distingue da qualsiasi modello: Manzoni, che iscriveva su superfici caotiche con un colore di lacca o di smalti nitidi, incubi dell’inconscio, ora tenta allibite superfici di bianco assoluto, affidate alla sensibilità nel trattare la materia e rotte da rilievi plastici e dalle loro ombre.

Quanto a Baj è sorprendente e rivelatore: il suo sviluppo fino alle attuali superfici naturalistiche di intricatissime trame coloristiche non prive dell’ironica ed ambigua presenza di steli, foglie, fiori, fili d’erba muove da certe stupefazioni nucleari su fondi surrealisti, con quella tipica crisi della materia che è propria di questa nuova pittura consapevole delle diverse ragioni scientifiche. Ci sono degli stupori degli orrori, delle bestemmie... Ed egli trova così, come ha detto un critico, un nuovo impegno, un nuovo senso di responsabilità “un impegno a ritroso dai generosi fuochi d’artificio che l’uso delle emulsioni di smalto, e più coerentemente l’automatismo anonimo della colata, della macchia, concedevano”.

Quanto a Fontana, ecco una delle voci più sicure del nostro tempo, ecco un uomo che non si appaga del successo e si rinnova sempre, e vive con i giovani e con loro si schiera, ecco un artista sempre attivo e presente anche nei momenti in cui sembra disperare dell’arte, ecco un fervidissimo barocco novecentesco che gioca con le forme con straordinaria sicurezza e continua meravigliosa invenzione! Il nostro

affetto per questo artista che da quasi trentacinque anni tiene il campo con sorprendente e sempre nuova verità deve andare al di là delle sue struggenti disperazioni formali, delle sue rinunzie, delle sue momentanee vacanze.

e. c. [Emilio Contini], *Rassegna artistica*, in "Avanti!", (Milano, ediz. Bologna), 6 aprile 1958 [ritaglio stampa]

Tre pittori appartenenti a diverse generazioni espongono attualmente nella Galleria del Circolo di Cultura: essi sono Lucio Fontana, ideatore dello "spazialismo", Enrico Baj, del gruppo "nucleare" milanese ed il giovanissimo Piero Manzoni, un seguace dell'informale, la più estrema ramificazione dell'astrattismo contemporaneo. Tre pittori legati, oltreché da un comune "clima" di lavoro.

La mostra organizzata dal Circolo di Cultura, al di sopra del giudizio che in sede estetica si può dare, è una iniziativa che consente di far conoscere al pubblico bolognese queste estreme tendenze della pittura contemporanea.

Fontana, il più anziano dei tre, notissimo per la sua attività di pittore e scultore polemico, ha una posizione di "guastatore", come un giovane critico bolognese ha scritto, essendo stato "tra i primi in Italia a liberare la materia, cioè a sottrarla dall'assoggettamento a patterns riduttivi, a deporla lasciando pienamente evidente il gesto, scoperta la applicazione dell'utensile". Lucio Fontana è, insomma, uno dei pionieri italiani delle cosiddette "forme aperte", cioè di quelle soluzioni plastiche più libere da ogni costrizione di schemi e da ogni vincolo formalistico, in quanto impiegando superfici forate, minerali variopinti inseriti nella pittura, con l'uso libero della materia ecc., ha preceduto, su questa rivoluzionaria via, le soluzioni di Burri, degli "informali" bolognesi, e di molti altri giovani che oggi battono le vie dell'astrattosurrealismo.

Baj e Manzoni, rispettivamente della generazione sui trenta e sui venti anni, rappresentano le posizioni più polemiche della giovane pittura milanese,

affrontando senza incertezze mezzi nuovissimi, con la più larga e sconcertante audacia; soprattutto il giovanissimo Manzoni, che torna a rielaborare soluzioni che già il suprematismo russo dell'altro anteguerra e il neoplasticismo spinsero fino alle estreme conseguenze nel tentativo di pervenire all'essenzialità della pittura, in un coraggioso impeto di rinnovamento.

Mostre d'arte, in "24 Ore", (Milano), 4 maggio 1958, p. 4

È aperta in questi giorni alla Galleria Pater, in via Borgonuovo 10, la mostra personale del pittore Piero Manzoni. Manzoni, che è nato nel '33, ha già tenuto diverse mostre personali e di gruppo in Italia e all'estero.

I quadri che questa volta egli espone sono completamente bianchi, giocati sull'intensità delle materie che li compongono, senza l'uso di nessun colore.

Dopo la conclusione di questa mostra, Manzoni partirà per l'Olanda ove è stato invitato a tenere un'altra mostra personale.

Marco Valsecchi, *Le mostre. Avanguardisti in Montenapoleone*, su "Il Giorno", (Milano), 7 giugno 1958 [ritaglio stampa]

In una sala della galleria Montenapoleone a Milano ci si propone una specie di filone artistico basato sul concetto di avanguardia. Ci sono disegni di Sant'Elia, l'architetto futurista; dipinti di Picabia, uno dei primi ribelli dadaisti; di Fontana spaziale, di Baj nucleare, e di Manzoni, inevitabilmente post-nucleare. A parte il fatto che l'avanguardia, come tale, non è ancora un risultato d'arte, ma solo di cultura (quanti colti d'avanguardie passate oggi mostra la corda appunto perché mai toccarono il limite della poesia?), non si vede il nesso di un percorso così eterogeneo

come qui è indicato. E perché sono qui esclusi altri momenti di quello spirito d'avanguardia che pur soffiò in tante altre parti di questo mezzo secolo?

Teniamoci piuttosto al valore delle opere esposte; e una volta affermato che semmai preferiamo il Picabia autenticamente Dadà, e non questo riformato, Sant'Elia si rivela davvero geniale ideatore di nuove architetture, Fontana un sottilissimo artista divertito delle sue stesse trovate, dei suoi capricci controllatissimi in preziose e semplici esecuzioni. I due più giovani non lasciano non senza sorpresa: Baj, a furia di sperimentare altre figurazioni di una materia gassosa e in bollore come l'energia pura, rischia nel quadro più grande una specie di curioso verismo alpino, da ghiacciai del Longoni; e Manzoni, pur nella sua pagina bianca e troppo gessosa, accenna a una vibrazione luministica che non si perde del tutto, almeno nel "collage" coi lini bianchi, d'effetto anch'esso, ma perlomeno più vivace.

[Articolo senza titolo], in "Cimento", (Napoli), s.d. [ritaglio stampa]

Buffonate nuove e antiche – L'avanguardia odiernissima dà la mano all'avanguardia decrepita; Picabià, Sant'Elia, Fontana, Baj, Manzoni "tout-court" come se avesse già oscurato la fama del suo grande omonimo Alessandro, ballano tutti e cinque insieme il "cake-walk" declamando questa edificante poesia del loro corifeo F. T. Marinetti.

"Oh, materno fossato pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustavo avidamente la tua melma fortificante che mi ricorda la santa mammella nera della mia nutrice sudanese!!!".

E dire che questa melma, che mezzo secolo fa faceva ridere, ma oggi fa schifo, schifo, schifo... viene a mondanizzarsi in via Monte Napoleone, nella Galleria-snob dei "tailleurs baby-doll"!!!

Edoardo Sanguineti, *“Documenti d’arte d’oggi” MAC 1958 Libreria Salto, Milano, 1958*, in *“Il Verri”*, a. II, n. 4, dicembre 1958, Milano, 1958, pp. 125-128.

Per l’edizione dello scorso anno dei “Documenti” del MAC parlavamo di un certo sentore, e non troppo remoto, a dire il vero, di “raccolta arcadica”, ed esortavamo chi leggeva a partecipare a certe nostre perplessità e insoddisfazioni, parlando precisamente di “un qualche sentimento di delizioso e squisito errore”. Qualcosa di simile dovrebbe ripetersi per questo volume, che vanta in primo luogo, a sottolineare la direzione apertamente sperimentale dei testi e delle immagini qui adunate, una scultura da viaggio di Munari e una poesia bilaterale di Tullier. Per il lettore inesperto diremo subito che il Munari propone come scultura da viaggio un “oggetto pieghevole di cartoncino” (giallo, per l’esattezza), in cui i tagli e le incisioni “seguono lo andamento delle diagonali del quadrato secondo una serie di misure prestabilite”, così che “aperto a 45 gradi l’oggetto entra nello spazio tridimensionale con ritmo simmetrico e con movimento incrociato”. Si avverte l’osservatore, e il rilievo non ammette replica, che “esiste un legame tra materia e forma” nell’opera d’arte, e che “una scultura è tale in quanto occupa uno spazio a tre dimensioni reali e secondo un certo modo voluto dall’artista”. Si tratta dunque, se mai, come forse avremmo anche compreso senza avvertenza alcuna, di porre in questione, appunto, il modo voluto dall’artista; ci limiteremo tuttavia ad osservare, per parte nostra, che i nomi illustri di Arp e di Brancusi, introdotti a giustificare l’assunzione di una materia inedita per una così eccezionale invenzione plastica, sembrano a noi sprecati con eccessiva generosità in vista di un magro giuoco di forbici quale è questo, infine, annotando poi molto in margine che, in questo gusto “neobarocco” di inquieta ricerca (e usiamo il vocabolo nella accezione sostenuta da Dorfles proprio in un numero recente del “Verri”, ricordando anche come egli, in questi “Documenti”, presentando i dipinti di Barisani, affermi che “la necessità di ‘incarnare’ in un mezzo nuovo le proprie immagini visuali è sempre più avvertita dall’artista d’oggi”), è collocata palesemente un’occasione non spregevole per un lirico “neobarocco” (o come oggi si usa ormai dire per solito, grazie a Pasolini,

“neosperimentale”), di non discorde sentire: il quale potrebbe utilmente meditare in versi, con viva accensione epigrammatica, come il sentimento delle “oscillazioni del gusto” (e pensiamo ancora a Dorflès, s’intende) trovi un suo nitido emblema, meglio assai che, poniamo, nelle “sculture fragilissime di filo metallico” di un Lippold (o in quelle di plexiglas di un Gabo), in questo “oggetto pieghevole di cartoncino”, acuta immagine di un effimero innalzarsi di ‘oscillanti’ immagini, pronte a ‘piegarsi’, subito e docilmente di fronte a sperimentazioni ulteriori di ulteriori poetiche, di fronte a proposte tecniche imprevedute ed imprevedibili ancora.

Quanto alla composizione bilaterale di “Tullier” (fondata sul permanere in identità, anche per riflessione speculare, di alcune lettere del nostro alfabeto, e segnatamente: A, I, M, O, T, U, V; e notiamo, vera occasione perduta, una molto spiacevole carenza di H, per non dire delle lettere straniere adottabili dal nostro alfabeto, quali Y o W), nata come presentazione ad una mostra di pastelli di Monnet, dobbiamo confessare di non avere un concettino altrettanto a portata di mano. Sempre che non si voglia puntare sopra il restauro di un’altra caratteristica cifra della cultura barocca, quella della disponibile molteplicità di prospettive spalancate sopra le apparenze del reale. Allo eventuale lirico “neobarocco” noi consiglieremo dunque di insistere, per questa volta, sopra l’ambivalenza della disposizione grafica, rivelatrice di un fondo di metafisico realismo che assai ci stupisce, presso il Tullier, nel caso, giacché la doppia valenza della lettura ci restituisce due volte, per volgere di pagina, un’identica sostanza immutabile, ancorché capovolta nel proprio ordine. Il che non impedisce, da ultimo, che il Tullier, piuttosto che correggere la intuizione del Munari, la integri, se già Giuseppe Battista, in un suo memorabile sonetto dimostrava a suo tempo che “essendo brevissima la nostra vita, non dobbiamo altronde procurar perpetuità che dallo scrivere”; e con la sua acuta sensibilità barocca della fugacità di ogni terrena presenza, bene ammoniva:

Ma sol pagine verghi e sparga inchiostro

chi brama eternità;

e non già, come evidente: “Ma sol pagine pieghi...”.

Un terzo concettino può ricavarsi dalle opere di Piero Manzoni, affinché non si creda, per intento, che l'arte della pittura rimanga addietro sola: abbiamo ancora nello sguardo l'impressione paurosa delle sue tele rigorosamente bianche, contemplate nel suo studio pochi giorni fa. I documenti raccolti in questo volume sono meno aggressivi e rivelano ancora, presso lo autore di *Tenderly*, di *Paradoxus Smith*, di *Igitur* (le sue composizioni più felici, per suo stesso giudizio, e qui appunto riprodotte), quella particolare declinazione del gusto "neobarocco" che è la poetica del movimento nucleare. I principi stabiliti nel manifesto "Per la scoperta di una zona di immagini" [dicembre 1956], nell'espressione particolare che ricevono dal Manzoni, ricercatore, precisamente, di "immagini quanto più possibili assolute", di immagini che non valgono per quel che ricordano, spiegano, esprimono, ma valgono "solo in quanto sono: essere", si curvano già, in palese contraddizione con i principi stessi del nuclearismo, nella direzione dell'agghiacciante candore delle sue ultime tele. Con un verso, adesso, del Lubrano, nella sua *Caccia di lepri su la pesta delle nevi nel verno: e dove ha più candor, manca di fede*.

Fuori di scherzo, o per passare, meglio, ad una diversa disposizione di giuoco, onde il concettino si illumini agevolmente, mentre ci volgiamo a quelle pagine in cui il gusto "neobarocco" – "neosperimentale" si documenta in una misura meno impetuosa e meno provocante, ma certo altrettanto limpida (alludiamo alle prove di Baj o di Fontana, della Leva Montalcini o di Galvano; il quale Galvano, a Torino, discusse proprio, in un notevole dialogo pubblico col Dorfles, dei ricorsi barocchi entro l'area dell'arte contemporanea), ci arresta, improvvisa e persuasiva, una battuta di Gischia, qui registrata dal Santi: "Il pittore non sceglie quello che vuol fare: egli sceglie quello che non vuol fare". Ebbene, si ha davvero la conclusiva impressione, a libro chiuso, che il repertorio del linguaggio pittorico, per forza di esclusioni, appunto attraverso quella medesima brama apparente di sempre più vaste conquiste tecniche e formali, quale noi quotidianamente verificiamo nelle opere degli artisti, venga restringendosi in misure sempre più coatte e concluse, e che infine tali artisti, sempre meglio consapevoli nelle loro scelte negative, sempre più rigorosi nelle decisioni di quelle regioni che essi intendono respingere

energicamente come a loro spiritualmente invisibile e straniera, siano prossimi ad incontrarsi, pur muovendo dalle più diverse zone della cultura d'oggi, e attraverso le strade più discordi, in un centro solo, di solenne e sconcolato silenzio. È un segno dei tempi, e un segno dei più notabili, questa fuga concorde, tanto superiore alle responsabilità individuali di questo o quel pittore, di questo o quello scultore, di questo o quel poeta, verso l'imminente punto morto della civiltà figurativa e letteraria contemporanea, un punto dove l'ansia di sperimentazione è destinata a divorarsi infine con i propri denti. Ed è evidente che oggi si sa anche troppo bene quello che non si vuole fare. Ora, se ha ragione Santi quando afferma che la risposta di Gischia vale per la comprensione di qualsiasi pittura, ha doppiamente ragione quando osserva che vale particolarmente per le "grandi crisi della storia dell'arte", quando non si può davvero più discorrere di "una volontà sicura – quasi esistesse una meta da raggiungere", ma di "una necessità di districarsi in qualche modo da un ambiente", da "una civiltà che si è cristallizzata o che sta cristallizzandosi". Sino ad una nuova cristallizzazione. Così che aveva forse ragione Piovene, se ricordiamo bene, in un suo elzeviro, quando discorreva di una sete di realtà implicita nel "neobarocco" contemporaneo, e prossima ormai a maturarsi e ad esplodere.

Fra i testi poetici, per concludere, ci sembrano particolarmente degni di nota, tra gli altri, quelli, tipicamente "neosperimentali", di un Balestrini, che riconferma con il suo *Nonostante i colchici*, l'avvio sicuro di gusto testimoniato sopra le pagine dello stesso "Verri", con una sua ferma cadenza di ironica narratività (dove l'ironia, pur denunciando sedimentazioni inequivocabilmente restituibili ad una linea crepuscolare o "neocrepuscolare"), scava nei "vieux clichés" linguistici, impiegati come carte di giuoco o tessere di mosaico, con balzi da epigramma in "perpetuum mobile", con le punte equamente distribuite per ogni verso); di un Guglielmi, il cui *Non ipotetico ritratto* si rilegge ormai come seconda strofe di *Hoplà wir leben*, ancora nel terzo numero di quest'anno del "Verri" (e si rilegge assai meglio, in eccellente restauro); di un Erba, qui fermo ad un esercizio che ci sembra singolarmente facile, con il suo *Molto di là dagli agghiacciati mari*, in cui risuona appena l'eco delle sue scaltre soluzioni, esercizio minore che guida un troppo esile

motivo a una distensione di troppo forte responsabilità; di un Pagliarani, alle prese con il più rigorosamente “economico” Pound, nel suo *Come si trasferiscono valute*, un Pound aggredito, nei modi e nella sostanza, con diligente energia, di un Paolazzi, che rivela un’arguzia sottile e sicura, in un ghirigoro di immagini svelte, divertite, e di assai amaro fondo, nella scettica eleganza del suo raccontino in versi; di un Radaelli, finalmente, che questo sfondo porta in primo piano e sotto piena luce, asciutto senza distrazioni. E con qualcuno di questi nomi si può attendere ora, da parte di Anceschi, un paragrafo addizionale alla sua “linea lombarda”: taluni testi sono, ormai, lucidamente disponibili.

Milanultime, in “Il Travaso”, (Roma), n. 9, 2 marzo 1959, p. 15

Dal 16 al 28 febbraio presso la Galleria Prisma in via Brera una mostra di opere recenti di Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni, tre giovani pittori d’estrema avanguardia. Il Piero Manzoni, che è molto noto (lo sarebbe stato anche di più se si fosse chiamato Alessandro, ma tutto nella vita non si può avere) presenta tre grandi tele al solito senza colore, continuando così a sviluppare il suo tema del bianco e dando modo ai critici di osservare: “Credevo che le tele bianche fossero bianche, ma quando abbiamo visto le sue”...

Chiusa questa mostra i tre giovani – che stando ad una precisazione della Galleria che li ospita sono “tra le migliori speranze della nostra pittura” – esporranno alla Galleria Appia Antica di Roma. Partiranno poi per l’estero per un ciclo di mostre, da tenersi in Francia e nel Benelux. Auguri.

Adele Cambria, *Visoni, patate fritte e bianche lenzuola inchiodate sul muro*, in “Il Giorno”, (Milano), 5 marzo 1959, p. 5

Lenzuola dipinte di bianco, e umide, come nella vasca del bucato: pane e salame, bottiglie di Barbera, ed una ragazza ben vestita, tra patate fritte e visoni, che canta “Mes mains”. Questa potrebbe essere un’immagine tipica della “scapigliatura” milanese, stile 1959. In una galleria d’arte di via Brera – il Prisma – s’è aperta una mostra di tre pittori nucleari: Bonalumi, Castellani e Manzoni. Le lenzuola sono l’ultima invenzione pittorica di Manzoni: il più giovane dei tre “nucleari” ha riscoperto – dopo 40 anni – la teoria del bianco su bianco.

Poesia

Ed i suoi quadri non sono che lenzuola, drappeggiate, indurite dalla biacca ed inchiodate su fogli sottili di legno. Il giorno del “vernissage”, al Prisma, c’erano piatti di salame e pane nero, formaggio, patate e Barbera asciutto a disposizione degli amici dei tre pittori: e poesie scritte sui tovagliolini di carta, dove la gente si puliva le mani. Poesie francesi: “Le case si riempiono di rughe – come vecchie puttane – e gli alberi hanno fame...”.

Distrattamente, le amiche di Piero Manzoni si asciugavano le labbra coi tovaglioli di carta; e le macchie di rossetto nascondevano le ultime parole della poesia: “Il n’y a plus de lendemain”. Finché una ragazza – Laura Ambroso – saltò sul tavolo per cantare. I suoi tacchi “a spillo” frantumavano le ultime patate fritte, sul pavimento erano arrotolate – con noncuranza – cinque o sei pellicce di visone, di castoro e di lontra.

Le ragazze che frequentano via Brera – almeno in certe occasioni – sono piuttosto ricche. I pittori possono anche essere malvestiti (in genere non lo sono): ma le loro amiche si profumano con “Diorissimo”, studiano danza classica, e trascorrono sei mesi all’anno a Cortina, St. Moritz e in Inghilterra. Il commercio tra la borghesia industriale milanese e la gente di Brera, è ancora vivo: è incominciato nei primi anni del dopoguerra, e c’è stato perfino qualche matrimonio. Luciana Momigliano ha sposato il pittore Sandro Somaré.

Ora le milanesi ricche si sono scaltrite: frequentano Brera, ma sposano gli industriali di Como o di Busto. Tra una fetta di salame e l'altra, Piero Manzoni raccontava l'altra sera – al Prisma – d'una sua amica che è partita per il viaggio di nozze con una valigia d'assegni: ottocento milioni di lire.

Piero imitava il padre dell'amica, un affettuoso fabbricante di ceramiche igieniche. “Alla mia bambina ci voglio dare anche un poco d' ‘argent de poche’... ”. Non si sa mai, per le piccole spese.

Sul pavimento del Prisma, tra le macchie violacee di vino e le scarpe affilate delle ragazze, si trascinavano due o tre copie di una rivista: “Il gesto”. Si pubblica a cura del Movimento Arte Nucleare. La copertina del terzo numero è sfiorata dai buchi di Lucio Fontana: dentro ci sono le fotografie delle opere di Dubuffet, Baj, Dangelo, Poujet. Ed anche certe composizioni letterarie, che rispondono agli stessi principi delle “forme libere”.

Le tre sorelle

“Oltre il confine della pelle i muri tutti pieni di buchi... all'angolo di via Boccaccio luccicano gli stivali degli spazzini. Concludiamo, limitiamoci ai fatti, supposti noti i simboli al lettore (proprietario di beni di consumo, teleschermi, batteri, documenti e polpastrelli onde aderire – nella notte – a pannicoli adiposi)”.

Sulla porta della galleria, sorridevano con fiducia le tre figlie di un grosso produttore di conserve (pomodori e legumi in scatola). Avevano tre identiche pellicce di castoreo. Giò Fugazza dipinge (donne nude, con la pelle nera): Paola e Topo sono ancora più giovani di lei che ha meno di vent'anni. E vogliono lavorare.

La bella gente, in “L’Informatore Moderno”, (Milano), 8 marzo 1959 [ritaglio stampa]

[...]

Mercoledì 25 febbraio: pane, salame, formaggio con vino di Barbera asciutto, ci aspettano alla Galleria del Prisma per la vernice di tre pittori di avanguardia: Piero Manzoni, Enrico Castellani ed Agostino Bonalumi.

Enrico Castellani, vestito come un inglese in grigio e con camicia bianca, dichiara che è in tenuta polemica: occorre pur sfatare la leggenda che i pittori devono essere mal vestiti e sporchi.

“Il Manzoni risolve il suo tema nel bianco” sento dire dalla pittrice Piera Fabbri, in mezzo ad un gruppo di colleghi (Dada Maino dal berretto in pelle, Recalcati ed il fotografo d’arte Vicario). Le pareti infatti sono tappezzate da tele di diverso formato completamente bianche.

Bonalumi invece si esprime con lavori polimaterici a base di vinavil, cemento e tubi. In un quadro si può notare una suola da scarpe. Da un’altra tela sporgeva – mi assicurano – un rubinetto, ma perdeva e l’hanno sostituito.

Mi si avvicina una bella ragazza in leopardo, Paola Snider, le chiedo cosa fa. “Non dipingo” è la netta risposta. L’invito prometteva anche due chitarristi ed una “chanteuse”. Ed ecco che arriva Laura Ambroso, allieva della Scuola del Piccolo Teatro, che canta con molta grazia. Giò Fugazza è con la sorella Topo ed un bicchiere di Barbera in mano: questa volta è in visita. Rita Sacchi di giorno lavora in una ditta e dipinge solo per hobby. Si definisce “pittrice da strapazzo”. Lei ama dipingere i vicoletti di Capri, i Faraglioni, il mare, e quasi se ne vergogna: “fanno tanto cartolina”. Gli occhi più belli della mostra sono stati quelli di Mariuccia De Giacomo. Una ragazza fortunata: non lavora. “Io faccio tutto e niente” dice beata. La pittrice Lidia Archini, con gli occhiali scuri per il troppo bianco che riluce in giro, parla con Lilia Grazioli, arredatrice.

Li lascio alle prese col barbera, la cantante ed i quadri.

Attività febbrile nelle Gallerie d'arte milanesi, in "Umanità Nova. Giornale anarchico iniziato da Errico Malatesta nel 1920", (Roma), a. XXXIX, n. 10, 8 marzo 1959, p. 2

Attività febbrile nelle gallerie d'arte milanesi. Da diverso tempo si succedono mostre su mostre: astrattisti, dadaisti, surrealisti, cubisti, figurativi, con aggiunte decine di ismi.

Ma come sempre predominano gli astratti, che scendono ancora una volta sulla piazza, in grande spiegamento di forze, appoggiati da decine di critici di grandi quotidiani e settimanali, da riviste culturali, da manifestazioni di vario genere; è l'avanzata degli astratti con tutte le loro minestre.

Infatti ora al lettore dobbiamo spiegare in fondo in fondo chi sono questi astratti, i quali si dividono in puri e impuri. I secondi sono i nucleari, siderali, spaziali, ancestrali, con tutte le loro derivazioni, la catena di nomi non finisce più e non vorrei annoiare il lettore con una sequenza di nomi in fondo usciti da romanzi di Urania. Sostengo un principio: personalmente, non sono in linea di massima contro gli astratti, li accetto in minima parte, ma accetto un astratto nato a Parigi e a Berlino intorno al 1930, una nuova corrente pittorica che vantava decine di artisti in gamba, ma che soprattutto, questi pittori, avevano passato varie esperienze pittoriche tra cui quella del cubismo; persone che sapevano veramente dipingere, possedevano i principi basilare del disegno, ma soprattutto erano padroni del colore. Dopo varie esperienze collettive, questi pittori scelsero varie strade; molti andarono avanti, altri si fermarono, parecchi tornarono indietro; avevano in fondo lasciato delle esperienze, avevano formato una scuola, gli allievi cominciavano ad affluire. Dopo ventinove anni tiriamo le somme, in coscienza parliamoci, chi ha raccolto questa eredità?

Francamente vediamo quotidianamente pittori falliti, assolutamente impreparati per la carriera artistica, che imbrattano le tele, con pasticci di vario colore, dando alle forme il carattere più strano, accoppiando colori insulsi e che offendono la vista umana, persone che di arte non conoscono neanche lontanamente i cenni basilari;

per la maggior parte sono dei giovanissimi, ragazzi di vent'anni, che con la scusa della pittura astratta, hanno trovato un comodo sistema della vita, ovvero si fanno chiamare astratti, artisti, esistenzialisti, comodo sistema per non lavorare, per tirare a campare ubriacandosi fino alle ore piccole della mattina.

Per la maggior parte, questi ragazzi espongono in note gallerie d'arte di Milano, trovano persone che si fanno prendere in giro da questi quattro stupidi, e che gli comprano i quadri. In fondo sono il colmo dell'ignoranza, non riescono a condurre una discussione seria, neanche sui fatti più elementari della cultura. Bisogna stroncare fin dal principio questi germi marci della pittura, poiché lasciandoli vivere come si è fatto fino ad oggi portano più confusione e stupidità che altro.

Posso scrivere decine di esempi, fare dei nomi, e sinceramente certi ne faccio: Piero Manzoni, un giovane che in questi giorni espone in una galleria di Milano, il Prisma, centro dei giovani astratti di Milano: questo Manzoni ha trovato un ottimo sistema per richiamare l'attenzione dei critici sulla sua persona, ovvero la sua produzione pittorica. Dipinge quadri bianchi, sì cari lettori, dei quadri completamente bianchi (aggiungo che questo giovane pittore è figlio di gente ricca) Baj, altro giovane pittore, stacca dalla sua casa la tappezzeria di seta, la impiastra sulle tele e ci contorna intorno delle linee nere. Altri nomi sono il D'Angelo, il quale getta i colori sulla tela, credo con il tirasassi: Solari, che impiastra delle corde sulla tela: il Calvi Kodra, che si salva dipingendo mezzo astratto con dei disegni figurativi: il Birolli con le sue pizze napoletane. E la lista può continuare con decine di nomi, che vanno da Crippa a Fontana. La maggior parte di questa gente ha le spalle coperte da grossi mercanti, sono sovvenzionati a suon di milioni; questo è dato dalla stabilizzazione del mercato d'arte: la maggior parte dei quadri figurativi hanno ormai raggiunto la copertura, e la stabilità monetaria.

Artisti che non dicono nulla, che pittoricamente, non valgono nulla, esempio il Bernard Buffet, in Francia (che io stimo come un ottimo grafico ma come un cattivo pittore) viene lanciato da un grosso gallerista per contrapporlo alla massa di pittori lanciati da altri galleristi. Ecco fatta la fortuna di Bernard Buffet, ora considerato un grande pittore.

Leo Paolazzi, [testo senza titolo], *Bonalumi Castellani Manzoni*, in *Agostino Bonalumi Enrico Castellani Piero Manzoni*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Appia Antica, 3-15 aprile 1959, Roma, 1959

Risalendo alla chiara distinzione del Pareyson (“Rivista di Estetica”, sett.-dic. 1958) tra soggetto, tema e contenuto, e riportandone, per comodità, la formulazione, sarà molto più facile verificare il valore dell’abusato e tormentato termine “astrattismo”: “Il soggetto è l’argomento trattato: un oggetto reale o possibile da rappresentare o descrivere, un fatto storico o immaginario da narrare, una idea da trattare e sistemare, e così via. Il tema è il motivo ispiratore: il particolare sentimento cantato dall’artista o il suo modo di vedere o sentire un determinato argomento o un complesso di determinate idee emozioni aspirazioni. Il contenuto è, come abbiamo visto, la spiritualità dell’artista fattasi tutto modo di formare, cioè il significato spirituale dell’aspetto sensibile dell’opera, lo stile stesso come umanità. Ora non è che ogni opera d’arte contenga necessariamente questi tre elementi, per quanto nessuna possa fare a meno del terzo”; e aggiunge più sotto: “... quelle (opere d’arte) in cui mancano il soggetto e il tema, o, meglio, quelle in cui lo stesso stile è il tema, si possono chiamare astratte”. E si capisce subito che sono solo queste ultime ad interessare perché assumono in una rappresentazione autonoma, rigorosa, senza appigli esterni, l’idea del mondo e il senso della vita scoperti da un artista. Rappresentano cioè nell’unico modo possibile la condizione umana quale il pittore conosce nel suo tempo, in questo tempo. Alla luce di questa considerazione sembra chiaro che solo l’arte astratta è figurativa, cioè fedele ad un’immagine interiore. Figurativi sono dunque Mondrian, Pollock, Fontana...

Da queste posizioni muovono i tre giovani amici, impegnati d’altra parte nel superarle adottando un diverso modo di costruire il quadro. Anche a loro chiediamo il senso della condizione umana, e ne riceviamo una risposta; pure, il quadro di Manzoni, abolito persino il gusto del dipingere, tende a farsi *oggetto*, desolata presenza *a sé*, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco, e *oggetti* sono i quadri di Bonalumi, con una diversa partenza, con un

più di favoloso e di innocente: immagini di terre vulcaniche, percorse da una solitudine insormontabile, tutta sostenuta dal peso di un materiale violento come certi tubi di metallo. Ecco il punto di separazione dalle esperienze precedenti: il modo di dare al quadro corposità e spazio diversi, metodologia costante anche in Castellani, che pure usa solo colori ad olio e si presenta, in apparenza, come diversissimo (e vorrei precisare, a questo punto, che indicando le diverse *materie* non intendo sottolineare un interesse specifico per *la materia*, da tutti superato, con solo qualche residuo sperimentale in Bonalumi.) E riesce invece a formare un'architettura nuova, non più sorretta dalla linea ma dalle impennate dei colori guidati da fili sottili applicati alla tela, suggerendo, poi, una concezione meno desolata dell'uomo, con ricuperi operati da un lirismo incantato che apre certe possibilità di salvezza: una linea blu...

Altro non c'è, da chiedere, ora, e altro non può interessare, una volta superate, come sono, le pericolose zone del puro gesto.

Berenice, *Settevolante* [...] *Via del Babuino*, in "Paese Sera", (Roma), 11-12 aprile 1959 [ritaglio stampa]

All'"Appia Antica" dove espongono in collettiva Bonalumi, Castellani e Manzoni (astratti) visti la sera della inaugurazione il conte Macola, il Conte Guglielmo De Capitani, Manuela Masi Onori, Marcello Mastrojanni, Mimmo Rotella, Marco Zavattini, Silvia Tucci e Diana Lotta, Emilio Villa, Enrico Cervelli, Brunella e Paolo Casagrande, il dott. Platania con la moglie, Simonetta Gavotti, Fumagalli, Accatino, Bigi e molti altri.

[...]

Antonio Caputo, *Le mostre*, in "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XIII, n. 8, 16-30 aprile 1959, p. 40

[...]

All' "Appia Antica" hanno invece esposto tre pittori milanesi: Manzoni, Bonalumi e Castellani. Non conosco la loro produzione precedente, e pur essendo la loro posizione di rivolta più che evidente, preferisco per questo riportare qualcosa dal catalogo, la cui presentazione è stata fatta da Leo Paolazzi: "... pure il quadro di Manzoni, abolito persino il gusto di dipingere tende a farsi oggetto, desolata presenza a sé, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco, e oggetti sono i quadri di Bonalumi, con una diversa partenza, con un più di favoloso e di innocente: immagini di terre vulcaniche percorse da una solitudine insormontabile, tutta sostenuta dal peso di un materiale violento come certi tubi di metallo...". E per Castellani "... una concezione meno desolata dell'uomo, con ricuperi operati da un lirismo incantato che apre certe possibilità di salvezza: una linea blu...".

Queste le mostre che in clima di pieno sfacelo è importante vedere. Le soluzioni che alcuni giovani propongono e le uniche che possono determinare una svolta decisiva in pittura, nella nuova pittura italiana.

G.M., *Pittori italiani all'estero*, in "L'Italia", (Milano), 17 aprile 1959, p. 3

Nel quadro della sua funzione istituzionale, e su invito del Ministero della P. I. e degli Esteri, la Biennale di Venezia ha accolto la richiesta formulata dal Museo di Sant'Etienne e dai musei di altre città francesi per l'organizzazione di una Mostra di pittori e scultori italiani dal Futurismo ad oggi. La Mostra, che sarà inaugurata il 20 maggio a Sant'Etienne e successivamente si sposterà nelle città di Lione, Digione e Rouen, presenterà una quarantina di pittori con tre opere e una quindicina di scultori

con un'opera ciascuno: saranno [presenti] maestri del '900, e la gran parte della generazione di mezzo; non mancheranno alcuni esponenti della generazione più giovane, presenti l'anno scorso alla XXIX Biennale. L'organizzazione della Mostra, come pure la redazione del catalogo in lingua francese, sono a cura della Biennale di Venezia, d'accordo, per la realizzazione tecnica, con il "Musée d'art et d'industrie" di St. Etienne.

– A Parigi il collega Guglielmo Emanuel, già direttore del "Corriere della Sera", ha presentato alla "Galerie André Weil" una mostra personale di "paesaggi [cittadini]" realizzati a Roma, a Londra e a Parigi.

– Tre giovani pittori milanesi espongono alla galleria romana dell'"Appia Antica". Sono Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni i quali, dopo la mostra romana partiranno per un ciclo di esposizioni a Londra, Bruxelles e Anversa. Piero Manzoni, unico pittore italiano chiamato a far parte del gruppo "Zero" (Groupement International de l'art d'aujourd'hui), terrà inoltre una "personale" all'Aia in maggio.

– Nel salone di via San Marco 28, ospitata dal commendator M. G. Crepaldi, è aperta una selezione di trenta opere del pittore Mario Menin, di Padova, che già futurista si presenta, attraverso a varie esperienze "con una personalità nuova".

– In via Manzoni 6, mostra di arte figurativa dei dipendenti della Banca Commerciale. La compongono opere di una trentina di partecipanti quasi tutti pittori, olii, litografo, acqueforti e tempere.

Un pittore cremonese espone da oggi in Olanda, in "La Provincia", (Cremona), 21 aprile 1959, p. 7

Soncino, 20 – Dal 21 aprile all'8 maggio si terrà alla "Galleria Posthoorn" dell'Aia (Olanda) una mostra personale del pittore soncinese Piero Manzoni. Per quanto assai giovane, Piero Manzoni ha già esposto numerose volte in Italia ed all'estero, raccogliendo una grande messe di consensi; le opere dell'artista cremonese

rappresentano una vera rivoluzione nelle correnti moderne della pittura d'avanguardia, tanto che Manzoni è stato l'unico italiano inserito nel "Groupement International Zero" che raccoglie i capiscuola della pittura surrealista europea. La "personale" olandese di Piero Manzoni è formata da venti tele interamente dipinte da sfumature in bianco di diverse intensità. La manifestazione è posta sotto il patrocinio del "Groupement International Zero" di cui, oltre al Manzoni, fanno parte due pittori tedeschi, due americani, due svedesi e tre olandesi.

Superfici acrome in via Borromei, in "La Notte", (Milano), 27-28 maggio 1959, p. 8

In una caratteristica viuzza della vecchia Milano, in via Borromei, un gruppo di pittori ha affittato "una parete" in un bar molto frequentato da artisti e architetti delle nuove leve.

Ieri sera sono state esposte le "superfici acrome" di Piero Manzoni realizzate con semplice tela bianca (madapolan, per intenderci) immersa nella colla o nell'amido e sapientemente riportata nel quadro e drappeggiata come un nido d'ape o come ondulazioni della sabbia lambita dall'onda. L'autore, un giovanissimo, diceva che voleva imporre una nota nuova, ma qualcuno gli ha detto che sembrava un pentagramma... in attesa di note. Non si è offeso, anzi è sceso con gli amici nella cantina (vera) del locale a fare una cantata.

Mancava Ornella Vanoni ma Giovanna Viganò teneva assai bene il suo posto assecondata dal conte Boselli con la signora, da Ditta Sekules, Violetta Besesti, dal dott. Allizond, dalla pittrice armena Mayda Mendiklan Andretta. Le persone più tranquille erano rimaste al tavolo di Paola Segantini che portava con la consueta eleganza, un inverosimile cappello di paglia traforata nera. C'era anche Carletto Manzoni.

Accade di tutto. Vandali, in “Il Giorno”, (Milano), 5 settembre 1959, p. 5

Riportiamo integralmente, da un comunicato stampa: “Dal 18 al 24 agosto Piero Manzoni ha esposto ad Albisola Marina, al Pozzetto chiuso, una linea lunga m. 19,93. La linea, eseguita su di un rotolo di carta, applicata alle pareti si svolgeva per tutto il perimetro della stanza. Vivaci polemiche sono sorte attorno a quest’ultima novità del pittore milanese e si sono spinte a tal punto che alcuni vandali, approfittando di un momento in cui la mostra era deserta, hanno deturpato, per quanto in maniera lieve, l’opera esposta. Nella mostra erano esposte anche altre linee di lunghezza minore, racchiuse in appositi astucci sigillati, all’esterno dei quali erano applicati i campioni della linea contenuta e un’etichetta che specificava lunghezza della linea e data dell’esecuzione. Una di queste ‘linee’ è stata acquistata dalla Galerie Siècle XX di Parigi, che l’esporrà tra breve, un’altra dal pittore Fontana, ed altre da altri collezionisti. Le linee verranno esposte tra breve in Germania e in Svizzera”.

Wladimiro Greco, *Don Lisander compromesso*, in “Il Travaso”, (Roma), n. 38, 21 settembre 1959, p. 5

Caro Gu,

al ritorno dalla villeggiatura ho trovato questo invito: dal 12 al 24 agosto Piero Manzoni esporrà al Pozzetto Chiuso di Albissola una linea lunga metri 19,93 ed altre linee di lunghezza minore. La S.V. è invitata all’inaugurazione.

Non capii e casualmente usai questo invito come segnalibro.

Nella posta del mattino di qualche giorno dopo trovai un comunicato stampa in cui mi si faceva sapere che lo stesso Piero Manzoni aveva venduto una linea “di lunghezza minore” racchiusa in un astuccio sigillato alla Galleria XX siècle di Parigi. Mi si affacciò allora alla mente che costui fosse un pittore, e la completa

lettura del foglio confermò tale sospetto. Piero Manzoni, era scritto in calce, esporrà ad Anversa il 10 settembre e a Roma alla Galleria Appia Antica nel mese di ottobre i suoi notissimi quadri completamente bianchi.

Mamma li pazzi!

Martedì stavo pranzando, quando consegnato a mano, si trattava di posta espressa, giunse un altro comunicato stampa che mi faceva sapere che la linea lunga metri 19,93 per lo sputo di un ignoto vandalo era stata ridotta dal noto pittore Piero Manzoni a metri 18,07, senza, tuttavia, grave danno al contenuto artistico del quadro.

Durante la pennichella pomeridiana sognai che un serpente lungo metri 19,93 mi avvolgeva sino a soffocarmi. Mi sveglia di soprassalto ma non tardai a riprendere sonno: mi stavano impiccando con una corda lunga metri 19,93. “18,07, prego” mi corresse il boia.

Ieri un altro comunicato stampa mi avvertiva che Piero Manzoni esporrà alla Galleria Kasper di Losanna un quadro bianco cucito a macchina.

Caro Gu, questo mi ha consolato, dal quadro cucito a macchina all'autocamicia di forza il passo è breve.

Ciao, carissimo.

Enrico Crispolti, *Mostra di Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi Gall. Pater, Milano, settembre 1959*, in “Il Verri”, a. III, n. 5, ottobre 1959, Milano, 1959, pp. 98-99

Il denominatore che accumuna le esperienze attuali dei giovanissimi Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi è senz'altro da ricercarsi nell'ambito di quel radicale rinnovamento dei *media* espressivi, in senso anzitutto tecnico (ma che è poi interamente espressivo, se tipico dell'arte attuale è proprio la deroga a diretta espressività dell'intero processo tecnico, della sua stessa durata), che Dorfles ha di

recente più volte sottolineato, in un'area culturale comprensibile fra un Burri, un Fontana, un Tapies.

Un rinnovamento che ha segnato in certo modo la conclusione, o almeno, finora, la più ampia sperimentazione delle proposte del polimaterismo futurista (e deutero-futurista) e dadaista, e che resta la prova più tangibile dell'estroversione (attuata proprio nella vicenda *autre*) della proposizione artistica da uno spazio meramente immaginativo ed antitetico a quello esistenziale ad uno appunto soltanto invece riferibile all'effettiva coincidenza spazio-temporale, all'*hic et nunc* dell'esistenza, appunto, nella sua complessa ed inesauribile fenomenologia.

Questo ridursi entro i limiti e le prospettive stesse della condizione esistenziale ha segnato storicamente la rivalsa di ragioni di realismo, come rispondenza ed *engagement* appunto nella concretezza della situazione umana, di contro alle formulazioni eminentemente razionalistiche (anche quando distillavano ed ipotizzavano l'"irrazionale") delle poetiche europee fra le due guerre. Realtà contro astrazione, immersione e verifica esistenziale contro evasione fantastica, secessione idealistica in valori a-temporali.

Inoltre le proposte di Anceschi, Boriani, Colombo e De Vecchi si qualificano culturalmente nell'ambito di quella significativa diversione che appunto verso la polemica dei *media* espressivi d'un Fontana e d'un Burri, viene attuandosi a Milano di contro al cosiddetto "pittoricismo" lombardo dell'area culturale morlottiana, come alle ipotesi del relazionismo che hanno svolto e variamente e diversamente motivato – e proprio in senso più decisamente realistico, e meno misterico e sacrale – altri giovani dalla lezione di Scanavino. Non sarà difficile rintracciare nelle loro opere la testimonianza di questa non inconfessata simpatia, in una linea che vede ingaggiati altri poco meno giovanissimi, da Manzoni, a Castellani, a Bonalumi (e che hanno già il loro organo pubblicitario: "Azimut").

Tuttavia sarà bene sottolineare come il problema attuale non sia meramente né eminentemente morfologico, di adeguazione o di costituzione di linguaggio, bensì precipuamente di aderenza ad una realtà, alla concreta situazione dell'uomo, la quale per non essere assolvibile – come un tempo – in un già costituito ordine di visione (e

dunque in una preordinata intelaiatura almeno sintattica della visione stessa) impegna ad una presenza continua, ad una difficilissima aderenza, che non giungono ormai a soddisfare nemmeno i numerosi e reiterati atti di mera eversione avanguardistica (o pseudo- avanguardistica), di cui ad esempio hanno dato prova (e soprattutto il secondo), di recente, gli sciagurati due numeri di “Aujourd’hui” organizzati da Bloc sulla situazione attuale della pittura italiana. Un problema dal quale non possono esimersi (né sembrano infatti volerlo fare) gli stessi giovanissimi pittori qui raccolti; un problema la cui assunzione consoliderà le loro intenzioni, anche se apparentemente possa venire a turbare un po’ la freschezza e confidenza (ammirevole del resto quando si pensa all’ostilità di certa nostra critica ufficialmente cosiddetta d’avanguardia riguardo ai fatti di cui questi giovani hanno invece sottilmente intuito il valore) del loro e del resto già qualificato attuale esordio.

In Anceschi l’articolazione della superficie matericamente accusata nella sua stessa varietà avviene attraverso l’enucleazione di elementi d’una sorta d’arcana figurazione, mentre in Boriani (che ha realizzato valide prove affini nella ceramica) sembra prevalere l’innesto, sulla superficie, di zone di dichiarata artificiosità (nel senso che ho cercato di specificare altrove per Fontana): quindi ori, ecc.; in Colombo il rinnovamento dei *media* sembra ancor più radicale per l’introduzione recente di elementi inediti, dopo una prova di solida ed intensa raffinatezza di “sacchi” alla Burri; infine De Vecchi, in un’area ancora prossima invece piuttosto a Fontana, articola una sottilissima figurazione grafica su superfici cromaticamente tese, con risultati d’insinuazione quasi surreale.

Guidoriccio, *Lettera da Milano. La pittura nucleare è nata qui* [...], in “Il Resto del Carlino”, (Bologna), 10 novembre 1959 [ritaglio stampa]

[...]

Ora i frequentatori di via Brera hanno anche fatto un loro giornale, *Azimuth*, uscite da poche settimane, che non si sa bene fin dove voglia essere serio e fin dove, invece, uno scherzo. Ma è anche questo, inutile dirlo, un segno di vita di quella tribù pittoresca e piacevole che nel grigiore uniforme di Milano si sforza di dare ai colori una ragione d'esistere.

Antonio Caputo, *Le mostre*, in “Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIII, n. 21, 1-15 novembre 1959, p. 40

[...]

Alla Galleria “Appia Antica” dal 24 espone il gruppo 0 una serie di disegni litografie, serigrafie e collages. Gli espositori sono i seguenti: Van Bohemen, Dahmen, Manzoni, Motz, Pieters, Sanders, Schoonhoven, Schumacher, Wagemacher, Tajiri.

Alla galleria del “Prisma” di Milano espone il pittore Jochems.

Antonio Caputo, *Il Gruppo zero all'“Appia antica”*, in “Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIII, n. 22, 16-30 novembre 1959, p. 40

Il gruppo zero è, con quella di disegni e di litografie tenuta fino al 4 novembre alla Galleria Appia Antica, alla sua terza mostra: la prima ha avuto luogo a Rotterdam, in Olanda, la seconda ad Anversa in Belgio: in queste prime due erano esposti quadri e

sculture: solo la terza è stata limitata alle opere grafiche. Infatti in quest'occasione, lo scultore Romijn, che ha rinunciato recentemente ad ogni altra forma espressiva per dedicarsi esclusivamente alla scultura, è sostituito provvisoriamente da Motz.

Nel gruppo vi sono cinque olandesi e cinque stranieri: due americani, due tedeschi e un italiano; i pittori la cui influenza più si fa sentire oggi nelle zone dove il gruppo è stato formato.

Van Bohemen, Motz (o Romijn) e l'americano Sanders, rappresentano nel gruppo la tendenza espressionista-astratta (Bohemen pure si muove su tracce di puro tachismo).

Wagemaker e i tedeschi Scumacker e Dahmen sono puri testimoni della tendenza informale materista. Altri materiali sopraffanno i colori tradizionali.

Manzoni al contrario, con le sue superfici incolori, e graficamente invece con delle semplici linee, ci propone una pittura del tutto immateriale.

Tra gli altri, se per Schoonoven e l'assente Romijn si può parlare di forme espressioniste costruite su di un substrato costruttivista, è facile accennare per il giapponese-americano Tajiri, ad un mondo orientale, sovente surrealista, mentre le strutture longilinee di Pieters nella loro solidissima costruzione paion rifarsi ad una natura arborea.

Cesare Vivaldi, *Nuove vie dell'arte*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", Bompiani, Milano, novembre 1959, pp. 131-136

Peccherebbe di ottimismo chi volesse guardare al panorama attuale delle arti figurative, in Italia e nel mondo, con l'idea di distinguervi qualcosa di più di vaghi fermenti, tentativi che solo in parte sono già riusciti ad assumere un volto, mentre, in parte maggiore, restano impigliati alle reminiscenze dell'immediato passato o avvolti nelle nebbie del velleitarismo. Il momento è di transizione, e quindi di necessaria crisi, tra un ieri che fu audace, bello e grande e che, nonostante il suo

isterilirsi in accademia, presenta dei lineamenti precisi e ancor oggi affascinanti, e nuove esigenze che confusamente si fanno sentire, ma che nessuno ancora – almeno ci pare – è riuscito a spiegare in modo convincente sul piano teorico. (Anche se da parecchi, e in parecchi paesi, si va energicamente procedendo a radicali revisioni, a spietati esami di coscienza, ci si avvia sulla strada maestra del dubbio sistematico, della critica, dell'anti-moda, e in silenzio si maturano le premesse dell'avvenire).

Gorky è morto. Pollock è morto. De Kooning, a giudicare dalle tele recenti, sembra aver esaurito il meglio di sé. Il vecchio Rothko continua ad essere un gran pittore e forse è il solo, con Kline, a tenere alto l'impegno, e la fama, del periodo aureo americano. E ancora. Wols è morto. Hartung s'è affievolito sino a spegnersi in una sterile eleganza. Fautrier si rivela sempre meglio come null'altro che un garbatissimo, francesissimo, fragonardiano "minore". Burri e Dubuffet restano i soli alti superstiti dell'*informel* europeo.

I due maggiori fatti artistici del quindicennio 1945-1960 si stanno quindi avviando, con stile e dignità, verso l'esaurimento. I manieristi dell'*action painting* estenuano in variazioni raffinatissime, o in ostentazioni da *muscle power*, i grandi temi degli ultimi dieci anni. L'autentico vitalismodekooninghiano ha prodotto l'involuzione illustrativa di un Diebenkorn e la baldanza dei piccoli *supermen* al testosterone come Resnik o Carone o Goldberg. Il furore e il limpido lirismo di Pollock si sono illeggiadriti e svirilizzati nei *cocktails* multicolori di Brooks, nei corretti, puliti *collages* di Marca-Relli, fino a disperdersi nei tocchi argentini di una Joan Mitchell. L'estrosa grazia dell'"ultimo surrealista" Matta è finita nel grigiore fantascientifico d'un Hultberg. Mentre in Europa l'*informel* s'è ormai accademizzato al punto d'essere accettato anche dai critici più conservatori, e un po' dovunque continuano a nascere le sue proliferazioni. Il cinismo, la nera disperazione di Burri, hanno avuto un seguito imprevedutamente civettuolo nella gustosissima archeologia mondana dello spagnolo Tapies. L'umor macabro, la necrofilia di Dubuffet si sono addolcite nel *bric à brac* di Paolozzi. Infine il naufragio kleiano di Wols ha generato bastardi innumerevoli, e minaccia di generarne all'infinito. Per venire all'Italia, terminata la parentesi dell'astratto-concreto (che pure ha dato pittura decorosa ed anche buona, e

soprattutto ha creato un gusto, un'atmosfera di cultura non provinciale) nelle "acutezze" dei Brunori, Romiti, Ajmone; l'accademia informale si è estesa, sotto varie etichette, da Milano a Torino a Venezia a Bologna a Roma a Napoli, con un'efflorescenza di artisti anche troppo bravi e scaltriti. Del senno di poi son piene tutte le fosse della pianura padana, del Lazio, dell'Umbria e della Campania. I maestri della "generazione di mezzo" (tranne forse Afro, Corpora, Santomaso e Turcato che non ci sembra abbiano dei diretti continuatori, anche perché meno rigidi in una loro formula) sono quotidianamente sminuzzati, masticati, divorati da decine e decine di giovani e meno giovani epigoni. I sottoprodotti di Burri si contano a dozzine, e a ventine i manipolatori dell'acquittrino e della bruma delle risaie morlottiane. Nello stesso tempo qualcosa si sta pure facendo: se non altro un lavoro abbastanza accurato e profondo di revisione. La scala dei valori, che fino a pochi anni fa vedeva al sommo pittori come Birolli o Cassinari o anche Guttuso, si è completamente rovesciata, ed oggi l'importanza preminente di Burri (ma anche di Afro, Capogrossi, Corpora, Fontana, Vedova, Moreni) e la grande, recente acquisizione di Toti Scialoja non sono più poste in dubbio da nessuno, almeno da nessuno dei giovani migliori, se non dalla critica ufficiale.

Negli Stati Uniti, a Parigi, in Germania, in Inghilterra, a Roma, a Milano, in Spagna, il lavoro dei giovani appare impegnato, nel modo più scoperto e provocante, in un inventario del patrimonio che la "generazione di mezzo" ha sin qui accumulato e in un saccheggio coscienzioso e arbitrario, in una scelta tanto necessaria quanto faziosa. Ci sono sì – e ne abbiamo già parlato – gli epigoni eleganti, ma ci sono gli autentici, tranquilli eversori, che delle perle cernite tra le meraviglie di ieri si servono non per comporre graziose collane, ma per avere un punto di riferimento ed una pietra di paragone al loro lavoro. Il nuovo nascerà (anzi sta nascendo) appunto da questa scelta. Il naufragio è appena avvenuto e non è stato per nulla "allegro", ma una prova terribile per tutti, sconvolgente per tutti: attraverso la quale si può però forse ricominciare, anche se timidamente, a dare un ordine ai relitti, al caos, si può tornare ad attribuire un nome alle cose e una funzione agli oggetti. Sarà un nome

magari diverso, una funzione opposta a quella che essi avevano prima del naufragio: ma comunque è nome, è funzione, è – in sostanza – ordine.

I modi d'espressione che la tradizione ha stabilito si sono ormai rivelati, prima per quanto riguarda la pittura e poi per quanto riguarda le altre arti, più o meno inadeguati. Il romanzo sta acquistando nuove dimensioni (il che poi è un modo di dire per intendere che la sua struttura canonica, il concetto stesso di "narrazione", sono andati in pezzi) ad opera del lavoro, discusso e discutibile ma inevitabile, della *nouvelle école* parigina. La musica è in una fase di sempre nuove scoperte e la sua attuale evoluzione appare stimolante ed appassionante all'estremo anche al profano. La pittura continua ad andare avanti nel senso di allargare al possibile i mezzi formali, e la sua prospettiva, per noi, dovrebbe essere – come prima si diceva – quella di creare un ordine nuovo attraverso un nuovo linguaggio. Due generazioni del novecento hanno già arato il campo in tutti i sensi. La vecchia figurazione è stata sconvolta dall'idea di composizione astratta; dalle tecniche informali (che in qualche caso hanno anche recuperato una certa figuratività), dall'uso delle materie, da un senso spaziale del tutto nuovo, dall'importanza posta nel "fare" il quadro più che nel risultato. Il compito dei giovani potrebbe essere riorganizzare il caos attraverso un linguaggio che si basi non più sullo spazio (sull'idea spaziale di composizione) ma sul tempo, che possa – come ha ottimamente scritto Gillo Dorfles – "immettere il tempo entro la spazialità della superficie".

Nelle opere di qualcuno d'essi, sparso qua e là per il mondo, i fermenti di novità già si avvertono. I mezzi usati sono all'incirca quelli affermatasi nell'ultimo decennio: il *dripping* pollockiano, l'impasto di gesso, sabbie, polvere di marmo nel colore di Dubuffet o di Fautrier, la materia di Burri, il segno calligrafico di origine zenista, ma tutti ridimensionati in un diverso ordine. E forse la nascita d'un linguaggio peculiare alla nuova generazione non è poi così lontana.

L'idea di "immettere il tempo entro la spazialità della superficie" è ben vecchia e, come sempre il Dorfles ha notato, è stata una delle principali preoccupazioni del futurismo e del cubismo, nonché della recente pittura americana. La soluzione che del problema ha dato il nostro Scialoja (il quale anagraficamente non appartiene

all'ultima generazione, ma è giunto solo in questi ultimi anni alla maturità e si trova quindi molto avanzato rispetto ai suoi coetanei) è però estremamente originale e potrebbe, a nostro parere, rivelarsi fertile di sviluppi. Scialoja è appunto partito da una sua acutissima interpretazione dell'opera di Pollock, come di una pittura composta, in una certa misura, sul tempo. Il succedersi dei gesti non ha misura spaziale, ma temporale: il *dripping* non è solo arabesco sulla tela, gesto suscitatore di spazi, ma sovrapposizione di un "tempo" a un altro.

Una volta acquisito tutto ciò, ne consegue che la pittura perde ogni idea di "spettacolo" o di descrizione. L'atto del dipingere, che per Scialoja si estrinseca in "battute" (adoperiamo questo termine musicale perché l'artista romano stampa il colore, preventivamente steso su pezzi di carta, sulla tela, anziché disporvelo col pennello, ed anche perché è un termine consono alla struttura ritmica del quadro scialojano), accordato al ritmo segreto del respiro, al flusso del sangue, al "tempo" dell'artista, dei suoi ricordi, delle sue idee, del suo moto poetico, è esso stesso pittura. "Esaurito lo spazio come dimensione rappresentativa – il pittore ha scritto – svuotava perciò di senso ogni possibile composizione spaziale, oggi il metro della mia espressione si fonda sul *tempo*, sul *mio* tempo, sulla percezione del mio esistere soggettivo. La mia pittura è il modo di sospendere e render visibile questo tempo-struggimento, questo tempo-fatalità, questa pulsazione vitale e irreversibile".

Sulla tela le "battute" si ripetono sempre eguali. "Lo spazio si è trasformato in Ripetizione (kierkegaardianamente, heideggerianamente, fenomenologicamente): affermazione di un presente come relazione-comunione terrestre; un riconoscersi che è un coesistere di tempo e di senso, di vita e materia, di identità e indistinzione. Far respirare la materia col nostro respiro. Consegnare, tramandare la nostra vita continuamente identica a sé, e continuamente modificata, al domani delle cose", così annota Scialoja.

Ci sembra che l'impostazione di questa pittura sia il tentativo sin qui più organico e coerente di superare l'*informel* e gli stilemi tipici della scuola di New York, senza rifiutare gli insegnamenti dell'uno e soprattutto dell'altra.

Non vogliamo però dire che tale via sia l'unica possibile. Anzi l'importanza dell'insegnamento di Scialoja consiste proprio nel non consegnarsi ad una "formula". L'immissione "del tempo entro la spazialità della superficie" è una idea secondo noi fertilissima appunto perché suscettibile di essere sviluppata nei modi più variati. I giovani pittori romani se ne sono bene accorti.

Un'idea di "tempo" si può leggere (anche se non sempre chiaramente) nel lavoro di parecchi i cui nomi sono già affermati, come Perilli, Novelli, Scarpitta, e di giovani in crescita, come Marotta, Mauri, Nuvolo. Ma una certa idea di "tempo" si può intravedere anche nel lavoro che svolge in America il gruppo neo-dadaista (Rauschenberg, Johns, Twombly), tutto teso all'intersezione, su una superficie, di "modi d'essere" diversi: l'ironia, il dramma, l'eleganza, il patetismo. Donde un significativo punto di contatto tra i giovani romani e i giovani di New York.

Ma tutto il panorama giovanile è un calderone in ebollizione. Per continuare con Roma, non possono essere taciuti lo sforzo di Dorazio per una nuova accezione di pittura di luce, il lavoro di Carla Accardi e di Sanfilippo, di Sterpini e di Buggiani, di Angeli e di Bignardi, di Sordini e di Samonà, il rinnovarsi tenace e continuo di Scordia (un pittore già ben noto ma che ci piace porre tra i giovani). Né, sebbene "periferico", è privo di significato il lavoro post-informale degli spoletini De Gregorio, Raspi e Marignoli.

A Milano i fratelli Gio e Arnaldo Pomodoro e il genovese Scanavino, ormai affermatissimi, rappresentano (se sfuggiranno al pericolo della moda) dei punti fermi. Altrettanto non si può dire del giovane e troppo noto Gianni Dova. Ma a Milano la situazione è ricchissima d'energie e lo schieramento va dai post-informali (Giunni, Carmassi, Chighine, Fasce) agli artisti di formazione surrealisteeggiante (Peverelli, Bergolli, Crippa), ai "nucleari" (Baj e Dangelo), ai giovanissimi Manzoni e Verga. Mentre a Venezia non vediamo, a tenere il campo, che Strazza e Tancredi; a Bologna Bendini, Vecchi, Pulga e parecchi meno noti; a Napoli il "naturalista" Spinosa, Barisani e giovanissimi come Del Pozzo e Di Bello; a Torino Ruggeri, Saroni, Soffiantino e Carena.

E i nomi potrebbero essere almeno triplicati, se ci interessasse tentare soltanto una classificazione di tutti i pittori di meno di quarant'anni operanti in Italia con qualche merito. Ma non era questo il nostro scopo e chiediamo perciò venia ai tanti dimenticati.

Gastone Novelli (a cura di), *Le riviste d'avanguardia in Europa*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", Bompiani, Milano, novembre 1959, pp. 161-162

[...]

Italia:

Nel nostro tempo si opera un divario fra le conoscenze e le aspirazioni controllate dal senso critico e quei dubbi ed entusiasmi che caratterizzano un interesse vero per le cose in mutazione come l'arte. Per questo motivo delle riviste come "*Direzioni*" a Milano e "*L'esperienza moderna*" a Roma, con il loro carattere sperimentale, con la loro apertura a molte ipotesi, con i loro pentimenti e le dimenticanze, diventano necessarie. Nel n. 3 di "*Direzioni*", diretta da Fabrizio Mondadori, segnaliamo una bella pagina di Jacques Brunius (pag. 3), un testo: "L'importance de l'oeil" di Koenig, una pagina con una riproduzione di Gorky e una di Twombly a fronte con un testo di Tapiè, e due belle sculture: una di Freddie in carta ed una di Gio Pomodoro. Il n. 5 dell'"Esperienza moderna" ha una copertina programmatica che potrebbe anche dirsi, fatta come è all'inizio dell'anno, indicativa per quello che nella pittura si va concretando ora. La copertina è di Achille Perilli.

"*Notizie*". È una rivista d'arte diretta da Benoldi, Crispolti, Pistoì. Per i testi e per le opere che vi figurano, sembra affine a interessi e schemi che non permettono di annoverarla fra le riviste d'avanguardia, e per il suo formato e per la sua esiguità di notizie non la si può definire rivista d'informazione.

"I quattro soli", di Parisot, nata anni fa in un clima più povero di iniziative che non quello attuale, aveva un certo interesse di avanguardia; ora è divenuta troppo convenzionale.

A Milano è uscito il primo numero di *"Azimuth"* a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni. In apertura Gillo Dorfles parla di rapidità di consumo nel mondo di oggi e, quindi, di "invecchiamento dell'opera" e di "necessità di una equivalente rapidità nella creazione della stessa ed anche di una rapidità nel necessario mutare delle tecniche e degli stili." Questo primo numero di *"Azimuth"* risponde alle premesse di Dorfles. Riproduzioni di Estienne (poème-objet), di Tinguely (metamatic), Jasper Johns, Rauschenberg, ecc..., un testo di Tullier.

"Evento". È una rivista d'arte diretta da Toni Toniato e pubblicata a Venezia.

Schwarz pubblica a Milano, in lingua francese, il primo numero della nuova serie di *"Front unique"*, direttori Jean Jacques Lebel e Tristan Sauvage. Questo numero, dedicato al Surrealismo, è uscito in occasione della mostra e delle manifestazioni surrealiste organizzate a Milano nell'aprile-maggio 1959.

È in preparazione un nuovo numero de *"Il gesto"*, rivista d'arte diretta dal pittore Baj a Milano. Il terzo numero, l'ultimo uscito fino ad ora (1958) era stato curato dai pittori Baj, Dangelo e Manzoni. Copertina di Lucio Fontana. *"Il gesto"*, "rassegna internazionale delle forme libere", era nata come rivista del movimento di arte nucleare, a Milano.

Si preparano, sempre a Milano, a dare vita ad una nuova rivista i pittori Gianni Dova e Crippa.

"Incontri Musicali". Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio. Edizioni Suvini e Zerboni. La rivista può essere qualificata di "avanguardia" perché dibatte i problemi della nuova musica strumentale ed elettronica. È il portavoce dei musicisti seriali e raccoglie testimonianze e contributi da vari paesi. Tuttavia non ha delle comuni riviste di avanguardia il tono eversivo e iconoclastico – e conduce anzi la sua battaglia ad un livello che potremmo definire accademico, con saggi critici e tecnici di impegno scientifico.

È uscito il primo numero di “*Appia Antica*”, rivista in formato di album quasi quadrato diretta a Roma da Emilio Villa.

[...]

Vincenzo Agnetti, *Piero Manzoni: le linee*, in *Piero Manzoni, 12 linee*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Azimut, 4-24 dicembre 1959, Milano, 1959

È chiaro che una concezione estetica, figurativa, è affidata nella sua contemporaneità alla contingenza psicologica. Avviene peraltro che il razionalismo stesso assume l'importanza di una rimozione di massa: si alterna alla casualità fino al sopravvento. Le documentazioni, allineate l'una dopo l'altra, ci confermano che nell'arte l'acquisizione è un processo inibitorio.

Il periodo migliore, noi lo troviamo sempre agli inizi di uno stile, di una scuola. Il seguito poi non è altro che una forma di rielaborazione ostinata, di paura: le concezioni accettate, conseguenti e relative, si autodistruggono, col risultato di condurci fatalmente fuori tempo. Qualsiasi forma di rinascita (e l'arte sopravvive di questa) perde la sua ragione di essere, e cioè procrea, soltanto quando è sostituita radicalmente: perfezionamenti e trasformazioni fanno sempre parte del passato.

Questo presupposto ci porta a considerare sotto altra luce tutto l'astrattismo in genere. Certi programmi, infatti, come per esempio il desiderio di astrarre qualche cosa d'indefinibile, ma incisivo, da un dato oggetto; oppure, di rendere irriconoscibile una cosa reale per scoprirvi gli elementi-pathos occasionali; o ancora, meno felicemente, d'intravedere qualche cosa di terribilmente figurativo o inventato, in un materiale caotico, sono ancora troppo di accondiscendenza, di grazie-maestro. Per non parlare poi di quelle speculazioni dialettiche che vorrebbero individuare il figurativo nell'astratto e viceversa.

Sulla base di questa critica, Piero Manzoni ha scoperto una nuova possibilità, ha percorso la strada della pittura senza il problema della scelta. Tutti i pittori, da

Giotto a Mondrian, sono nati nello stesso giorno, e, di eternamente assimilabile essi ci hanno lasciato soltanto la volontà, la forza di fare dell'arte.

Per Manzoni il quadro deve essere più che altro un fatto di donazione, una carica meravigliosa e basta. Tutto ristretto alla pura arte.

Dopo un breve periodo durante il quale la sua pittura sembrava orientarsi verso l'informalismo automatico, egli scopre improvvisamente l'acromia, i suoi quadri spasmodicamente bianchi. E per questi vale una sola definizione: *zone d'incontro*. Ma *zone d'incontro* sono soprattutto le sue recenti donazioni. Questa volta però il senso pittorico è del tutto inesistente: si tratta infatti di linee lunghissime, interminabili: una lunga 33 metri e 63 centimetri, una 19,97, una 9,11, e altre. Costruite su striscie di carta e quindi arrotolate, queste linee sono racchiuse in tubi di cartone opportunamente colorati e sigillati, e la lunghezza indicata su ognuno degli appositi astucci, si riferisce più al titolo che alla misura. Basti pensare che una delle linee esposte è semplicemente chiamata infinita: ciò non ostante anche questa non differenzia dalle altre perché come le altre vive di uno slancio irresistibile che trasporta. D'altronde, la linea non è forse un numero infinito di secondi in corsa nello spazio?

Di fronte a queste opere scompaiono tutti i discorsi inutili riguardanti la pittura, le transizioni e i cari ritorni: scontati sono il fascino mnemonico delle cose celebrate e la didascalìa storica tanto cara agli imbalsamatori. Il tempo finalmente si è fatto visibile e contribuente anche nell'arte.

In ognuna di queste linee è predominante l'abbraccio immediato e irrefrenabile dell'eros Kirkegaardiano; un abbraccio smisurato che però non consuma nel sensismo sperimentale: una catarsi che si ripete geometricamente al di là del presente e dell'inutile esprimere.

[...]

Piero Manzoni è nato nel 1933.

Ha esposto in mostre personali e collettive, a L'Aia, Albisola, Anversa, Bergamo, Berlino, Bologna, Bruxelles, Como, Copenaghen, Losanna, Milano, Monaco di Baviera, Parigi, Roma, Rotterdam, Wiesbaden.

Ha eseguito i suoi primi quadri bianchi o “acromi” nell’autunno del ’57.

Nell’aprile del ’59 ha tracciato le prime “linee”: nell’agosto per la prima volta ha esposto ad Albisola una linea lunga m. 19,93.

Ha eseguito recentemente alcune sculture pneumatiche e pulsanti.

Ha redatto il “Gesto 3”, dirige “Azimuth”.

Opere di Piero Manzoni si trovano oltre che in molte collezioni europee, in Sud America, U.S.A. e Giappone.

Vive a Milano.

Leonardo Borgese, *Al di là dell’estremo astrattismo. Il pittore che “crea” linee a metratura. Variano da trentatré a quattro metri, e costano, secondo la lunghezza, da 25 mila a 80 mila lire – Ma alla mostra ne è esposta solo la più corta; le altre, per mancanza di spazio, sono arrotolate*, in “Corriere della Sera”, (Milano), 16 dicembre 1959, p. 3

Una nuova galleria d’arte si è inaugurata a Milano, in via Clerici, numero 12, col nome di “Azimut”, parola araba che significa “l’arco dell’orizzonte compreso fra il meridiano e il circolo verticale di un astro” e, in breve, “coordinata orizzontale”. Simbolo. Sempre più l’arte cerca dunque di gareggiare con la scienza e con la cultura non artistica, cerca anzi di *evadere* dall’arte stessa. E quanta ingenuità! Quanta scomparsa di scienza, di cultura. Quanta, invece, letteratura stanca e poverella! Evadere dall’arte... sarebbe già molto poterci entrare e restare.

Esponde all’“Azimut” Piero Manzoni, nato nel 1933, pittore, o qualcosa di più, o di meno, o di estraneo insomma alla pittura, o di evaso dalla pittura, dall’arte stessa. Perché oggi si cerca effettivamente l’*altro*, il *diverso*, il superiore forse a ogni concetto e anche a ogni oggetto tenuti fin oggi buoni persino dagli astrattisti estremi, assoluti, insuperabili. Si passa, allora, nel campo della pura idea e, anzi, forse, solo del lampeggiamento cerebrale? O nemmeno? Forse, anzi, solo dell’intuizione,

dell'istinto che presto dovrà venire alcunché? Un che non definibile, e perciò non sperabile, e perciò, forse, anzi, neppure attendibile e aspettabile? (“Le nuove feste”, seguita ad annunciare però con vivace ottimismo un critico francese famoso in Italia: Marcel Tapié. Ma dev’essere ormai superato da quelli di “Azimut” e di “Azimuth”). Se, tuttavia, il giovane Piero Manzoni ci tiene, come sembra, ad essere ancora chiamato pittore, noi seppure indegni non ci mettiamo nulla e lo contenteremo. È, dunque, un pittore bravissimo nel dipingere a mano libera, col pennello intinto di nero, certe linee abbastanza diritte, lunghe, lunghe, lunghe, su altrettanto lunghi rotoli di carta bianca, larghi circa venti centimetri.

Il rivale inglese

Nella piccola sala sotterranea, fantascientifica e mistica della “Azimut” sono esposte dodici linee di lunghezza variante fra i trentatré metri e i sessantatré centimetri e i quattro metri e ottantanove centimetri. Prezzi, secondo la lunghezza, da venticinquemila a ottantamila lire.

Noi solletici critici e cronisti d’arte – ma superatissimi, anzi, forse, nemmeno mai contati – siamo corsi subito a vedere queste lunghe fasce; purtroppo una appena ne hanno esposto tutta srotolata, orizzontalmente, e crediamo sia la più corta, la metri 4,89. Peccato. Ci vorrebbe una galleria lunga, oggi, almeno quaranta metri per seguire e ammirare le manzoniane strisce con linee. L’ideale sarebbe, oggi, domani per strisce chilometriche, un rettilineo nella galleria della metropolitana. Tali strisce, infatti – ci par di capire – debbono essere esposte senza che obbediscano a angoli o a cerchi, ma seguenti invece una perfetta retta simbolo di quell’infinito che non fa pieghe, né grinze, che non fa curve né fermate. A meno che si possa usare, per la mostra, un arco d’orizzonte addirittura: un azimut, già. Qui rischieremmo però in dispendiose soverchie fantasie. Contentiamoci della metropolitana. Lì sotto potrebbe esporre magari quel “pittore” inglese che prepara davvero strisce plurichilometriche facendo imprimere linee da un campione ciclista al pedale di una bicicletta ferma, sollevata su cavalletto: le ruote girano velocissime, futuristissime, infinitissime, e le gomme spalmate di colore lasciano stupenda traccia lungo una striscia che si srotola,

e poi si arrotola meccanicamente. (Mah! Che Piero Manzoni sia superato, sorpassato, surclassato?).

Adesso, ripensando, suggeriremmo meglio – se degni fossimo di suggerire – l’esposizione verticale. Bisognerebbe avere a disposizione una galleria, una sala, alta perlomeno cinquanta metri: così le strisce vedute dal basso in alto, e senza stare a camminarci accanto, rivelerebbero subito meravigliosamente con un’unica, sintetica, possessiva occhiata, la loro bellezza e il loro supremo senso dell’infinito, o i loro infiniti sensi, compreso forse il senso del vuoto. Chissà? Forse andrebbe bene l’interno del Duomo di Milano.

Peccato. Una striscia appena hanno esposto. Le altre rimangono arrotolate strette entro scatole cilindriche poste sopra varie mensoline; non ve le mostrano sciolte perché le scatole sono sigillate. Volete proprio? Comperatele al buio. Il sigillo che cosa garantisce? La lunghezza? segnata in metri e in due lingue su ognuno dei mistici fantatecnici tubi “*contient une ligne longue mt 20,1 exécutée par Piero Manzoni le 9/59... contains a line 20,1 metres long executed by Piero Manzoni the 9/59...*”. Peccato non poterne ottenere un metro, mezzo metro, uno scampolo. Oppure garantisce che la linea non è interrotta e che funziona? Comperare al buio. Anche questa, forse, tecnica del lampeggiamento cerebrale. Ma, dopotutto, voi stessi, senza ricorrere alla radioscopia, senza nemmeno vederli, i tubi, potrete lampeggiare un poco col cervello e vedere con la mente tutte quante le altre undici sublimi linee, sublimi simboli, anzi, forse, dello spazio a una, a due, a tre, a quattro dimensioni eccetera, dell’orizzonte, dell’azimut, forse, del viaggio interplanetario, del satellite artificiale, del tempo, forse, dell’infinito, infinito secondo i greci antichi, dell’infinito finito secondo i filosofi e gli scienziati moderni, e simboli, forse, dell’ansia e dell’angoscia nuova e anche della sicurezza e della gioia, chissà, e forse d’una protesta, d’una ribellione ancora...

Un cartone padovano

Santo cielo, contro chi? Contro gli oscurantisti Padri Gesuiti del Centro Culturale e della Galleria San Fedele che accettano al Premio San Fedele per i giovani un semplice materiale cartone ondulato da imballaggio, etico-estetica scelta spedita

dentro regolare imballaggio, da un concorrente padovano? Che le linee esprimano, anzi, forse, un messaggio particolare, novissimo, per la libertà e contro il superato, il reazionario messaggio del “pittore padovano” col suo schiavo abietto cartone?

Nessuna voglia di ridere. Tutto ciò fa pena. Consultiamo i testi, giacché non capiamo, giacché siamo condannati predestinati a non capire. Vincenzo Agnetti il quale presenta in francese, in inglese, in italiano i papiri, i *volumina* dell’amico Manzoni, ci spiega, vi spiega anzi, che l’artista “ha scoperto una nuova possibilità, ha percorso la strada della pittura senza il problema della scelta”, che il suo “quadro deve essere più che altro un fatto di donazione, una carica meravigliosa e basta, tutto ristretto alla pura arte” e conclude asserendo che nelle recenti donazioni, ove “questa volta però il senso pittorico è del tutto inesistente” bisogna riconoscere “predominante l’abbraccio immediato e irrefrenabile dell’eros kierkegaardiano; un abbraccio smisurato che però non consuma nel sensismo sperimentale: una catarsi che si ripete geometricamente al di là del presente e dell’inutile esprimere”. Ebbene? Rispondetegli, almeno, che *eros* e *libido*, in Kierkegaard furono notoriamente assai dubbi e fiacchi.

Piero Manzoni vive a Milano. Ha eseguito i suoi primi quadri bianchi o “acromi” nell’autunno del ’57. (Fatica sprecata. Ingenuità e candore. Di tele bianche, montate e ben tirate in diverse misure sono piene le botteghe intorno a Brera). Nell’aprile del ’59 ha tracciato le prime “linee”, e nell’agosto per la prima volta ha esposto ad Albisola una linea lunga m. 19,93. (Copiamo dallo storico catalogo memorabili date e dati). Ha eseguito recentemente alcune sculture pneumatiche e pulsanti. (Eh, ma qui si casca nel realismo). Ha redatto il “Gesto 3” e dirige “Azimuth”: una rivista pure, supponiamo. Che aggiunga un’acca misteriosa, o un lampeggiante nulla, per distinguersi dalla Galleria Azimut?

Antonio Caputo, *Panorama della giovane pittura italiana. Le mostre*, in "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XIII, n. 24, 16-31 dicembre 1959, p. 40

I centri vivi della pittura in Italia sono praticamente due: Roma e Milano. Le appendici rappresentate da Torino, Firenze, Napoli e Venezia, con la sola eccezione di quest'ultima, sono del tutto o quasi del tutto trascurabili. I maggiori movimenti pittorici che informano e sviluppano l'arte della penisola, in questi ultimi dieci anni, sono partiti tutti da Roma o da Milano. Il perché è fin troppo semplice, infatti Roma si mantiene in grazia di una sua tradizione, mentre Milano viene favorita dalla posizione geografica che la rende nodo importantissimo negli scambi, sia commerciali, che culturali con i paesi del Nord.

Grazie a ciò un maggior mercato esiste a Milano più che nella Capitale; causa prima, questa, per favorire i movimenti di avanguardia che numerosi sorgono nella metropoli lombarda. Tra gli ultimi, come più importante, ricordiamo il manifesto dell'arte nucleare, i cui firmatari erano Baj, Bemporad, Bertini, Dangelo, Yves Klein, Manzoni, Arnaldo e Giò Pomodoro, Rossello, Sordini Verga, Jorn, Vandercam. Per maggior precisione diremo che l'arte nucleare nacque a Bruxelles il 1° febbraio con le firme di Baj e Dangelo, ma ci siamo permessi di giudicare firmatari tutti gli altri, perché la prima grande rassegna di questo movimento si ebbe dal 12 al 30 ottobre del '57 con una mostra collettiva di tutti sopraelencati, alla galleria S. Fedele di Milano.

Abbiamo citato questo movimento pittorico, perché comprendeva tutta o quasi tutta la giovane pittura del settentrione d'Italia, quella che in parte si sarebbe sviluppata nel movimento del "Gesto", da cui dovevano poi venire fuori in maniera assolutamente personale dei giovani come Manzoni e come Sordini.

A Roma nel frattempo si sviluppava un astrattismo leggermente espressionista, che nel campo dei giovani annoverava principalmente Paolo Buggiani ed Angelo Moriconi, nella ispirazione pre-colombiana si rivelava Alberto Sartoris, mentre l'informale aveva le sue migliori frecce in Gastone Novelli e Achille Perilli. Altri giovani si facevano poi gradatamente alla ribalta, a Milano Bonalumi e Castellani,

mentre G. T. Liverani, direttore della “Salita”, ci presentava l’anno scorso Franco Angeli, un pittore che sviluppava il suo discorso sulle superfici nere.

A questo punto bisogna entrare nel vivo della polemica; infatti con questa indubbia e geniale fioritura di giovani, tra le due città, che praticamente si contendono il primato dell’arte in Italia, esiste un abisso che fa sì, che l’una ignori l’altra. Nonostante la buona volontà dei singoli non si riesce a creare un sistema di scambi tra la giovane pittura delle due città, che convivono isolatamente.

Alcuni Milanesi hanno esposto a Roma, e viceversa, ma strano a dirsi nessuna importante galleria si è ancora presa la briga di allestire due grandi collettive a carattere illustrativo e di confronto, che contemporaneamente a Roma e Milano e altrove diano un panorama della più giovane pittura italiana del momento.

Le mostre

Milano:

Piero Manzoni alla galleria “Azimuth”: si è inaugurata in questi giorni a Milano, una nuova, modernissima galleria, “la Azimuth”, con una mostra di linee di Piero Manzoni, che ripetendo la già felice esperienza di Albisola, espone dodici linee dai 4 ai 33 metri. Come giustamente dice il presentatore Agnetti, la lunghezza indica sugli astucci, si riferisce più al titolo che alla misura.

Queste zone di incontro sono da considerarsi come un completamento ed una successiva soluzione delle sue superfici “acrome”. Scevro da ricordi e tradizionalismi, Manzoni esplose in piena carica nei suoi quadri che privi da ogni accondiscendenza verso qualsiasi simbolo-realtà, indicano esclusivamente l’arte e la volontà del giovane pittore.

Agostino Bonalumi alla “Galleria del Prisma”: altro giovane esponente della pittura milanese, Bonalumi indugia su di una ricerca di materia che è sottofondo e primo piano dei suoi quadri. Gillo Dorfles che lo presenta si esprime così: “Pitture queste odierne di Bonalumi che costruiscono attraverso la loro stessa materialità un nuovo panorama fantastico, sono certo più autentiche di quelle che ancora indugiano nell’uso del colore che copre la tela di immagini astratte dipinte come potrebbero essere nature morte e paesaggi...” e ancora “Pericolosi, ma raffinati, equilibri d’una

pittura d'angolo che cerca con preferenza lo *Asimmetrico*, sono frattanto emersi, e anche il colore che era stato monasticamente bandito dalle sue tele, ricompare timidamente, ma come lieve e suggestiva presenza”.

[...]

Cesare Vivaldi, *America neo-dadaista*, in “Italia Domani”, (Roma), n. 1, 3 gennaio 1960, p. 17.

America neo-dadaista

Dopo la “scoperta” della grande letteratura americana contemporanea, operata dall'Europa degli anni dal 1930 a questo dopoguerra, è ormai venuta la volta della “scoperta” della pittura americana. L'esplosione (intorno al 1950) di Pollock, De Kooning, Kline, Rothko, Clifford Still Newman, Guston eccetera, ha prima sorpreso e stupito poi conquistato l'Europa e in particolare l'Italia, che è stato il primo paese al di qua dell'Atlantico ad ospitare (nel 1958) una grande mostra di Pollock. E da un paio d'anni a questa parte l'attenzione a quanto avviene negli Stati Uniti nel campo della letteratura e delle arti è da noi intensissima. Per quanto riguarda la letteratura si è parlato parecchio nell'anno testé decorso, dei *beatnicks* e della Scuola di San Francisco. Mondadori e Feltrinelli hanno tradotto un paio di romanzi di Jack Kerouac, e anche i nomi (se non altro) di poeti come Allen Ginsberg, Gregory Corso Ferlinghetti sono ormai di dominio pubblico. Invece non s'è ancora parlato molto del movimento più caratteristico della giovane pittura e scultura americana, quello che la rivista *Art News* definì abbastanza felicemente “una specie di neo-dadaismo”, e che, pur fiorendo a New York, ha qualche punto di contatto con la scuola *beat* di San Francisco, oltre a molti punti di dissenso. Il punto di contatto è, ovviamente, la protesta verso le forme già “canoniche” della vita e dell'arte americana; ma mentre i *beats* trasferiscono la loro protesta in forme di “azione” anarcoide e violenta, i neo-dadaisti preferiscono la satira, l'ironia, addirittura il puro gioco. Si prendono gioco

del “modo di vivere americano” e in qualche modo anche dell’arte (pure ancora così attuale) di disperata protesta della generazione che immediatamente li ha preceduti, vale a dire quella di Pollock e di De Kooning: pur riconoscendosi gli eredi e i continuatori di quest’arte. Ma si tratta dell’unico modo forse possibile per accettare un’eredità senza scadere nell’accademia e nel manierismo.

La scuola neo-dadaista di pittura, che fa capo alla galleria newyorkese di Leo Castelli (ed ha un “collegamento” romano rappresentato dalla galleria “La Tartaruga”), si articola nei nomi di Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Salvatore Scarpitta e parecchi altri; tutti amici del musicista (anch’egli definibile neo-dadaista) John Cage. Gli artisti che abbiamo citato sono ben noti in Italia. Twombly, che vive da qualche tempo a Roma, ha esposto a Roma e a Milano con molto successo; fa dei quadri completamente bianchi su cui traccia piccoli segni nervosi. Il secondo (più strettamente dada) incolla su un telaio un lenzuolo, regolarmente rimboccato, una coperta e un cuscino, in parole povere il proprio letto (un simile quadro fu mandato l’anno scorso a Spoleto, alla Mostra dei giovani americani, ma non fu esposto, forse per timore di scandali), oppure esibisce degli armadi pieni di “amuleti personali”, “oggetti trovati”, disegni eccetera, o copre grandi fogli di carta di segni e di fotografie e immagini ricamate dai giornali, come nelle *gouaches* esposte a Roma quest’anno. Jasper Johns invece dipinge, con molta accuratezza e senza sbagliarsi di una stella, la bandiera americana, oppure una specie di tavola pitagorica piena di numeri e di lettere dell’alfabeto, oppure dei bersagli tutti verdi o anche a cerchi concentrici di diverso colore (una “bandiera”, una “tavola pitagorica” e un “bersaglio” erano esposti alla Biennale di Venezia dal 1958), Salvatore Scarpitta infine, che è un italo-americano vissuto sempre a Roma e trasferitosi in America da nemmeno un anno, tende su telai delle stoffe ritorte e tenute ferme e aggettanti a mezzo di supporti metallici, costruendo dei veri e propri rilievi di tela. L’aspetto particolare di questo neo-dadaismo, rispetto al vecchio dada di Arp e Schwitters, è (come si diceva all’inizio) il suo presentarsi come legittimo erede e continuatore (unico vero continuatore a ben guardare, a parte gli epigoni e i manieristi) della “pittura d’azione” degli “espressionisti astratti” newyorkesi.

Twombly e i suoi compagni si ricollegano sì ad Arp appunto, e a Duchamp e agli americani Man Ray e Joseph Cornell (quest'ultimo è il vero anello di congiunzione tra vecchi e nuovi dadaisti), ma anche agli *action painters* come Pollock e Montherwell. Ha infatti scritto Cy Twombly (*L'esperienza moderna*, n. 2 dell'agosto 1957): "L'azione deve di volta in volta provare la realizzazione dell'esistenza. Perciò l'atto è la sensazione primaria. In pittura l'atto è la formazione dell'immagine, l'azione necessaria del suo divenire, la spinta diretta e indiretta portata all'exasperazione nell'atto acuto dell'inventare".

Ma il neo-dadaismo, sebbene sia un movimento nettamente americano, ha delle radici (e delle derivazioni) anche europee. Non alludiamo solo al vecchio dada, ma alla pittura europea recente, in maniera specifica a Burri, di cui certamente Rauschemberg ha avvertito l'importanza durante un soggiorno romano di qualche anno fa (proprio nel periodo dei più determinanti "sacchi" di Burri). Questo spiega il rapido e perfetto inserirsi, nel movimento neo-dada, di un pittore di formazione nettamente romana come Salvatore Scarpitta; questo spiega la naturalezza con cui Cy Twombly si è perfettamente acclimatato a Roma; questo spiega la spontaneità, anche, con cui si è potuto creare un "collegamento" (come già abbiamo accennato), tra la galleria di New York cui fan capo i neo-dada e la galleria "La Tartaruga". D'altra parte tendenze che potremmo definire neo-dadaiste già da qualche tempo vanno affiorando in Europa, in Italia e soprattutto a Roma. Di spirito nettamente neo-dada sono giovani della "scuola di Parigi" come Yves Klein e Tinguely, giovani milanesi come Manzoni e Verga e, in un certo senso, tutto il folto gruppo di giovani romani che dai già maturi Perilli, Novelli e Rotella va sino ai giovani (in rapida crescita) Marotta e Mauri, ai giovanissimi Sordini, Angeli eccetera.

La “vernice” a Milano di un pittore soncinese, in “La Provincia”, (Cremona), 5 gennaio 1960, p. 7

Soncino, 4 – Alla “Galleria Azimut” di Milano il pittore soncinese Piero Manzoni ha dato stamane la “vernice” ad una esposizione di 14 tele. Col Manzoni, presentano delle opere anche i tedeschi Breier, Holweck e Mack, il francese Klein, il brasiliano Mavignier e l’altro italiano Castellani.

La mostra ha un indirizzo d’avanguardia e vuol illustrare gli intendimenti della nuova concezione astrattista; le opere dei sette artisti resteranno esposte fino al 2 febbraio; in questo periodo di tempo si organizzeranno anche dei dibattiti e delle conferenze sulla nuova tendenza.

Piero Manzoni è uno dei più affermati astrattisti italiani; recentemente ha organizzato due “personali” ad Amsterdam ed a Copenaghen riscuotendo degli ottimi successi. Il Manzoni è componente del Consiglio del “Groupement international zero”.

Antonio Caputo, *Il taccuino delle arti. La nuova scuola a Milano*, in “Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIV, n. 5, 1-15 marzo 1960, p. 39

Non si può negare che negli ultimi anni si sia sviluppata a Milano una nuova scuola; quella della *nuova dimensione artistica*.

Il lavoro di Piero Manzoni e poi di Castellani ha oggi dato un nuovo “atout” all’arte italiana, ha superato le zone sabbiose in cui la pittura milanese si era arenata: ne sono chiara prova oggi alcuni giovani (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi) che espongono in questi giorni alla galleria Pater. Le loro “intenzioni”, infatti, sono chiaramente derivate da Piero Manzoni e Castellani, sia per loro esplicita dichiarazione, sia per la terminologia (chiamano il loro gruppo “tempo”, riferendosi esattamente alle opere di questa attività dei redattori della rivista “Azimuth”), sia per

questioni di gusto (i loro cataloghi sono stati distribuiti arrotolati, ad imitazione delle linee di Manzoni) ed ancor più per i tentativi fatti nelle loro opere, che pur peccando di molta ingenuità, ed essendo tuttora soprafatte da un certo giovanile bisogno di erudizione romantica e sessualistica, non mancano di segnare chiaramente le conquiste della giovane pittura milanese.

Le sculture pneumatiche di Manzoni in questa Mostra sono state evidentemente plagiate, ed anche malamente plagiate (addirittura riprodotte in senso espressionista!) come pure la teoria della dinamica pura, è stata qui grossolanamente tradotta con mezzi macchinosi ed estranei a qualsiasi mezzo di purezza, diventando pomposa retorica. Ma non è pure sempre questo un passo avanti di fronte ai dolori neonaturalistici della Lombardia?

Liberati dai problemi *esibizionistici ed espressionistici*, tipici degli immaturi, questi giovani potranno forse dare qualcosa di interessante, sempre sulla base che altri hanno tracciata, alla nuova arte italiana, ed essere di valido appoggio alla rivoluzione che Manzoni e Castellani hanno fatto nelle moderne arti nostre.

Non resta altro da aggiungere che questi sommovimenti artistici così spiccatamente evidenti nei giovani milanesi di oggi, vengano trasferiti, con una mostra circolare ed antologica di tutto ciò che Milano ha fatto in questo senso, nelle altre città d'Italia, dove posso assicurare, troveranno terreno fertile, che altro non aspetta che di essere seminato per dare buon raccolto.

[...]

Rassegna "d'estrema punta" al Circolo del Pozzetto, in "Il Gazzettino", (Venezia), 24 aprile 1960 [ritaglio stampa]

Non polemica, ma d'interesse altamente culturale, è la mostra ordinata al Circolo del Pozzetto dai giovani Biasi, Castellani, Mak, Manzoni, e Massironi. La rassegna è stata allestita in collaborazione con la Galleria Azimut di Milano e, come si è

proposta dal giorno dell'apertura, ha portato a Padova la coscienza delle più recenti manifestazioni artistiche. Questo è in fondo lo scopo della mostra, la quale presenta aspetti nuovi della tecnica e della composizione, fatta con materiali diversi: alluminio, plexiglas, tela, gesso, intesi in funzione di particolari effetti di luce.

Particolarmente notevoli ci appaiono i quadri del tedesco Heinz Mak, il quale espone una pittura a tempera e tre rilievi luminosi, che richiamano certe soluzioni dell'informale positivo. I padovani Biasi e Massironi sono presenti: il primo con volumi in plexiglas e costruzioni in tela, con ricerche di problemi ottici pluridimensionali; il secondo, Massironi, con sei pannelli trasparenti, nei quali lo spazio viene invertito in un modo elementare, che comporta con la sua trasparenza una partecipazione con l'esterno. Il milanese Castellani ha tre composizioni: due con tela bianca e una con panno grigio fumo. La composizione è ritmata su tre dimensioni con dinamici effetti di luce. I lavori di Manzoni testimoniano un interesse di sottili vibrazioni di luce su uno strato di gesso rappreso su tela, con vaghi richiami alla pittura di gesto.

L'esposizione costituisce indubbiamente una novità per il pubblico padovano, in particolar modo quale raccolta di una serie di opere che si pongono problemi di ricerche, al di fuori di ogni conformismo e del tutto nuovo nell'ambito dell'arte visiva.

Udo Kultermann, *Una nuova concezione di pittura*, in "Azimuth", n. 2, Milano, gennaio [maggio], 1960

Già prima della diffusione della concezione introdotta da pittori come Pollock e Wols, Fautrier e Dubuffet, che riassumendo possiamo chiamare provvisoriamente "tachisme", si sono mostrati i suoi limiti ("La pittura neoespressionista, tachiste o informelle si trova da cinque o sei anni in un vicolo cieco", Michel Seuphor).

In un periodo in cui nelle metropoli dell'arte e anche in settori più periferici, gli "sfilacciamenti" del tachisme vengono sostenuti e valgono come espressione della situazione pittorica attuale, un piccolo gruppo di pittori lavora isolatamente e ciò nonostante di comune accordo, intorno ad un nuovo tema.

In apparenza sembrerebbe che le loro idee si distinguano diametralmente dal tachisme, in realtà però si ricollegano a questo movimento, sviluppandone ulteriormente le caratteristiche, che subiscono cioè una trasformazione. I nomi di questi artisti pionieri: Castellani, Dorazio, Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene, Rothko, Still, Tinguely.

Non vengono affatto disconosciuti i fenomeni produttivi del tachisme, dei pionieri della nuova pittura. Questi giovani pittori riconoscono le opere rivoluzionarie dei grandi del tachisme, specialmente quelle di Pollock e Wols. Riconoscono anche l'ulteriore sviluppo legittimo di possibilità del tachisme, come per esempio nel caso di Mathieu, Riopelle e Sam Francis.

"Nella rivoluzione contro la rivoluzione sorsero l'action painting di Pollock e la mistica apparente dei quadri di Wols. Il movimento da essi ispirato, l'informel, ha ridato slancio vitale alla pittura. Il prezzo di questo passo avanti era straordinariamente alto, era la rinuncia alla purezza del colore, già chiesta 50 anni fa, ma mai completamente realizzata. Il colore non poteva diventare puro, perché non era stata rispettata la condizione, qui in ogni caso necessaria, della purezza della luce". (Piene)

Il tachisme è un mezzo d'espressione dinamica, in fondo, e il dinamismo è uno degli scopi fondamentali della pittura. Soltanto i modi di realizzazione sono diversi. Mentre il tachisme intende come formazione dinamica le forze attive emozionali, ma nello stesso tempo fisiche emergenti nel corso dell'attività pittorica, che, anche se soltanto accennata, ha una proiezione nell'opera, i nuovi artisti cercano di rendere meccanici la materia, gli elementi cioè della formazione stessa, di dar loro un'intensità concreta di effetto, ciò che fa del quadro in sé una struttura dinamica.

Se nel tachisme avevano ancora importanza il colore e la linea come mezzi di espressione, come portatori di sentimenti soggettivi, come punti di fissazione di un

atto psico-fisico immediato, la nuova pittura vuole oggettivare gli strumenti dell'azione, tanto che la costellazione e la vera natura della stessa materia formatrice, diventano punto di partenza e modulo di effetto, e la struttura oggettiva e reale si mette al posto della vaga traccia di forme personalistiche di espressione.

È vero che l'autolegalità degli oggetti formati o preformati si allontana dall'uomo, però soltanto per ritrovarlo in un'altra maniera. Perché l'uomo fa decisamente parte di questa forma nuova di pittura, dato che la sua collaborazione attiva nel guardare i quadri è la premessa per il loro effetto. Il tachiste realizza soltanto una metà dell'esecuzione psichica, realizza il quadro in un processo formativo, simile a un ballo, ma l'osservatore rimane passivo. La nuova pittura si basa infatti sull'azione reciproca del quadro e dell'organismo umano e quest'azione reciproca ha come tema il rapporto tra materia mobile nel senso di forme fatte, e l'uomo mobile nel senso di un movimento emozionale e nello stesso tempo fisico. La dinamica che poteva già diventare tema di un quadro, ma soltanto in alcuni punti fondamentali, è diventata adesso la forma stessa del quadro.

Non bisogna però ignorare alcuni movimenti preparatori entro la pittura di questo mezzo secolo; ricordiamo solamente il futurismo, le visioni pittoriche spinte molto addentro, nel futuro di un Malewitsch, o anche la liberazione del colore nei quadri della maturità di un R. Delaunay. Ma altrettanto possono essere riguardate la pittura del neoplasticismo e le opere di Paul Klee, come prodromi, almeno per alcune caratteristiche importanti, della pittura del presente. È ovvio che quest'ultima fa parte della continuità storica e che rappresenta così il prolungamento legittimo della tradizione pittorica.

È giustissimo parlare dell'arte "priva d'arte", che si può spiegare con una citazione di un "maestro della spada" giapponese del medioevo, Takuan; "Tutto è dunque vuoto, tu stesso, la spada sguainata e le braccia che la maneggiano. Ed anche il pensiero del vuoto non c'è più. Da un tale vuoto assoluto sorge lo sviluppo meraviglioso del fare".

Il colore è la sensibilità materializzata, stato della materia originale, mezzo per la liberazione dell'uomo dai suoi legami col nuovo materiale. I quadri non sono che

colore, il rosso, il bianco, il nero, il giallo e l'azzurro sono indifferenziati, puri e senza limiti.

Con tutte queste nuove idee, opere e programmi, si trattano le conseguenze di una nuova acquisizione e le forme di realizzazione di una nuova verità. Non si cerca più di produrre arte, ma di trasformare la realtà. Dice a proposito Yves Klein: "L'Arte del dipingere per me consiste nel dare libertà allo stato della materia originale. Un quadro ordinario, come lo si intende nella sua materia generale, è per me come la finestra di una prigione, le cui linee, contorni, forme e composizioni vengono determinati dall'inferriata. Le linee per me sono la concretizzazione del nostro stato di mortali, della nostra vita sentimentale, del nostro cuore; sono i nostri limiti psicologici, il nostro patrimonio ereditario, la nostra educazione, il nostro scheletro, le nostre malattie, i nostri desideri, le nostre qualità, le nostre astuzie."

Meta prima dell'artista è dunque la mobilità del quadro, che si sprigiona dal quadro, elevata sul puramente meccanico dell'immaginazione artistica, che aiuta a creare uno spazio in cui l'osservatore penetra. Questo non ha più niente a che fare con "profondità spaziale", ma piuttosto con "attività spaziale", o addirittura con un'aggressione spaziale, si muove verso l'osservatore e lo fa partecipe del gioco mutuo, che richiede un contributo del quadro e dell'osservatore. Il ricevente è posto in un campo di forza in movimento. Il quadro prende in certe unità parziali, un ordine schematico, che è identico ad un ordine artistico. Soltanto la trasmissione meccanica del colore sulla base del dipinto è un metodo standardizzato, un prefiggere le possibilità che sono infinite. Lo scopo estetico invece rimane per movimentare il colore, per far sì che l'osservatore possa vivere fisicamente la vita dinamica del colore. "La luce del colore sui quadri scorre nel suo splendore tra tela e spettatore e riempie lo spazio che si trova tra di essi". (Piene)

Nei quadri dei nuovi pittori partendo dall'esecuzione tecnica, è possibile fare dei confronti con le forme alterate della vita moderna, con il metodo di lavoro sperimentale dei fisici che cominciano dal concetto dell'antimateria, con il sistema di produzione dell'industria moderna, che ha introdotto dei cervelli elettronici per vasti processi di lavoro e col primo superamento della gravità terrestre attraverso i

più recenti sviluppi missilistici. Nuove strutture fondamentali giocano un ruolo decisivo in tutte queste aspirazioni moderne. Mai però cose della realtà si lasciano trasmettere all'arte, come anche un avvenimento artistico non si lascia legittimare o motivare attraverso forme affini alla realtà. L'artista come lo scienziato o il tecnico adopera solamente i materiali della sua epoca, e adempie, con essi, al suo compito, quello che egli riconosce come necessario. Così, per trovare una struttura artistica rimane, come nel campo della tecnica una struttura tecnica, sempre e soltanto una via d'uscita, sempre e soltanto un'unica base per raggiungere la soluzione cercata: nella sfera d'arte occorre una totale trasformazione del proprio essere.

Antonio Caputo, *Pitture e fotografie. Di tutto un po'*, in "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XIV, n. 11, 1-15 giugno 1960, p. 40.

[...]

A Milano – Il giorno 10 di maggio ha visto la luce il nuovo numero di "Azimuth" che viene edito dalla omonima galleria, sotto la redazione di Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Il primo numero uscito nel '59, dava un ampio panorama delle tendenze d'arte avanzata del giorno d'oggi, con particolare riguardo ai giovani, e particolarmente allo sviluppo, dall'automatismo e dall'informale, fino alle esperienze monocrome ed acrome.

Nel secondo numero (pubblicato in tre lingue dato la grande diffusione che la rivista ha all'estero) è interamente dedicato alla "nuova concezione artistica", movimento che fa capo, in Italia agli stessi redattori della rivista, in Francia ad Yves Klein e Tinguely, in Germania a Mack e Piene.

[...]

Antonio Caputo, *Luglio artistico*, in “Il Pensiero Nazionale”, (Roma), a. XIV, nn. 15-16, 1-31 agosto 1960, p. 40.

Col caldo che diviene sempre più feroce e implacabile la stagione artistica va pian piano morendo. Rimane ad esporre nelle Gallerie romane qualche ostinato che è venuto a spendere i risparmi di un anno a Roma, per una effimera gloria di dieci giorni. La stanchezza ed il sudore appannano gli occhi, così che le già confuse opere d'arte appaiono ancor più confuse a chi si introduca nelle Gallerie alla ricerca di un po' di fresco da opporre alla canicola.

Sono pochi in verità, perché gli “aficionados” preferiscono ammirare magari i nudi dal vero ad Ostia o alla piscina, piuttosto che quelli malamente imbrattati su un pezzo di tela. Qualcuna tra le Gallerie di maggior nome, per non chiudere i battenti organizza una “collettiva” dei quadri che ha in deposito, e la terrà su fino a settembre inoltrato. Gli ultimi sprazzi sono dati dalla Mostra per le Olimpiadi all'EUR e da quella dei maggiori maestri italiani del '900 a Valle Giulia. La “Galleria de Paris” presenta Matisse, Braque, Picasso, Chagall e Buffet; la “Salita” presenta Accardi, Angeli, Burri, D'Orazio, Fontana, Rotella, Sanfilippo, Scialoja, Sordini, Colla e Franchina; La “Schneider”, Cagli, Buggiani, Moriconi ed altri.

Lunga tournée fuori Italia, e precisamente in Danimarca, di Piero Manzoni, che ha avuto una mostra alla Galerie Kopcke di Copenaghen. In detta galleria l'artista milanese ha presentato una novità: le sculture uovo. Uova con la sua impronta digitale e la firma, messe in vendita al prezzo di lire tremila cadauno. Ha inoltre creato per le officine Angli di Herning, una scultura nello spazio. Essa resta sospesa nello spazio senza alcun sostegno apparente, ma sostenuta in realtà da un getto di aria compressa. Inoltre sempre per la Angli ha eseguito una linea lunga 7200 metri, chiusa e sigillata in una cassa metallica, e posta nel parco della fabbrica.

[...]

s.r. [Stelio Rescio], *Pesci fritti e uova in blu nelle manifestazioni di Albisola*, in "L'Unità", (Roma, ed. Savona), 2 agosto 1960 [ritaglio stampa]

Dopo aver prudentemente mandato in avanscoperta, l'estate scorsa, le "linee" Piero Manzoni nel seminascosto vicolo del "Pozzetto Chiuso", la pattuglia milanese dell'Internazionale della "Nuova concezione artistica" (Castellani, Maino, Manzoni, Pisani e Santini) è scesa in campo aperto con la collettiva inauguratasi sabato sera alla Galleria del "Circolo degli artisti". Buchi, disposti in bella simmetria e delle più varie grandezze, alcune tele delle quali i "puri" sembra si siano concessi qualche compromesso in fatto di "elaborazione", presentando puntini luminosi di colore, si allineano sulle pareti bianco-nere della sala. Non manca la arte plastica, rappresentata dalle "sculture pneumatiche" di Manzoni, tanto più ricche di valori plastici, in quanto si tratta di palloni di plastica, appunto, opportunamente gonfiati.

[...]

Completano la serie delle opere esposte dagli specialisti dell'"astrazione", le celebri linee di Piero Manzoni e una partita di uova.

[...]

Piero Manzoni afferma che dovevano servire a nutrire coloro che sono digiuni di arte.

Duca Minimo, *Confidenze d'estate. Riviera*, in "Lo Specchio", (Roma), a. III, n. 32, 7 agosto 1960 [ritaglio stampa]

[...]

Ad Albisola, lo scultore e pittore Lucio Fontana ha in questi giorni trasferito il proprio studio di ricerche sull'"informale" e sullo "spazialismo". I suoi esperimenti trasferiti dalla tela alla creta, pare stiano dando eccellenti risultati. Il Fontana è stato visto, infatti, cimentarsi con enormi sfere di creta del peso di alcuni quintali

ciascuna, sulle quali andava praticando, secondo i suggerimenti dell'estro, con un bastone misteriosi segni e buchi. Gli unici a nutrire qualche perplessità sono i fornaciai, cui il Fontana ha commesso l'incarico di cuocere le singolari sfere. Buon amico del Fontana, e suo rivale, è anche giunto ad Albisola il pittore "linearista" Piero Manzoni, che ha deciso di battere la concorrenza mettendo in vendita a prezzo di affezione il risultato artistico di un suo nuovo particolare studio: uova con impresse nero sul bianco una impronta digitale dell'artista medesimo, debitamente autenticata da una firma. Le uova, pare vadano a ruba.

Sala ingresso: arch. Ettore Sottsass jr., in 12^a Triennale di Milano Palazzo dell'arte, catalogo della mostra, Milano, Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, 16 luglio – 4 novembre 1960, [catalogo a cura di P.C. Santini, seconda ed. agosto 1960], Milano, 1960, pp. 19-20

La sostituzione di ogni partito o soluzione connessa al criterio della "rappresentanza" con temi e motivi propri di un ambiente di attesa e di soggiorno sta alla base del lavoro dell'arch. Ettore Sottsass jr. che ha sistemato la sala d'ingresso al Palazzo della Triennale.

[...]

L'inserzione delle opere d'arte (pittura, scultura, smalti) vuole dimostrare come queste possano divenire parte integrante del tessuto propriamente architettonico: al di là dell'intrinseco loro valore esse valgono come oggetti, come episodi, come frasi di un unico discorso. Gli artisti sono stati scelti tra quelli interessati o particolarmente sensibili a tali problemi. Essi sono: Burri, Capogrossi, Castellani, D'Angelo, De Luigi, Dorazio, Fontana, Franchina, Ghermandi, Manzoni, Gio e Arnaldo Pomodoro, Rotella, Turcato. Figurano anche ceramiche di Valentini, vetri di Vianello e di Poli.

[...]

Gillo Dorfles, *Breve esame della XII Triennale*, in “Domus”, (Milano), n. 373, dicembre 1960

Ora che la Triennale ha chiuso i suoi battenti possiamo accingerci a trarre qualche conclusione sui tentativi di rinnovamento che hanno avuto luogo nel “vecchio” palazzo di Muzio.

[...]

Ma torniamo alla sezione italiana che è quella che più ci preme di considerare. Se l’aver invertito il percorso e l’aver eliminato la magniloquenza dei saloni di ingresso è stata una mossa abile e riuscita, dobbiamo peraltro biasimare la assenza d’ogni volontà di “sintesi” tra le diverse arti. È vero, bensì, che *Ettore Sottsass* (a cui si deve il fantasioso e agile atrio d’ingresso davvero encomiabile per il suo carattere di semplice e bonaria praticità, così lontana dalle goffe incastellature di molti fastosi ingressi del passato) ha cercato di presentare una scelta aggiornatissima dei migliori pittori e scultori delle ultime generazioni (da *De Luigi* a *Burri*, dai *Pomodoro* a *Dangelo*, da *Castellani* a *Manzoni*), ma l’ha fatto senza tener sufficientemente conto del rischio di immettere tante e così eteroclite opere entro il suo allestimento e ha finito così per danneggiare quegli stessi artisti che aveva voluto favorire. Bisogna essergli grati tuttavia per il suo sforzo di presentare alcune delle nuove tendenze italiane, perché, se non fosse stato per lui, il visitatore di questa Triennale avrebbe avuto la sensazione che il nostro paese non offra, in fatto di arti visuali, che trite rievocazioni di un realismo ormai scaduto persino nelle nazioni d’oltre cortina.

[...]

Milena Milani, *I giorni di Albisola*, in “Le Arti”, (Milano), a. X, n. 11-12 dicembre 1960, p. 21

In un certo senso, Albisola sta diventando una piccola Atene. Intanto non è una spiaggia come tutte le altre. Voi cercate belle ragazze? Naturalmente in estate ci

sono, camminano anch'esse in calzoncini cortissimi lungo la passeggiata a mare, dov'è il monumento in ceramica di Leoncillo, battono gli zoccoli di legno come cavalli giovani, e hanno quei bei visi con poco trucco, solo gli occhi bistrati come idoli egiziani.

Ma in più ci sono gli intellettuali, pittori, poeti, romanzieri, saggisti, filosofi, scultori, critici, mercanti d'arte, ceramisti, tutta una élite che fa di Albisola un posto unico tra le spiagge italiane. Il luogo, per chi non lo sapesse, è la Liguria, quella di Ponente, qualche chilometro prima di Savona, c'è un torrente che si chiama Sansobbia, ci sono colline con uliveti e frutteti, e il verde riposa gli occhi, se uno ha voglia va a fare una passeggiata lassù in alto, si gode una bella vista, il mare è grande, all'orizzonte compaiono le navi mercantili che vanno al porto di Savona.

La terra di Albisola, o meglio l'argilla è assai pregiata, qui ci sono sempre state fabbriche e artigiani, ma ora da vari anni gli artisti hanno incominciato a venire da queste parti, a lavorare e a produrre pezzi importanti di prim'ordine. La ceramica è diventata la passione, lo hobby di tutti.

C'è un personaggio, un tipo che dovrebbero far sindaco, o per lo meno offrirgli la carica di Capo delle Iniziative Culturali: si chiama Tullio Mazzotti, detto Tullio d'Albisola. Così lo chiamò Marinetti al tempo del secondo Futurismo, quando veniva a riposarsi in questo paese che prediligeva. Tullio ha pubblicato l'unico libro di latta che esista al mondo, contiene poesie scritte per una donna, e ogni pagina è di latta rigida e lucente. Un altro suo poema dedicato alle streghe di Liguria fu rappresentato a Pozzo Garitta, una piazzetta di Albisola (o meglio rifugio, evasione, oasi incomparabile), dove hanno lo studio Lucio Fontana, fondatore dello Spazialismo, Antonio Siri e Agostino Pisani, i cineasti Serpi e Gian Rocco, lo scenografo Luzzati. Davanti al mare, una notte di agosto, bruciammo una strega di paglia al lume delle torce.

Tullio che ha una fabbrica di ceramiche, dove lavorano tutti i suoi familiari (la nipote Esa fa stupende collane, farfalle e lampadari, e il di lei marito Rinaldo Rossello si è specializzato in tartarughe di tutte le misure, sempre in ceramica, s'intende); Tullio, dicevamo, ha il principale merito di avere portato ad Albisola i

più importanti pittori e scultori italiani e stranieri, da Arturo Martini a Fancello, da Giacomo Manzù a Marino Marini, da Karel Appel a Luigi Brogгинi, da Agenore Fabbri a Franco Garelli, da Giuseppe Capogrossi a Dangelo e Bay, fondatori del Nuclearismo, da Corneille a tanti altri.

Non si creda che con tutte queste personalità altamente qualificate, Albisola sia un posto noioso, dove la gente non si sa divertire. Anche qui si balla, ci sono orchestre, c'è frastuono, si eleggono miss; tuttavia l'atmosfera è diversa, perché anche le persone normali, i così detti villeggianti, sono intossicati dal bacillo dell'arte, partecipano alle mostre, vanno alle conferenze, ascoltano la lettura di poesie.

Anche Pescetto, il celebre ristorante che Aligi Sassu ha affrescato per oltre cinquanta metri quadrati, dove passano tutti i tipi noti in Italia e fuori, e dove si mangia il miglior fritto di pesci di tutta la Riviera di Ponente; anche Pescetto, che prende il nome dal suo proprietario, è diventato un posto intellettuale, un luogo di ritrovo di artisti: ci viene Lam, il pittore cubano che vive ormai quasi sempre ad Albisola; ci viene il cileno Echaurren Matta; vi trovate la cantante colombiana Helenita Olivares; il pittore e scrittore francese Jean-Jacques Lebel che con l'amico Alain Jouffroy ha scandalizzato Parigi con l'Antiprocès; c'è Caterina Fabbri con il figlio Luca; lo scultore Grosso; il pittore torinese informale Franco Assetto; ci vengono il dicitore Franco Aloisi; Luciano Pisto, di "Notizie"; vi si possono incontrare Francesco Manzitti, la marchesa Carina Negrotto Cambiaso, tra un volo e l'altro dei suoi numerosi apparecchi da turismo, la scrittrice Minnie Alzona, la pittrice triestina Franca Lucardi, la pittrice romana Valeria Alberti, lo scrittore Beniamino Joppolo, il critico francese Edouard Jaguer. Non esistono distanze, per raggiungere un posto tanto caratteristico, le cui trenette al pesto o l'insalata di bianchetti restano nel ricordo come una delle poche delizie concesse al palato umano.

Pescetto ha aperto anche una galleria d'arte, in un posto che prima era una fornace e ha lasciato i muri grezzi, con soltanto una mano di calce, ha chiamato come direttore Nino Wam, e gli artisti non si fanno pregare per esporre. Nella galleria fu anche rappresentato un dramma sacro di Paolo Alfredo Moresco, dal titolo "Lazzaro", con

l'interpretazione del gruppo Teatro Sperimentale di Genova; fu una manifestazione suggestiva, in un clima da iniziati, applausi, rinfreschi, e la soddisfazione di sentirsi la anima leggera, purificata su di un testo del Vangelo. Era la fine dell'estate, la gente terminava le vacanze, incominciava a venir fuori quel vento ligure che spazza via le nuvole, butta per aria la sabbia e l'acqua del mare diventa gelida.

Albisola ha moltissime gallerie: è anzi l'unico paese di villeggiatura che ne abbia tante, in proporzione come Milano, Roma o Parigi. Non si contano nemmeno più, se ne aprono di continuo, specialmente in estate quando ci sono molti artisti; e gli artisti si avvicendano ogni dieci giorni con le loro mostre (nella galleria del Comune, nella Piazza del Municipio, hanno esposto ultimamente Elena Schiavi, Eliseo Salino, Siri, Castellani, Dada Maino, Santini); sono mostre tradizionali o d'avanguardia, perché qui c'è posto per tutti.

Gli albisolesi, di solito, non si spaventano davanti all'arte più avanzata, o meglio, non si scompongono nemmeno più, hanno un gusto eccezionale, accettano quadri di un solo colore, o le strisce di carta, lunghe venti, trenta metri, come quelle di Piero Manzoni, discendente dello scrittore; i buchi e i tagli di Fontana sono ormai un fatto scontato, come le sue ultime sculture, enormi *boules* di creta, sulle quali lo straordinario artista sferrava pugni (ribellione? disperata irrequietezza? certo la vita di oggi porta a queste forme insoddisfatte); gli albisolesi accettano quadri e ceramiche del danese Jorn, uno degli artisti più quotati internazionalmente, e al quale il sindaco Ciarlo, che è anche collezionista, ha concesso la cittadinanza onoraria (con lui, l'hanno avuta Fabbri, Fontana e Sassu). Jorn, che molti ricordano quando arrivò anni fa ad Albisola (viveva in una bottega che aveva diviso con un tramezzo), ha comperato ora una vecchia casa a Cà Bruciati, sulla collina, era la casa natale di Giuliano della Rovere, papa Giulio II, protettore di artisti. Jorn ci vive con la famiglia, scende raramente in paese, ci veniva l'anno scorso quando eseguì nella fabbrica di Salino la più grande ceramica di tutti i tempi: un lavoro di novanta metri quadrati che ora è in Danimarca, in una scuola.

Anche Crippa non impressiona più Albisola: la sua macchina da corsa passa ancora rombando, ma gli albisolesi la vedono come parte del paesaggio, e quando lo

spericolato pittore vola sulle loro teste con il suo aereo da turismo dove porta anche la moglie Nini e il figlio Giulio, alzano appena lo sguardo senza fare commenti. Gli albisolesi hanno visto tanta gente: dal belga Wycaert che alloggiò per mesi in casa del maestro Zenodocchio, al critico Michel Tapié de Celeyran, discendente di Toulouse-Lautrec, che giunse dal Giappone; dagli Smith, due giovani, marito e moglie che hanno una galleria a Bruxelles, alla giornalista Luce Hochtin, della rivista francese *L'oeil*, dall'intelligenza acuta come un filo di rasoio; dal pittore Gimo Pittaluga, soprannominato "giacca di cuoio", dopo che fu eternato in un racconto con quel titolo (autrice fu la sottoscritta...), al candido Giovanola, scultore di cavalli e angelico conversatore. Quanti tipi, quanti strambi tipi, uno diverso dall'altro, ognuno con la sua scintilla, il suo lampo di ingegno.

Vanno e vengono, ripartono e poi ritornano. Questo paese non ha niente e ha tutto: infatti ognuno ci mette radici. Anche Cardazzo, veneziano, ce le ha messe; gli piace – dice – la cordialità, la semplicità della gente; gli piace il clima, quel fresco che c'è di sera, che dà lucidità al cervello, invece del caldo sciroccoso che c'è sulla laguna; gli piace, e la fa anche, la ceramica. Una sua "Bomba Atomica" è esposta da Mazzotti: alta, imponente, pericolosa, a punte, dove il colore cola, dove tutti i colori mescolandosi creano una sensazione di paura, questa "Bomba" è uno degli argomenti di cui spesso si discorre.

Un altro, è la festa che Cardazzo dà nella sua casa di fronte al mare, di solito è una festa a tema obbligato, una volta fu "L'invasione dei Turchi", c'è, in proposito, una fotografia, diventata un documento storico. A queste feste viene gente da ogni parte d'Italia e fuori; da Roma, Franco Gentilini con la moglie, Capogrossi con Costanza Mennyey (oh le risate di Costanza, le sue bizzarre esplosioni di gioia); da Parigi, arrivano Gualtieri di San Lazzaro con Maria Papa Rotskowska, anche lei ceramista; il mercante Augustinci; il pittore rumeno Istrati con la moglie pittrice Natalia Dumitrescu; il pittore russo Serge Poliakov con Marcelle e Alexis; da Basilea, Marie-Suzanne Feigel; da New York giungono Leo Lionni, direttore artistico di "Fortune", il pittore Rosario Murabito; ecco da Lecco, il collezionista Frigerio; da Venezia, il pittore Mario Deluigi; da Torino, la giornalista Laura Bergagna; da

Milano, l'avvocato Paride Accetti, il filosofo Dino Formaggio, Garibaldo Marussi con la moglie Liana, il poeta Antonino Tullier, il pittore Sirio Musso, il pittore Kodra, e tanti altri.

A mezzanotte, nel *clou* della serata, quando saltano i turaccioli delle bottiglie di *Veuve Cliquot* (come sono ancora ingenui questi intellettuali), il poeta savonese Pennone declama versi di Farfa e di Marinetti, Otty Seitun improvvisa con estro danze esotiche, il pittore Mauro Reggiani contempla pensieroso il vuoto. Alle prime ore dell'alba, le cameriere della Pensione Orizzonte, che è al piano di sopra, porteranno spaghetti al burro e pomodoro, si taglieranno arrostiti, si aprirà tutto lo scatolame contenuto nei frigoriferi; e infine, quando il sole si incomincia a intravedere, tutti andranno alla Piscina dei Bagni Sport, che è proprio sotto casa, e la cui acqua fredda e verde è appena smossa da un leggero vento.

Il vento, ad Albisola, ha una parte preminente, ogni momento il cielo muta, nuvole passano e ripassano, e quando il cielo è sgombro, è di un bell'azzurro, carico, invitante. Anche il mare è azzurro, naturalmente quando le navi non stanno giorni e giorni al largo e la loro nafta non viene a riva. In quei tristi giorni, con le gambe sporche di catrame, tutti siamo costretti a fare grande uso di benzina; tuttavia anche così Albisola ha un suo fascino, una sua bellezza.

È piacevole di sera ritrovarci al Caffè Testa, in Piazza (si è stanchi, dopo aver trascorso il pomeriggio a far ceramiche; una fabbrica oggi è molto in voga, è la Ceas, che oltre tutto ha un bel frutteto, così si lavora e poi si mangia pesche saporite...); al Caffè non si fanno troppi discorsi, c'è chi legge, chi guarda la televisione, chi gioca a bocchette; qualche volta vi si incontra Emilio Scanavino, di cui tutti parlano come della più importante rivelazione alla XXX Biennale di Venezia, abita a Varigotti, ma viene spesso ad Albisola a trovare gli amici; ecco il pittore savonese Mario Rossello, Annaviva e Venturino, il francese Jean Costanzo, il comm. Cesati, Pupa e Livio Garzanti che abitano nella incantevole Villa Gavotti, Mimmo Sala, Silvio Sabatelli, che dirige "Liguria"; ecco ancora i fedeli amici degli artisti, il medico Federico Seitun, l'ingegnere Mario Bardini, il professor Scalfi, il dottor Riccardo Ricotti; e qualche rara volta (amano la solitudine e vivono

appartati), il poeta Angelo Barile, il ceramista Bianco (nella cui fabbrica lavorano molti pittori), l'umorista Carletto Manzoni con le due bellissime figlie, il pittore G. B. De Salvo, Virio Da Savona, la scultrice Renata Cuneo, la ceramista Lina Poggi, il ceramista Quattrini, lo scultore Roberto Bertagnin, il poeta Adriano Guerrini, direttore di "Diogene", il pittore-poeta futurista Farfa.

La piccola Atene non vive sugli allori, ogni estate Albisola movimentata la sua stagione con premi, raduni, discorsi; a Ferragosto il Sindaco riceve gli artisti in Comune e offre un nostralino e pesci fritti; ogni anno a Pozzo Garitta si leggono poesie di poeti liguri, da Sbarbaro, a Montale, da Grande, a Caproni, sino ai giovani più rappresentativi; persino il vigile chiude un occhio a qualche infrazione e il bagnino Michel Angelo Aprile, il più simpatico lupo di mare del posto, offre agli artisti la sua barca per una gita. Chi è stato ad Albisola non dimenticherà più le grida inconfondibili dei ragazzi ingaggiati dalla famiglia Mantovani (padre, madre e quattro figlie) che ha un banchetto sulla via Aurelia; con un grembiulone bianco, dov'è ricamato a punto erba con il filo rosso il nome della ditta, e un cesto carico, passano lanciando il loro richiamo: krapfen caldi, krapfen bollenti.

State sicuri che su questa spiaggia non si dorme, i ragazzi dei krapfen Mantovani sono quindici, guadagnano dieci lire per ogni krapfen venduto, percorrono la spiaggia a ritmo indiavolato, via uno, ecco l'altro che arriva, sempre gridando a voce alta, perché devono farsi quelle cinquecento-mille lire giornaliere. Il capo dei ragazzi è Lino Vezzoso, un biondino di quattordici anni, studente all'Avviamento, che era stato rimandato in matematica e disegno, ma ora è stato promosso.

Antonio Caputo, *Manzoni consacra all'arte*, in "Il Pensiero Nazionale", (Roma), a. XV, n. 9, 1-15 maggio 1961, pp. 36-37

[...]

Una delle ultime novità milanesi in fatto di arte di avanguardia, ci è stata data, come al solito, da Piero Manzoni. L'artista infatti può consacrare all'arte, qualsiasi persona lo desideri.

La consacrazione di una persona ad opera d'arte avviene nel seguente modo: Manzoni appone una sua firma sulla persona che desidera diventare un'opera d'arte. Quindi consegna alla stessa una tessera sulla quale è certificato il passaggio dell'artista, e sulla stessa viene incollato un bollino.

I bollini sono di vari colori, ed ogni colore ha una sua funzione specifica: Colore rosso indica che un individuo è una completa opera d'arte e tale rimane sino alla sua morte.

Color giallo: è valida solo la parte firmata che viene indicata per iscritto sulla tessera. Con il color verde invece si pone una limitazione all'atteggiamento. Si è opera d'arte solo in date posizioni: p.e. bevendo, o cantando etc.

Color viola ha le identiche funzioni del rosso, soltanto è a pagamento. Altra creazione è la base magica che consiste in una base di legno firmata da Manzoni, e tutti coloro che vi montano sopra divengono opera d'arte per il tempo della loro permanenza... è il caso di dire: "Sic transeat gloria mundi...".

[Attr. a Marisa Volpi], *Le mostre d'arte. Manzoni e Castellani*, in "Avanti!", (Milano, ediz. Roma), 7 maggio 1961, p. 5

Espongono alla "Tartaruga": Manzoni e Castellani, due giovani pittori, se non erro di origine milanese, per i quali potremmo in parte ripetere ciò che abbiamo scritto per spiegare i motivi della pittura di Schifano, e che potremmo estendere con variazioni per i quadri di Tano Festa che espone dal 3 maggio alla "Salita". La

loro è dichiaratamente antipittura, ma non nel senso dato al termine dalle prime avanguardie (dall'antigravioso di Boccioni, al rigore platonico di Moudrian nell'eliminazione dell'oggetto, alla provocazione violenta del Dadaismo, ecc.), in quelle la polemica contro ideologie e concezioni del mondo superate e razionarie, aveva comunque una veste ideologica, tesa cioè a dimostrare qualche cosa, a palesare delle precise intenzioni, nella coscienza di una finalità, sia pure negativa, della loro azione.

Questi giovanissimi non posseggono più neppure la emozione della scoperta dell'assurdo dell'esistenza, direi quasi che si sono abituati ad esso, giocano con esso, senza il piglio romantico dell'ironia o le risonanze patetiche dell'angoscia. Se dobbiamo giudicare con i termini a cui siamo assuefatti da una tradizione, quasi inalienabile, dovremmo affermare dunque opere "senza come, senza perché" (come scrive Vivaldi nella presentazione di Festa) non solo non hanno senso, ma non hanno valore. Eppure sia in essi, sia nel più ingenuo gruppo presentato da Fontana sempre alla "Salita", permane una volontà espressiva tutta risolta nel pragmatismo della lavorazione del pezzo, che non possiamo non valutare come un tentativo di conservare un senso ad uno dei valori ancora oggi funzionale: quello della libertà di creare qualcosa che entri nella corrente delle nostre sensazioni tattili o visive senza scopo immediato.

Enrico Crispolti, *Ipotesi attuali*, in "Il Verri", *L'Informale*, a. V, n. 3, giugno 1961, Milano, 1961, pp. 70-73

[le note riportate nel volume sono state trascritte tra parentesi quadre]

[...]

Soffermiamoci ancora sull'area di ricerche centralmente rappresentata da "Monochrome Malerei" (ove si registravano marginalmente intrusioni di scarsa pertinenza: il recupero sforzato di Baumeister, la presenza di Bellegarde, o di

Ionesco, il primo particolarmente veterano dell'*abstraction lyrique* ricordata, o da Mathieu, esempio tipico di un'area informale segnico-gestuale, come Tapiès, pure presente, di un'area materica⁶). [L'esposizione comprendeva opere di: H. Barteis, W. Baumeister, C. Bellegarde, E. Bordoni, E. Castellani, S. Charchoune, P. Dorazio, K. Jürgen Fischer, L. Fontana, J. Geccelli, R. Geiger, E. Geitlinger, R. Girke, E. Grandjean, O. Holweck, N. Ionesco, Y. Klein, Y. Kusama, W. Leblanc, R. Leuzinger, F. Lo Savio, H. Mack, P. Manzoni, G. Mathieu, A. Mavignier, C. Megert, N. Oehm, O. Piene, L. Quinte, A. Rainer, M. Rothko, R. Rumney, S. Scarpitta, G.W. Sellung, A. Tapiès, G. Uecker, P. Van Hoeydonck, J. Verheyen, M. Verstockt, H. P. Vorberg. Cfr. ora sulla medesimo problema il saggio di A. Leisberg in "Das Kustwerk", Heft 10-11, 1961].

È l'introduzione al catalogo, di Edo Kultermann (riproposta in Italia dal n. 2 di "Azimuth", di Castellani e Manzoni), ad offrirci sinteticamente qualche spunto embrionale di poetica (secondo lo scrittore i nomi degli artisti pionieri della posizione sono: Castellani, Dorazio, Fontana, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene, Rothko, Still, Tingely):

Mentre il tachisme intende come formazione dinamica le forze attive emozionali, ma nello stesso tempo fisiche, emergenti nel corso dell'attività pittorica, che, anche se soltanto accennata, ha una proiezione nell'opera, i nuovi artisti cercano di rendere meccanici la materia, gli elementi cioè della formazione stessa, di dar loro un'intensità concreta di effetto, ciò che fa del quadro in sé una struttura dinamica. Se nel tachisme avevano ancora importanza il colore e la linea come mezzi di espressione, come portatori di sentimenti soggettivi, come punti di fissazione di un atto psicofisico immediato, la nuova pittura vuole oggettivare gli strumenti dell'azione, tanto che la costellazione e la vera natura della stessa materia formatrice, diventano punto di partenza e modulo di effetto, e la struttura oggettiva e reale si mette al posto della vaga traccia di forme personalistiche di espressione. È vero che l'autolegalità degli oggetti formati o preformati si allontana dall'uomo, però soltanto per ritrovarlo in un'altra maniera. Perché l'uomo fa decisamente parte

di questa forma nuova di pittura, dato che la sua collaborazione attiva nel guardare i quadri è la premessa per il loro effetto. Il tachiste realizza soltanto una metà della esecuzione psichica, realizza il quadro in un processo formativo, simile a un ballo, ma l'osservatore rimane passivo. La nuova pittura si basa infatti sull'azione reciproca del quadro e dell'organismo umano e quest'azione reciproca ha come tema il rapporto tra materia mobile nel senso di forme fatte, e l'uomo mobile nel senso di un movimento emozionale e nello stesso tempo fisico. La dinamica che poteva già diventare tema di un quadro, ma soltanto in alcuni punti fondamentali, è diventata adesso la forma stessa del quadro.

E ancora:

Il colore è la sensibilità materializzata, stato della materia originale, mezzo per la liberazione dell'uomo dai suoi legami col nuovo materiale. I quadri non sono che colore, il rosso, il bianco, il nero, il giallo, e l'azzurro sono indifferenziati, puri e senza limiti.

Infine:

Meta prima dell'artista è dunque la mobilità del quadro, che si sprigiona dal quadro, elevata sul puramente meccanico della immaginazione artistica, che aiuta a creare uno spazio in cui l'osservatore penetra. Questo non ha più niente a che fare con "profondità spaziale", ma piuttosto con "attività spaziale", o addirittura con un'aggressione spaziale, si muove verso l'osservatore e lo fa partecipe del gioco mutuo, che richiede un contributo del quadro e dell'osservatore. Il ricevente è posto in un campo di forza in movimento. Il quadro prende in certe unità parziali, in un ordine schematico, che è identico ad un ordine artistico. Soltanto la trasmissione meccanica del colore sulla base del dipinto è un metodo standardizzato, un prefiggere le possibilità che sono infinite. Lo scopo estetico invece rimane per movimentare il colore, per far sì che l'osservatore possa vivere fisicamente la vita

dinamica del colore. “La luce del colore sui quadri scorre nel suo splendore tra tela e spettatore e riempie lo spazio che si trova tra di essi” (Piene). Nei quadri dei nuovi pittori partendo dall’esecuzione tecnica, è possibile fare dei confronti con le forme alterate della vita moderna, con il metodo di lavoro sperimentale dei fisici che cominciano dal concetto dell’antimateria, con il sistema di produzione dell’industria moderna, che ha introdotto dei cervelli elettronici per vasti processi di lavoro e col primo superamento della gravità terrestre attraverso i più recenti sviluppi missilistici. Nuove strutture fondamentali giuocano un ruolo decisivo in tutte queste aspirazioni moderne. Mai però cose della realtà si lasciano trasmettere all’arte, come anche un avvenimento artistico non si lascia legittimare o motivare attraverso forme affini alla realtà. L’artista come lo scienziato o il tecnico adopera solamente i materiali della sua opera, e adempie, con essi, al suo compito, quello che egli riconosce come necessario. Così, per trovare una struttura artistica, rimane, come nel campo della tecnica una struttura tecnica, sempre e soltanto una via d’uscita, sempre e soltanto un’unica base per raggiungere la soluzione cercata: nella sfera d’arte occorre una totale trasformazione del proprio essere.

Ho riportato a lungo queste dichiarazioni, proprio perché attestanti forse la più definita presa di posizione programmatica, ed embrionale poetica, contrapponentesi oggi all’Informale. Il rigorismo scientifico e meccanicistico ci ricorda per analogia la mentalità un po’ ottusa della poetica di “Esprit Nouveau” nell’immediato altro dopoguerra. Fra programma ed esempi la correlazione è strettissima; tuttavia quando appunto, anche senza voler contestare passo per passo le diverse inesattezze o le riprese dalla tradizione costruttivista di quelle dichiarazioni, si passa a verificare l’importanza e la creatività delle opere, come permetteva per esempio la mostra di Leverkusen, ci si accorge di essere caduti nel regno del piatto mimetismo, della *trouvaille* manuale spesso anche poco ingegnosa. E se un Piene o un Mack (che hanno in “Zero” un organo pubblicistico di poetica) ricercano nuove strutture della percettività con sufficiente intuito della necessaria relatività dei mezzi, che sembra per ora preservarli (e sono dei pochissimi) da un incondizionato abbandono ad una

mera problematica di linguaggio in senso purovisibilistico (dalla quale sono comunque a poco più d'un passo), e con elementi in sostanza scontati, quanti invece vi giacciono ora del tutto supini, felici dell'ultimo espediente! E anche da noi, magari profittando d'un presunto avallo nella diversissima e circoscritta problematica d'un *designer* abile come Wachsmann! Perché il termine discriminatorio resta, per chi s'impanchi pretendendo a buon mercato patenti di novità – e non di rinnovato formalismo, come più probabilmente meriterebbe, poi non tanto vagamente, neoplastico –, l'intelligenza dell'ineluttabilità d'un rapporto diretto con la durata concreta d'un tempo esistenziale: una relazione vitale, un rischio continuo, una capacità di modificazione, appunto in senso butoriano. Ben altro che il ripiego opportunistico su un rilancio del modulo! La ricerca di un Hoehme e d'un Kemeny, da una parte, o il senso d'avventura e il costruttivismo d'un Takis, d'un Klein, d'un Tingely o magari dei giovanissimi milanesi di "Miriorama", pur non ancora interamente responsabili⁷ [G. Anceschi, D. Boriani, G. Colombo, G. Devecchi, G. Varisco], da un'altra, pongono in seria crisi la credibilità nell'importanza creativa della posizione, almeno come esemplificata centralmente appunto a Leverkusen.

[...]

Romano F. Cattaneo, *Il barattolo dell'arte. Un campione del nostro tempo*, in "Il Borghese", (Milano), a. XII, vol. XXI, n. 38, 21 settembre 1961, p. 100

Una fotografia che riproduce delle scatolette cilindriche allineate in bell'ordine come quelle di "*paté de fois gras*" che si vedono tutti i giorni nelle vetrine dei pizzicagnoli, non può costituire in alcun modo un "fatto" giornalistico. Perciò il nostro occhio non si soffermò più di un attimo su una simile fotografia che chissà come mai, ci domandavamo, era finita l'altra mattina assieme ad altre sul nostro tavolo in Redazione.

Soltanto nel riordinare ci accorgemmo che la fotografia in questione era indubbiamente la più interessante di tutte. Non si trattava di “paté” e nemmeno di caviale: l’etichetta che spiccava sopra ogni scatola era assai chiara e per essere comprensibile sotto tutte le latitudini era stata stampata in ben quattro lingue. “*Künstlerscheisse – Merde d’artiste – Artist’s Shit – Merda d’artista*” erano le quattro versioni che indicavano senza possibilità di equivoco il contenuto delle scatolette. Si leggeva inoltre sull’etichetta: “*Contenuto netto gr. 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961*”.

C’è quasi da stupirsi che in tanta precisione descrittiva l’“artista” abbia dimenticato di aggiungere: “confezionata a norma di legge e senza l’uso di coloranti artificiali”, come è prescritto per i prodotti in scatola.

Il primo pensiero corse a qualche fotografo buontempone in vena di scherzi grossolani, ma osservando più attentamente l’etichetta delle scatolette ci accorgemmo che il fondo di esse era interamente ricoperto da piccole righe in carattere chiaro che riportavano di seguito fino alla noia il nome, diciamo così, dell’“autore”: Piero Manzoni – Piero Manzoni – Piero Man...

Piero Manzoni, o meglio il signor conte Piero Manzoni come risulta dai suoi biglietti da visita (si dice addirittura che discende “per li rami” dall’Alessandro dei “*Promessi Sposi*”) è quello stesso Manzoni cui si interessò tempo fa Leonardo Borgese dedicandogli tre colonne sulla terza pagina del *Corriere della Sera* in occasione di una “mostra d’arte” in cui il Nostro espose una serie di tele completamente bianche. E riuscì a venderne. È lo stesso Manzoni che dirige la “rivista d’arte” *Azimuth* dalle cui colonne ci spiega, in tre lingue, che l’artista di oggi per fare un quadro non deve assolutamente preoccuparsi delle regole tradizionali. “... *Perché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? perché stabilire uno spazio? perché queste limitazioni?*” scrive il Manzoni, senza spiegarci “perché”, con tutte “queste limitazioni” da cui sembra ossessionato, non cambi mestiere per mettersi, assai più onestamente, ad imbiancare muri.

È ancora lo stesso Manzoni che ha esposto in ottanta mostre (L’Aia, Berlino, Basilea, Bologna, Bruxelles, Copenaghen, Chicago, Londra, Monaco, Parigi, Roma,

Rotterdam, Tai-peh, Wiesbaden, eccetera): “linee” su rotoli di carta bianca, uova sode, “sculture pneumatiche e pulsanti”, palloncini di gomma (definiti: “involucri pneumatici”) contenenti “fiato d’artista”, impronte digitali, eccetera.

...

Il ricordo di tutto ciò era più che sufficiente a dissipare ogni residuo dubbio sull’autenticità della fotografia che avevamo sotto gli occhi.

Non è stato difficile avere notizie circa la nuova e “sofferta” produzione del conte Manzoni. Evidentemente il Nostro crede d’aver finalmente raggiunto la *sua* vera e più personale forma d’espressione con le famose scatolette. L’artista nelle sue creazioni dà, solitamente, il meglio di se stesso: ognuno dà quello che può. Madre Natura non è democratica e non può essere ugualmente generosa con tutti.

Ad Albisola, sulla riviera ligure, l’estate scorsa ha avuto luogo la prima “personale” degli olezzanti barattoli e pare che colà, approfittando delle tenebre, si sia verificato il misfatto. Un malintenzionato, o forse soltanto un “amatore” sprovvisto dei molti quattrini necessari per l’acquisto delle preziose scatolette (fanno “aggio” sull’oro; vengono vendute ad oltre settecento lire il grammo, circa trentamila lire per scatola) ne asportò una, ma ci dicono che venne scoperto e condannato ad una congrua ammenda mentre nel contempo il locale Ufficio d’Igiene gli rilasciava un doveroso attestato di benemerenzza.

Passata l’estate, il Manzoni si è ristabilito a Milano nella lussuosissima casa avita (prerogativa, questa, di tutti gli esponenti più cospicui della sinistra italiana). Ivi, con la vigile assistenza del medico personale che è un vero “esperto” in fatto di lassativi e di rimedi atti a scongiurare il grave danno che potrebbe essere arrecato al Nostro, nel suo “sforzo creativo”, da una banale disfunzione pancreatica o del colon, ha ripreso alacramente il proprio impegnativo lavoro ed è giunto a “produrre” ben novanta scatole in pochi giorni. Dieci di queste ultime sono permanentemente esposte a Milano in una Galleria di via dei Giardini, di proprietà del signor Luca Scacchi Gracco, stravagante mecenate assai noto negli ambienti pseudo culturali della dolce e squallida sinistra milanese.

L'elenco dei "fortunati" ed intelligenti proprietari delle nuove odorose "opere" del Manzoni si va allungando giorno per giorno. Il pittore Capogrossi è stato forse il primo a riuscire ad accaparrarsi una scatola di *Künstlerscheisse* e c'è chi lo invidia perché, essendo le scatole numerate in ordine progressivo, col tempo, i primi numeri della serie acquisteranno sempre maggior valore. Poi, si sa, i prodotti stagionati sono sempre i migliori.

Il critico d'arte parigino Pierre Restany viene nell'ordine degli abili acquirenti, subito dopo Capogrossi, poi seguono: il critico d'arte Matko Mestrovic di Zagabria (ecco dove arriva, alla fine, l'insegnamento del "realismo socialista"); lo scultore olandese Gust Romijn; lo scultore di Ahrnem Hank Peeters; il pittore Franco Angeli di Roma; il signor Mario Arcaini di Milano ed infine la galleria Koepcke di Copenaghen.

Non abbiamo più nulla da dire, a questo punto. Ci sia permessa soltanto una considerazione.

Gli anni passano: tutti uguali, insulsi, monotoni. Ci si accorge del loro trascorrere veloce soltanto dagli acciacchi che incalzano, dai capelli che si sbiancano, dai bambini che crescono, dai ricordi che aumentano. Quando ne sono passati tanti, ma tanti davvero, le generazioni si sono alternate e nessuno ricorda più niente del tempo remoto; allora si parla di secoli, di "epoche", e c'è la Storia. Sarebbe un ben arduo compito distinguere, così d'acchito, una epoca dall'altra, se ad ognuna di esse non fosse peculiare un "fatto" che filtrato attraverso il tempo, assume il valore di un simbolo.

Sembra quasi che mentre noi viviamo, il *nostro tempo*, questa sconfinata entità cosmica, vada cercando il *suo* simbolo per essere ricordato. Tutte le epoche del passato ne hanno uno. Si dice: Duecento-Trecento e si pensa al gotico e alle crociate. Si dice: Medioevo ed appare subito Torquemada con l'Inquisizione e i suoi roghi. Rinascimento: le Arti; Umanesimo: la Riforma; Illuminismo: "immortali principi", Robespierre e la ghigliottina.

Chissà che il nostro tempo vuoto e balordo non debba essere ricordato proprio per le maleodoranti "opere" del Manzoni? Alla fin fine se lo meriterebbe.

Francis Earl, *Il caccautore*, in “Bertoldo”, (Milano), a. I, n. 1, 1-15 novembre 1961, p. 11

Bertoldo è lieto di presentare ai suoi lettori uno dei pittori più significativi della nostra epoca: il conte Piero Manzoni, che per certi versi si ricollega ad altro personaggio, sfortunatamente da tempo defunto: il generale napoleonico Cambronne.

Sia l'uomo d'arme francese che l'artista italiano, infatti, passano alla storia ed alla ammirazione degli uomini per la medesima ragione: l'elaborato, per quanto poco olezzante, frutto dei personali sforzi.

La famosa “parola” cambronniana, stanca d'essere vile materia interessante, nel migliore dei casi, gli addetti alle chiaviche ed i fabbricanti di lassativi, si è trasformata, grazie al giovane conte Manzoni, in autentica e “sofferta” (il Manzoni soffre talora di stitichezza) materia d'arte.

Riferiamo in sintesi quanto Romano F. Cattaneo ha esposto recentemente sul settimanale “Il Borghese” a proposito del Conte Piero Manzoni la cui ascendenza parrebbe risalire, nientemeno, al grande Alessandro.

Pochi mesi fa ad Albisola, cittadina ligure cara agli ozi estivi e probabilmente in possesso delle caratteristiche che rendono Salsomaggiore l'utile centro di cura che tutti sappiamo, il Manzoni ha presentato e messo immediatamente in commercio a lire 30 mila cadauna, una serie di eleganti barattoli il cui contenuto ha lui stesso descritto sulla etichetta a stampa incollata attorno ai medesimi: “Kunstlercheisse”, “Merde d'artiste”, “Artist's Shit”, “Merda d'artista”.

Seguiva una precisazione, anche essa in quattro lingue poiché, come è noto, l'arte è internazionale e di essa debbono godere tutti i popoli: “Contenuto netto grammi 30 – Conservata al naturale – Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961”.

I barattoli erano numerati, come si fa per le edizioni d'arte, da 01 in avanti ed “Il Borghese” riferisce i nomi dei fortunati possessori dei primi e, per conseguenza, più

spontanei e morbidi “elaborati” del Manzoni: il pittore Capogrossi, il critico d’arte francese Pierre Restany, il critico d’arte Matko Mestrovic, lo scultore olandese Gust Romijn, lo scultore Hank Peeters, il pittore Franco Angeli di Roma, il sig. Mario Arcaini, la Galleria Koepke di Copenaghen, la Galleria dei Giardini (olezzanti?) di Milano. In quest’ultima Galleria, di proprietà del Signor Luca Scacchi Gracco, individuo misericordiosamente definito stravagante dall’articolista del “Borghese”, si può ammirare una piccola ma compatta collezione di ben 240 grammi (pari a otto barattoli) di “arte” ca... tapultata dal fertile “cervello” del Manzoni.

Per meglio capire le nobili concezioni che dell’arte ha l’aristocratico quanto “diurno” lavoratore del pennello (termine con il quale il Nostro definisce l’aggeggio che sosta accanto ad ogni water che si rispetti) sarà bene leggere quanto il geniale cacciatore ha scritto, or non è guari, su una rivista stampata, crediamo, su rotoli di carta crespata, da lui stesso diretta:

“Perché”, scrive il Manzoni, “preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio?” In realtà, il Manzoni nell’angusto “spazio” ove lavora senza tenere impiegate le mani, non deve certo collocare linee, ma altro.

“Ma”, prosegue il conte Manzoni: “perché preoccuparsi di stabilire uno spazio, delle limitazioni? Perché?”.

E qui, secondo noi, il Manzoni intende annunciare tra le righe la sua intenzione di affrancarsi dallo stretto limite del suo bagno per andare ...a fare l’arte sua nelle aperte campagne della pianura padana, sotto i cieli alti che, come è noto, ispirano al raccoglimento foriero di fruttuosi “sforzi” densi di materia artistica.

Bertoldo, consapevole di vivere in una epoca per molti aspetti degna del contenuto dei barattoli di Piero Manzoni, segnala il cacciatore ai suoi lettori ed invia per competenza copia della presente al suo caro nipote Cacasenno affinché cotesto sprovveduto impari non già a “produrre” senno, mercanzia che ormai non interessa nessuno, ma autentica materia artistica da conservare, inscatolare in gruppi da 30 grammi, al naturale, per venderla a lire trentamila il barattolo.

Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano, giugno 1961, pp. 113-118, pp. 120-122, pp. 213-215

[...]

I neoconcretisti

È di questi ultimi tempi una netta ripresa, da parte anche di artisti giovanissimi, d'un genere di pittura che vuol contrapporsi nettamente, tanto ai giochi informali e tachisti come a quelli del segno e del gesto mediante una più meditata ricerca dei valori essenziali della percezione visiva. Si tratta, come abbiamo già anticipato, d'una ripresa di certi tentativi cari ai neoplasticisti e ai concretisti, ma condotti con maggior coerenza e con minor rigorismo dogmatico. Alcuni gruppi sorti da poco (e la cui durata sarà con ogni probabilità assai limitata) come quello tedesco della *Stringenz*, quello svizzero della *Kalte Kunst*, quello italiano di *Azymuth* e del gruppo *T*, hanno riproposto degli esperimenti che non si distaccano gran che da quelli dei concretisti d'una ventina d'anni or sono. La rigidità compositiva, la ricerca di colori esclusivamente timbrici, hanno lasciato il posto a quelle che potremmo definire ricerche di "gradienti strutturali" (*texture gradients* secondo la definizione di Gibson), ossia il tentativo – approssimativo ma evidentemente legato e più esatte e rigorose ricerche percettive – di riescire ad ottenere, attraverso trame strutturali diverse, degli effetti che sono di carattere piuttosto psicologico che estetico.

In questa categoria si possono far rientrare anche buona parte di quegli artisti presentati recentemente (1960) in una mostra (ordinata da Udo Kultermann) sotto l'etichetta di *Monochrome Malerei*. Il fatto di valersi d'una pittura monocroma non costituisce che uno degli aspetti di quest'arte; in realtà si tratta di una corrente assai ibrida e non nettamente definibile, comunque indirizzata in netta opposizione al tachismo dilagante, e che raggruppa personalità assai distinte tra di loro.

La pittura "monocroma"

Secondo Kultermann da parte degli artisti di questa corrente c'è bensì l'accettazione dell'opera dei "padri" del tachismo; Wols, Pollock; e anche il riconoscimento dell'importanza di alcuni dei migliori continuatori di quell'indirizzo come Sam

Francis, Riopelle, Mathieu, ecc. Senonché gli impulsi più vivi dei migliori informali si sarebbero troppo presto venuti diluendo in mille inerti esperimenti dei seguaci, riducendosi a mera proliferazione di segni incoordinati e di facili improvvisazioni.

Gli artisti raggruppati nella mostra di Leverkusen appartengono a tutt'altro indirizzo, ma saremmo incerti se considerarli davvero informati verso qualcosa di "nuovo".

I nomi più importanti sono quelli (che già consideravamo altrove) di Fontana, di Rothko, di Still, di Newman, i due primi certo assai lontani dal tachismo ma semmai più accosti alle correnti materiche e spaziali; i due ultimi ancora discendenti dal costruttivismo concretista. A questi nomi altri se ne aggiungono come quelli del francese Yves Klein, degli italiani Dorazio e Bordoni, e dei giovanissimi Manzoni e Castellani, dei tedeschi Otto Piene e Heinz Mack e Oskar Holweck.

Il principio unitario che sarebbe alla base del nuovo indirizzo è quello di cercare "quegli elementi della formatività che costituiscono il dipinto come struttura dinamica". Mentre, cioè, nel tachismo il colore e la linea avevano ancora il valore di mezzi espressivi, come tramiti di un impulso soggettivo del sentimento, nella nuova corrente concretista si tende ad una obiettivazione dei mezzi formativi, così che "la caratteristica fattuale della materia configurata" sia, di per sé, il punto di partenza di un'efficacia espressiva, al posto delle tracce personalistiche ed emotive.

Mentre nel tachismo si viene ad avere solo la proiezione dell'attività cinetica e cinestesica dell'artista, con scarsa partecipazione da parte del fruitore, qui spetterebbe al fruitore stesso di "completare" l'opera, ossia di partecipare attivamente ad essa, attraverso una continua interazione tra lo spettatore e il quadro; e questo proprio per le caratteristiche strutturali di codeste opere che contengono in sé dei processi formativi autonomi e autoproducenti, basati su particolari impostazioni suscitatrici di percezioni, di microstrutturazioni, su gradienti luminosi...

Non so fino a che punto si possa prestar fede a queste premesse (e a queste promesse); o meglio non so quanto si possa ottenere di artistico solo in base ad una aprioristica volontà d'ottenerlo. Se il tachismo, e gli altri movimenti informali, come pure tutto il vasto settore della pittura segnica che abbiamo brevemente esaminato,

hanno il difetto di essere eccessivamente individualisti, eccessivamente affidati al caso, crediamo che anche il tentativo opposto possa essere pericoloso proprio per la sua impostazione metodologica.

Perciò quando Heinz Mack parla di “scoperta” dell’elemento luminoso d’un suo foglio metallico, le cui vibrazioni sono in grado di creare una nuova dinamica; o quando Otto Piene – l’altro rappresentante del neo-concretismo germanico – afferma che “*die Trübheit der Farbe ist ein Ausdruck der Trübheit des Menschen*” (“La torbidezza del colore è un’espressione della torbidezza dell’uomo”) e invoca la presenza del colore puro e della luce-colore, non possiamo fare a meno di chiederci se davvero possa bastare il far ricorso ad una così elementare volontà di purezza per vincere la effettivamente esistente “*Trübheit*” dei nostri giorni (e non si dimentichi – aggiungerò a mo’ di paradosso – che proprio la “*Trübe*” veniva indicata da Goethe come madre d’ogni colore!). Spesso, chi va a caccia di purezza rifiutando l’impurità è ancora più profondamente impuro. E quando Yves Klein – l’inventore di tele monocrome, dove solo una compatta superficie di tela dipinta di blu costituisce tutta l’“originalità” – giunge a valersi di alcuni facili trucchi reclamistici come quello di far “imprimere” dal corpo nudo d’una modella un’immagine colorata sulla tela grezza, non si può far a meno di rimanere incerti sulla autenticità e la serietà di tali procedimenti.

[...]

L’“opera aperta” in pittura

C’è tuttavia almeno un punto che merita di essere enucleato nelle affermazioni di alcuni di questi artisti, ed è l’accento ad un’opportunità di collaborazione da parte dello spettatore. Potrebbe sembrare codesto un luogo comune, e si potrebbe facilmente controbattere affermando che una collaborazione tra artista e pubblico, tra pubblico e opera d’arte è necessaria non solo da oggi ma da sempre. Ma l’ipotesi di lavoro dei nuovi artisti implica ben altre condizioni di quelle vigenti per il passato e che giungono fino a prendere la forma d’una sorta di collaborazione attiva da parte del pubblico. In altre parole, si vorrebbe ammettere da parte di taluni che l’opera d’arte (e non solo quella visuale) sia soltanto in parte la definitiva creazione

dell'artista, e abbia invece bisogno d'essere "completata" e definita attraverso il processo fruitivo e ricreativo; sia dunque un'"opera aperta" (cfr. Umberto Eco, "Incontri Musicali" N° 4, 1960). Il concetto d'opera "aperta," d'opera in "divenire" (cfr. il mio "*Divenire delle Arti*," Torino, 1959) è, come abbiamo già avuto agio di vedere, di estrema attualità, sia che lo si applichi alla rapidità d'esecuzione e alla estemporaneità di fattura propria dell'informale, che alla necessità di completamento, vuoi fruitivo, vuoi, addirittura, manipolativo. (E, sappiamo del resto, come anche nella musica si siano presentati diversi esempi di tentativi analoghi, di componimenti in cui solo alcuni elementi sono dati e altri invece attendono di venir creati e completati al momento dell'esecuzione.)

L'opera che sia in attesa d'un compimento e di una successiva rielaborazione da parte dell'osservatore era già in parte implicita in molte "immagini ambigue" care ai surrealisti e ai dadaisti e riappare oggi anche in alcune di queste opere neoconcretiste sotto l'aspetto di composizioni dove – ad es. – lo spettatore ottenga spostandosi effetti visivi diversi (come in certe composizioni di Vasarely o di Agam che avremo tosto agio di esaminare). Il principio di "ambiguità gestaltica" su cui tali opere sono il più delle volte impostate: la possibilità cioè d'una "doppia lettura" d'un *pattern* visuale, costituisce una delle classiche ricerche della psicologia della Gestalt, e svela quella che è una nostra quotidiana modalità percettiva.

Ecco dunque come si tratta di "aiutare" questo tipo di visualizzazione, di valersi programmaticamente dell'ambiguità, anziché di scartarla. (Si noti che un genere di ambiguità figurale che si valeva di una molteplice possibilità di lettura di immagini più o meno realistiche era già stata usata da Picasso e da molti cubisti.) L'ambiguità, del resto, è una costante ben nota che ricorre non solo nelle arti visuali ma altresì in poesia e in musica. Molti degli esperimenti di questi giovani cercano di elaborare le qualità formali dei *pattern* visuali di cui si servono, studiando a bella posta alcuni particolari effetti di ambiguità fenomenica che si ottengono attraverso la creazione di gradienti di trama, di particolari effetti luminosi, ecc. ecc.

Ne sono esempi, tra i migliori, certi lavori metallici di Otto Piene, di Soto, certi disegni mobili di Victor Vasarely, certi rilievi plastici di Enrico Castellani, certi

spazi bianchi di Manzoni, e ne sono un altro esempio caratteristico, seppur ancora del tutto embrionario, alcune “opere in divenire,” e opere “in movimento” sperimentalmente prodotte da alcuni giovani milanesi riuniti in un gruppo T.

[...]

II. Lessico del nuovo gergo artistico

[...]

Dada (e “neo-dada”): il movimento Dada sorse nel 1916 a Zurigo (Cabaret Voltaire) e si trasferì poi a Berlino predicando un atteggiamento nichilistico dell’arte contro gli altri movimenti più organizzati e tradizionalisti; ne furono massimi esponenti Arp, Tzsarà, Schwitters, Hülsenbeck, Hans Richter, ecc. Ad esso si riallaccia una più recente tendenza (1958) di pittori americani ed europei che si attengono a canoni analoghi pur conservandosi più aderenti ad una ricerca schiettamente pittorica. La analogia consiste più che altro in una volontà di “scandalizzare” lo spettatore con l’inclusione nei dipinti di materiali eteroclitici (come fecero a loro tempo i dadaisti) e con il disprezzo di ogni canone accademico. Tra i pittori americani i più noti sono: Rauschenberg, Cy Twombly, Jasper Johns.

In Italia un processo analogo coinvolse per un certo tempo alcuni artisti romani: Scarpitta, Novelli, Marotta, Rotella, e milanesi: Baj, Manzoni, ecc. ecc.

[...]

Gesto (– e aggettivo “gestuale”): pittura che si basa soprattutto sopra l’attività miocinetica elementare e spesso non controllata razionalmente; che si affida quindi ad un impulso creatore che mira a raggiungere l’espressione attraverso l’articolazione diretta del braccio (o anche di tutto il corpo [Shiraga]).

Questa pittura si rifà assai spesso a origini, presunte o reali, estremorientali e invoca dei legami col Zennismo, ossia con la pittura giapponese influenzata dalla dottrina *Zen* (vedi). Tra i pittori “gestuali” si possono ricordare: Mathieu, Kline, Hartung, Degottex, Saura, Vedova, ecc. “*Il gesto*” fu anche una rivista (Milano) di cui uscirono alcuni numeri curati dai pittori Baj e Dangelo.

[...]

Tullio d'Albisola [Tullio Mazzotti], *In villeggiatura da Pescetto*, in *In villeggiatura da Pescetto*, catalogo della mostra collettiva, Albissola Capo, Galleria Pescetto, 12-19 agosto 1961

[...]

A destra, un portale in cotto e una Madonna in maiolica richiama la bella Galleria d'arte Pescetto, coi ciotoli vivi al pavimento ideato dall'esponente massimo dell'astrattismo italiano.

Qui sotto gli archi calcinati delle antiche volte della fornace, espongono le maggiori firme dell'arte contemporanea. Per cavalleria, citiamo soltanto gli ospiti stranieri. Lam, Istrati, Rostkowska e la Dumitrescu. Un cubano, un romeno, una polacca e una romena di Parigi.

Questa Mostra ha il patronage del direttore di una delle migliori Riviste d'arte accreditate nel mondo, e la mise-en-page di un elegante Wampiro dell'arte. Tra gli espositori è nascosto il Doge dei collezionisti e dei mercanti italiani. Qui, el mas grande sculptor do mundo, si batte all'arma bianca col ricciuto Maestro etrusco...

Signori e Signore, venite a vedere la Mostra dei Villeggianti di Pescetto. Abbiamo pezzi unici al mondo! Esemplari rarissimi che vengono dal Giappone, dall'America, dal polo: il Vice-fuori-serie della Torino 61; il pittore astronauta derubato dei palamiti; 2 artisti de-roma 2, un aristocratico dal blasone conosciuto, segno e impronta, in tutti i dizionari della pittura mondiale, e l'inquietante contessa. C'è anche il "nuragico della figurazione" divo dei rotocalchi, che si crede bello come la poetessa che scrive versi sui piatti!

Non posso dire le virtù di tutti. Ognuno veda da sé e si faccia l'opinione che crede sull'arte contemporanea. Venite a vedere, Signori e Signore!

Filippo Gaja, *L'astrattismo scricchiola*, in "Settimo Giorno", (Milano), a. XV, n. 50 (738), 11 dicembre 1962, pp. 26-30

Appare ormai chiaro che la pittura "informale", la quale per anni ha dominato il mercato artistico, è oggi in piena crisi. Sono palesi i segni di una trasformazione. Ma in quale senso? Abbiamo perciò condotto un'inchiesta tra i migliori pittori della generazione che sta fra i 30 e i 50 anni, nel quartiere di Brera, per conoscere la loro opinione sulla discussa materia.

S'è letto sui giornali che "il mercato dell'astrattismo è in crisi". Che cos'è successo? In certe gallerie di Milano, Parigi e Londra si sono svolte delle aste, e i quadri dei pittori astrattisti sono rimasti invenduti o hanno riportato quotazioni basse. Il fenomeno è stato particolarmente sensibile a Milano, dove oggi parecchi pittori astrattisti sembrano riflettere sull'opportunità di cambiare tendenza, perché la stragrande maggioranza dei collezionisti è "rimasta folgorata – come ha detto un critico – dalla comparsa nel cielo della pittura della *nuova figurazione*". Non sta a noi spiegare che cos'è la "nuova figurazione"; limitiamoci a esaminare che cosa c'è di vero nella "crisi dell'astrattismo".

L'opinione dei pittori interessati è presto detta. Essi in sostanza affermano: c'è una naturale evoluzione della pittura, ma la crisi riguarda solo alcuni cattivi pittori. V'è poi chi tenta di creare della confusione per approfittarne. L'astrattismo puro e semplice declina perché l'arte è dialettica, si trasforma. Perciò la definizione di "astrattista" irrita molti pittori che cercano di scrollarsi di dosso qualsiasi definizione, sia quella dell'astrattismo che quella del figurativismo, troppo generiche. Da una parte c'è il realismo descrittivo, crudo, che ha certi maestri riconosciuti, come Guttuso, e che ha anche molti seguaci mediocri; e dall'altra c'è una pittura che sta cercando ancora la sua strada. Non basta per far definire "astratto" un pittore l'apparente "oscurità" dei quadri. Molti di coloro che sono dal pubblico considerati "astratti" possono vantare la qualifica di figurativo, nel senso che il loro sforzo è sempre quello di approfondire e descrivere, a loro modo, una

realtà. Una realtà trasfigurata, ma in cui si può identificare, approfondendo l'esame, un disegno preciso. In questo senso, per esempio, Dova, Ajmone, Crippa, Morlotti, Cassinari, Migneco, Peverelli, Grosso, Guido Somaré, Piccoli, Ferroni, Cazzaniga, Romagnoni, Tancredi, Vaglieri, Cavaliere, Baj, coloro che sono nati e cresciuti, come artisti, intorno al Bar Giamaica, si possono dire figurativi. Mentre un più chiaro indirizzo astrattista hanno gli scultori Pomodoro, Milani, Cascella, i pittori Fontana, Luca Crippa, Sandro Somaré, Vermi, Sordini, Verga, Sergio D'Angelo e l'"avanguardista" Piero Manzoni. Ciò che li accumuna è la serietà degli intenti, della ricerca verso una nuova espressione dei sentimenti, delle idee e delle sensazioni che essi ricavano dall'analisi del tempo e della società in cui vivono.

Su questa situazione s'è inserita una manovra di un gruppo di mercanti. Qualche anno fa, sei, sette, un certo numero di persone fece un colossale affare, di miliardi si presume, speculando sull'astrattismo. Si creò un mercato di quadri astratti, i collezionisti aumentarono a dismisura, migliaia di persone che si trovavano denaro disponibile fra le mani trovarono che era comodo stipendiare un pittore, o addirittura averne una scuderia, come fossero cavalli da corsa, e "lavorare" sapientemente la stampa per lanciarli, fino a quando i prezzi dei quadri non fossero saliti e ciascuno avesse moltiplicato il capitale. La base di partenza era costituita da un gruppo di pittori ben definito, pittori autentici; ma a un certo punto la richiesta di quadri sul mercato divenne tale che chiunque imbrattasse delle tele e facesse delle macchie sul cartone poteva passare per pittore. A partire dal 1956 -'57 si scatenò una corsa folle alla pittura "alla disperata". Tuttavia il "mercato" resistette. Si giunse a quotare se non bene, almeno discretamente, pittori che non solo non avevano mai fatto un giorno d'accademia, né aperto un libro di storia dell'arte, ma non erano nemmeno in grado di usare i pennelli tant'è che usavano per dipingere fasci d'erba secca imbevuti di colore, le mani, la pistola a spruzzo, strumenti vari e inusitati. Ovviamente, si giunse alla saturazione. I manieristi finirono col produrre gli stessi quadri d'anno in anno, finché i collezionisti si stancarono. Non si stancarono beninteso della pittura astratta, ma s'accorsero che era difficile scegliere. Molti dei manieristi hanno gusto, e sanno cogliere, orecchiando, gli aspetti più superficiali e

più leggibili d'una determinata corrente, e la riproducono quasi fedelmente senza approfondirne i contenuti. Il risultato è che i quadri paiono tutti uguali. Ciò ha avuto una immediata ripercussione sugli acquisti ed ha, indirettamente, allarmato i mercanti, i quali si sono affrettati a valorizzare un prodotto nuovo. È una delle comuni regole mercantili che quando un prodotto vecchio non va più, se ne presenta un altro. Forse è il caso di aggiungere che fra i “neo figurativi” che taluni mercanti vanno ora lanciando, vi sono certamente pittori veri, seri, che hanno qualche cosa da dire e che riescono a dirlo bene.

In tutte le correnti vi sono buoni e cattivi pittori. In qualsiasi modo dipingano, i pittori sinceri e vocati, che interpretano i problemi del loro tempo e sanno comunicarli, si guadagnano un giusto posto nella storia dell'arte. Purtroppo, le combinazioni mercantili nel nostro tempo riescono, sia pure momentaneamente, a valorizzarne molti di cattivi e anche di pessimi. Questa è l'epoca delle vacche grasse, per la pittura; non s'è mai registrato un fenomeno simile, in passato. Una decina d'anni fa a Milano esistevano cinque o sei mercanti d'arte, ora sono decine, e i collezionisti si contano a centinaia. Un mercante che trova dieci persone disposte a investire tre milioni l'anno in quadri vive splendidamente senza muovere un dito. È questa la situazione che non di rado falsa il giudizio sui pittori.

Qualche anno prima che morisse, intervistando il grande critico Bernard Berenson nella sua villa “I Tatti” di Firenze, parlavo con lui proprio di questo problema, e della difficoltà di districarsi nel groviglio d'affari che si svolgeva intorno alla pittura. Egli era dell'opinione che nell'avvenire si sarebbe assistito a colossali truffe, e disse che temeva che alle tradizionali difficoltà che da sempre i pittori incontrano per farsi riconoscere, si sarebbe aggiunto un nuovo ostacolo, di carattere più intimo e assai più arduo del consueto; cioè la tentazione – che anche i migliori avrebbero subito – di afferrare al volo le facili offerte del mercato. C'era il pericolo, disse, che in pochi anni la ventata di follia che si stava allora appena sviluppando “distruggesse la buona pittura”. Berenson non era nato ricco, anche se possedeva una pinacoteca d'inestimabile valore. Gli domandai se non avesse mai avuto bisogno di denaro, se non si fosse mai lasciato prendere dal desiderio di inseguire la ricchezza. “Fin da

ragazzo – mi disse – studiando la vita dei grandi pittori, mi ero convinto che quello che occorre nella vita, e specialmente nella pittura, è approfondire le proprie qualità, diventare il miglior strumento di se stesso. L’umanità finisce per ripagarlo largamente”. Si alzò e mi condusse, attraverso corridoi alle cui pareti erano appesi molti quadri di gran pregio, davanti al trittico del Sassetta. “Guardi – proseguì – lo comprai molti anni fa da un rivendugliolo per 1200 lire. L’ho studiato centimetro per centimetro, per anni, ne ho fatto oggetto d’una serie di scritti. Oggi non so quanto vale, certo moltissimo. Come vede, l’umanità mi ha ripagato”. In realtà, oggi il trittico del Sassetta vale centinaia di milioni.

Le parole di Berenson sono citate solo per precisare lo spirito che informa la buona tradizione e che giustifica la romantica vita di bohème che sovente all’inizio si conduce nel mondo della pittura prima di trovare la strada del successo. La maggioranza dei buoni pittori d’oggi non è sfuggita a questa regola. Nel 1945, immediatamente dopo la fine della guerra, il gruppo dei pittori milanesi oggi celebri viveva intorno all’Accademia di Brera in condizioni desolanti, spesso assai drammatiche. Morlotti, Cassinari, Treccani, Bergolli, Chighine, Francese, Tavernari, Crippa, Dova, Peverelli; avevano delle idee e le agitavano, le discutevano. A essi poi si aggiunsero di anno in anno gli altri. L’Italia usciva da un periodo culturalmente arido, che aveva lasciato una traccia profonda anche nella pittura e nella scultura. L’accettazione del cubismo o dell’astrattismo come punto di partenza fu soprattutto una ribellione contro il convenzionalismo dell’arte “alla moda”. Ma il cubismo (o post cubismo) e l’astrattismo erano solo un punto di partenza, tant’è vero che il movimento fondato intorno ai tavoli delle osterie di Brera, e poi sviluppatosi al bar “Giamaica”, si chiamava “Oltre Guernica”. Picasso era il maestro, l’ispiratore, ma bisognava andare oltre. Nelle aule dell’accademia, nella taverna delle pie sorelle Pirovini, negli studi di alcuni pittori, come da Giuseppe Ajmone in corso Garibaldi, si discuteva ferocemente di tutto, politica, arte, filosofia, donne, vini e buona cucina; si dipingeva dappertutto e su tutto, nei solai semibui, sul cartone e sul legno, perché non c’era un centesimo. Nessuno vendeva. Un giorno Gianni Dova riuscì a vendere un quadro a tremila lire e fu un avvenimento storico. Tutti si preoccupavano di

sopravvivere per poter dipingere, ma nessuno si sognava di andare a vedere quali erano i gusti del mercante, se ne aveva. Era un'epoca così nera che con ogni probabilità le fila dei giovani pittori si sarebbero ridotte di molto se non fossero esistiti Filippo Schettini, Antonio Boschi, l'industriale Jesi, Aldo Carpi e Achille Funi. Il pellicciaio Schettini comprava la mattina prima delle nove, cioè prima che arrivasse la moglie. L'ingegner Boschi aveva invece per tutto il giorno la processione di giovani pittori seguaci di Picasso che venivano a offrirgli le loro tele. Quei collezionisti erano i soli a credere in quella pittura; misero così assieme ottime raccolte che oggi hanno un cospicuo valore. I pittori Carpi e Funi regalavano ai loro allievi i propri quadri perché li andassero a vendere, e lasciarono che coloro che non avevano lo studio lavorassero nelle aule dell'Accademia anche quando erano ormai considerati ex-studenti. Poi, piano piano, alcuni mercanti incominciarono a "comperare" qualche quadro, ma non pagavano in denaro, facevano cambi. Dapprincipio la buona borghesia milanese era molto refrattaria all'astrattismo. Ci fu una mostra di Klee, e non fu venduto che un acquarello a 30 mila lire. Quell'opera vale oggi 10 milioni. Ci fu una mostra di Wols, e non si vendette nulla. Ora bisogna sborsare dai 20 ai 30 milioni per un Wols. Non si vendette nulla neppure di Pollock che offriva tele per cifre dalle 30 alle 100 mila lire, e ora c'è sui giornali la notizia che la Tate Gallery di Londra ha comprato un Pollock per 80 mila sterline.

Il compito di convincere i conservatori che non era follia appendere alle pareti di casa un quadro astratto toccava ai critici, e i critici italiani arrivarono in ritardo, e in genere sottovalutarono sulle prime questi pittori che, a Parigi, ad esempio, non si sarebbero affatto sentiti anti-conformisti. Tuttavia, il movimento degli "spaziali" iniziato nel '49 con una mostra alla Galleria del Naviglio da Fontana, Crippa e Dova, cominciò ad avere un certo successo. Vari fenomeni contribuirono poi, intorno al 1950, al rapido sviluppo delle fortune dell'astrattismo.

La situazione economica dei pittori astrattisti migliorò per un motivo del tutto inatteso. Un industriale di Como, per primo, e i padroni di una manifattura di stoffe per arredamento, di Busto Arsizio, scoprirono le possibilità dell'arte astratta applicata all'industria tessile. Quasi tutti i pittori astrattisti ricevettero commissioni

per disegni di stoffe. I pittori facevano dei veri quadri che gli industriali pagavano loro diecimila lire. Alcune tavole furono stampate con la firma. Ora si trovano nelle gallerie. Le stoffe astratte non solo influenzarono il gusto del pubblico; ma arrivarono lontano, raggiunsero il Belgio, l'Olanda, gli Stati Uniti, toccarono perfino Hong Kong. La pubblicazione nel 1952 da parte del critico francese Michel Tapié, nipote di Toulouse-Lautrec, di "Un art autre", che fu il manifesto della pittura informale, e in cui erano contenute opere di vari pittori italiani della nuova generazione, aprì loro definitivamente la strada del successo. Nello stesso tempo l'inizio del "miracolo economico" ravvivava il mercato italiano. Cominciarono a moltiplicarsi i collezionisti, le prime tele astratte presero posto nelle sale di soggiorno del neocapitalismo lombardo. I pittori ebbero i "contratti".

Avere un contratto era stato per dieci anni il sogno di tutti, poiché rappresentava la sicurezza, e ora i pittori non se lo lasciarono sfuggire. I contratti generalmente sono fatti così: il pittore cede al mercante la totalità della sua opera, oppure una parte, per esempio, tre, quattro, cinque quadri al mese. In questo caso però ha la facoltà di scelta, e il pittore gli deve una percentuale anche sui quadri che egli eventualmente vendesse per conto proprio. Si stabilisce un prezzo base "al punto" e il mercante compera il quadro a un terzo del suo valore. Così il quadro di un pittore che sul mercato vale, per esempio, trecentomila lire, viene pagato dal mercante un terzo, ovvero centomila lire. Di per sé, il sistema dei "punti" è fonte di molte diatribe. Fu inventato dai francesi e ha uno scopo di pura e semplice semplificazione contabile. Si tratta di misure internazionali. Un quadro che abbia le dimensioni 81x100 corrisponde a quaranta punti; la dimensione 132x130 è uguale a cento punti. Serve soprattutto perché un possessore di quadri scriva a un altro: "I quadri del tale pittore sono aumentati di 2000 lire al punto"; chi riceve l'avviso va a misurare il quadro e sa quanto ha guadagnato.

Non tutto però è così semplice. Il pittore Dova, per esempio, ha attualmente in corso una causa con un mercante, in cui il tribunale dovrà decidere una sottile questione giuridica che interessa l'intera pittura italiana. Dova stipulò tempo fa un contratto con un mercante in cui si diceva che il pittore avrebbe dipinto 1200 "punti" ogni

mese e il mercante avrebbe collocato i quadri nella sola Germania. Dopo qualche tempo, Dova ritenne di poter provare che il suo rappresentante offriva gli stessi quadri anche in Italia, a prezzi più bassi del pattuito, e chiedeva confidenzialmente che i quadri fossero tenuti nascosti fino al 1964, dopo lo scadere del contratto. Perciò scrisse una lettera raccomandata rescindendo l'impegno. Come se niente fosse accaduto, il mercante gli mandò a casa ugualmente lo "stipendio mensile" e poiché il pittore insisteva a respingerlo, glielo fece pervenire a mezzo di un ufficiale giudiziario. Dova rifiutò di accettarlo, e allora il mercante provocò un decreto del tribunale che lo autorizzava a farsi consegnare subito dal pittore tutti i "punti" pattuiti fino al 1964. Una mattina, rientrando a casa, Dova trovò che gli ufficiali giudiziari gli avevano portato via tutti i quadri. Poco tempo dopo, i messi della Giustizia si presentarono anche nello studio, dove però non poterono sequestrare nulla. Dova era incerto se andare all'estero, infine si decise a dipingere rapidamente un notevole numero di tele per i "punti" corrispondenti alla richiesta del mercante. Questi esaminò le tele, e poi le respinse dicendo che non gli piacevano. Dova obiettò che si trattava di "tela dipinta" secondo il numero dei punti prescritto e che portavano la sua firma. La questione tornò quindi davanti al giudice, il quale dovrà ora stabilire se la definizione di "punto" si riferisce soltanto alla dimensione d'un quadro, o se obbliga il pittore a "riempirlo" d'una quantità di estro pittorico corrispondente all'idea che il mercante si è fatta di lui.

In sei anni, dal '56 ad oggi, gli astrattisti hanno compiuto un lungo cammino. Soltanto l'eccesso di prosperità, le esigenze di mercato, l'inflazione di finti pittori, hanno minacciato di crisi la profonda rivoluzione iniziata nell'arte contemporanea nell'ultimo dopoguerra.

Gianpaolo [Gianpaolo Lazzaro], *Chi sono i nostri pittori più importanti? Un'inchiesta fra i critici italiani e stranieri*, in "Domenica del Corriere", (Milano), a. [LXIV], n. 23, 10 giugno 1962, pp. 24-26

[Inchiesta con grafici e schemi in cui è citato anche Piero Manzoni nelle categorie "I più importanti" (1 voto), "I più graditi" (1 voto) e "Le speranze" (2 voti)]

Yves Lecomte, *La mafia della pittura*, in "Le Ore", a. X, (492), 18 ottobre 1962
[ritaglio stampa]

[...]

È così che la vecchia guardia di ieri lascia il posto alla nuova generazione, Manzoni, Franceschini, Vaglieri, Pasoti, Picenni, Sordini, Verga, Romagnoni, Recalcati. È così anche che le vittime di ieri della mafia della pittura cercano di aiutare le attuali vittime della segreta consorte che regola il successo in arte.

[...]

Vincenzo Agnetti, *Prefazione*, in *Piero Manzoni. 8 tavole di accertamento*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, MCMLXII [1962]

Dagli achromes a queste tavole di accertamento e viceversa. Una reversibilità, apparentemente antitetica, che pone come limite primo e cioè come dimensione rivelatrice un'altra opera. Le carte geografiche, le impronte, l'alfabeto sono semplici relazioni della condizione subconscia. Nulla di reale e tanto meno di astratto; ma soltanto un momento a se 'in se'. Possiamo dare un po' di vita a un postulato; possiamo dare freddamente l'esatta importanza a un documento. Solo questo. Ed è questo che ha voluto Piero Manzoni. Baltimore è proprio a Baltimore.

Tristan Sauvage [Arturo Schwarz], *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962, pp. 38-43, pp. 164-166, pp. 190-191, p. 218, p. 222, p. 224, p. 227

[...]

1955 – 1959

Nel gennaio 1955 venne pubblicato un poema di Beniamino Dal Fabbro, *Descrizione di Orfeo*, illustrato da due acqueforti di Baj. Tre mesi dopo Baj e Dangelo parteciparono a una grande mostra collettiva organizzata a Parigi da Edouard Jaguer: “Phases de l’Art Contemporain”. In aprile, a Alessandria, si inaugurava l’esposizione “Alt” con opere di Baj, Dangelo e Jorn. Il catalogo, con un testo di Aligi Sassu, era illustrato da una litografia di Baj. In giugno, Baj e Dangelo parteciparono alla collettiva organizzata alla Galleria Proteo di Città del Messico, sotto il titolo “Confrontación Internacional de Arte Experimental”. Nello stesso mese il Movimento Nucleare organizzava a Milano, alla Galleria Schettini, una collettiva con la collaborazione della rivista *Phases* di Edouard Jaguer. Tale mostra, che passò quasi inosservata per la critica, fu una delle più importanti del dopoguerra italiano, in quanto permise finalmente un confronto tra quei pittori che costituivano allora l’avanguardia europea e molti dei quali sono divenuti, a distanza di pochi anni, gli esponenti più vitali della nuova pittura.⁵ [Erano infatti presenti a questa collettiva: Pierre Alechinsky (Bruxelles, 1927), François Arnal (La Valletta, 1926), Léon Bellefleur (Montreal, 1910), Carl Buchheister (Hannover, 1890), Camille Bryen (Nantes, 1907), Bernard Childs (New York, 1916), Corneille (Liegi, 1922), Albert Dumouchel (Valleyfield, 1917), Duncan (Londra, 1920), Max Ernst (Colonia, 1891), Wilhelm Freddie (Copenaghen, 1909), Mathias Goeritz (Germania, 1915), K. O. Goetz (Aix-la-Chapelle, 1924), Jacques Halpern (Parigi, 1925), Simon Hantai (Ungheria, 1922), Jacques Herold (Piatra, 1910), Jerzy Kujawsky (Ostrow, 1922), Yuichi Inoue (Tokyo, 1917), Marcel Jean (Charité-sur-Loire, 1900), Paul Jenkins (Kansas City, 1923), Asger Jorn (Jutland, 1914), Adja Yunkers (Riga, 1900), Roberto Echaurren Matta (Santiago, 1911), Jean Messagier (Parigi, 1920), Shiryu Morita (Kyoto, 1912), Bokushi Nakamura (Giappone, 1916), Francisco Nieva

(Valdepeñas, 1924), Anders Oesterlin (Malmö, 1926), Antonio Saura (Huenca, 1930), Bernard Schultze (Schneidemuhl, 1915), Jaroslav Serpan (Praga, 1922), K.R.H. Sonderborg (Germania), Marie Christine Treinen (Parigi, 1923), Gérard Tremblay (Canada), Claude Viseux (Campagne-sur-Oise, 1927) e Enrique Zañartu (Santiago, 1921)].

Fra gli italiani erano presenti Enrico Baj, Gianni Bertini, Oreste Borri, Joe C. Colombo, Mario Colucci, Sergio Dangelo, Gianni Dova, Lucio Fontana e Umberto Milani. Il primo numero di *Il Gesto*, pubblicato in occasione di questa mostra, comprendeva scritti di Beniamino Dal Fabbro, Sergio Dangelo, Edouard Jaguer, Roberto Sanesi e Tsutomu Izima. Questa collettiva, che presentò per la prima volta in Italia alcune delle figure più vive dell'arte contemporanea, dimostrava come il Movimento Nucleare non fosse un gruppo di iniziati dogmaticamente chiuso a espressioni diverse e a ricerche indipendenti, ma piuttosto cercasse un continuo rapporto con tutti i movimenti d'avanguardia, partecipando alle loro mostre e invitandoli a partecipare alle proprie.

Dopo l'intensa attività del 1955, e dopo una stasi che vide, nel 1956 – tra i fatti più degni di nota – solo la partecipazione di Baj e Dangelo a una mostra parigina organizzata da Jaguer, si assisteva nel 1957 a un ulteriore allargarsi del Movimento Nucleare: vi aderivano infatti, nel giugno di quell'anno, Biasi, Manzoni, Sordini e Verga, e fu pubblicato il manifesto *Per una pittura organica*. In ottobre si inaugurò una collettiva alla Galleria San Fedele di Milano, con la partecipazione di Baj, Bemporad, Bertini, Dangelo, Jorn, Yves Klein, Manzoni, Arnaldo e Gio Pomodoro, Rossello, Sordini, Vandercam e Verga. Il catalogo conteneva testi di Boccioni, Kaiserlian, e Jaguer. Più importante fu la presa di posizione assunta nel settembre 1957 con il manifesto *Contro lo stile*, redatto da Baj, in cui venne riassunto il significato delle esperienze nucleari e furono riprese alcune delle critiche già manifestate, in occasione della fondazione del "Movimento per una Bauhaus Immaginata", contro il concretismo classico. Il manifesto venne firmato da Armand, Baj, Bemporad, Bertini, Calonne, Chapmans, Colucci, Dangelo, De Miceli, D'Haese, Hoeboer, Hundertwasser, Klein, Koenig, Manzoni, Nando, Noiret, A.

Pomodoro, G. Pomodoro, Restany, Saura, Sordini, Vandercam, e Verga. *Contro lo stile* è una chiara presa di posizione contro le sclerosi delle trovate stilistiche e contro il mito dello stile quale traduzione formale della coerenza interiore dell'artista. *Contro lo stile* continua la polemica nucleare, rivolta a raggiungere una libertà sempre maggiore, non soltanto sul piano tecnico, ma anche sul piano creativo e psicologico, denunciando lo stile come "l'ultima delle convenzioni". L'ideale punto limite, cui tende una simile presa di posizione, è rappresentato dall'artista che possieda tale carica inventiva da potersi rinnovare totalmente a ogni nuova sua opera. In concreto, i Nucleari tornavano ad affermare di non voler dettare alcuna "ricetta pittorica", anzi di combattere in favore della più assoluta libertà sperimentale e fantastica.

In un articolo di Roberto Sanesi, apparso in occasione della pubblicazione di questo manifesto, articolo che si intitolava "...E quindi stile, non espediente", oltre l'avvio calcolatamente ironico, ci sembra che si possa riscontrare un atteggiamento capace di comprendere e sostenere validamente, nell'atto di interpretare e organicamente illustrare, le affermazioni ivi contenute, ponendo finalmente l'accento sul fatto che ogni arte ha il dovere di liberarsi da qualsiasi schema preconstituito, onde poter cogliere, al di là delle convenzioni, un'idea radicalmente rinnovata dello stile e della stessa tradizione. "‘Contro lo stile’, ci vogliono dire gli artisti che hanno firmato il manifesto, significa ‘contro il falso stile degli espedienti’, ma significa anche e soprattutto essere liberi di ricercare e sviluppare e mutare, al di fuori di ogni schema prestabilito, i mezzi ritenuti più idonei a esprimere un ‘racconto’ comunicabile oltre i limiti di una tradizione personale o nazionale fraintesa. Con tutte le necessarie differenze, con tutte le implicazioni di un diverso clima e di una diversa ‘occasione’, non per nulla Eliot – difficilmente identificabile con una posizione di ignorante avanguardia o con un atteggiamento di funambolistica difesa di se stesso a tutti i costi – scrisse che la tradizione non può essere acquistata in eredità come un qualsiasi oggetto, e che in definitiva è meglio la novità (anche a tutti i costi) che la ripetizione."

Naturalmente, tutto ciò non ha senso se per novità intendiamo più un fine che un mezzo. Questo orientamento, a ogni modo, fondato sulla ricerca sperimentale, coincide, come si è visto in precedenza, con quello di alcuni tra i più vitali movimenti contemporanei europei. E non intendiamo riferirci qui soltanto al *tachisme*, che fu una ricerca puramente formale ed ebbe quindi una vita brevissima: intendiamo riferirci soprattutto all'esigenza più profonda di un ritorno alle sorgenti fondamentali della cultura rivoluzionaria del nostro secolo, al dadaismo e al surrealismo. Non si trattava, in verità, di adattare al nostro spirito attuale, ma di superarle in una sintesi capace di fondare la difficile ma tanto necessaria unità tra le due tendenze capitali dell'arte di ogni tempo: il romanticismo di tipo espressionistico e surrealistico, e il classicismo di Dada.

Nel novembre 1957 apparve il secondo numero di *Il Gesto*, con testi di Restany, Jaguer, D'Arshot e Estienne, e illustrazioni di Vandercam, Sonderborg, Dubuffet, A. e G. Pomodoro, Baj, D'Haese, Guiette, Fontana, Bruning, Bertini, Dangelo e Brauner. La copertina riproduceva un'opera di E. L. T. Mesens, il cui nome appariva per la prima volta in Italia.

Nel maggio 1958, alla Galleria Montenapoleone di Milano, i Nucleari organizzavano una mostra polemica che sotto il titolo "L'avanguardia" presentava opere di Picabia, Sant'Elia, Fontana, Baj e Manzoni. Nel giugno dello stesso anno, un gruppo di pittori napoletani, il "Gruppo 58", aderiva al Movimento Nucleare e pubblicava un suo manifesto. Il gruppo era composto da Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Luca e Persico. I rapporti dei Nucleari con i pittori napoletani, già stabiliti attraverso Mario Colucci, venivano così a rinsaldarsi e il movimento vedeva accresciuta la propria influenza nell'Italia del Sud.

Tre mesi più tardi, veniva pubblicato il terzo numero di *Il Gesto*, con testi di G. Dorflès, E. Sanguineti, E. Jaguer, N. Balestrini, S. Dangelo, L. Bonifacio e E. L. T. Mesens, e con illustrazioni di Lam, Duchamp, Picabia, Colucci, Peverelli, Corneille, Licata, Persico, Brunius, G. e A. Pomodoro (quest'ultimo presente con una litografia originale).

La polemica anti-astrattista, che era stata sempre il *leit-motiv* del movimento, venne ripresa con violenza nel gennaio 1959 con la pubblicazione del *Manifeste de Naples*, di cui citiamo il passo più significativo: “L’astrazione non è arte, ma solo concetto filosofico e convenzionale. L’arte non è astratta benché vi possa essere una concezione astratta dell’arte. Questo neo neo-platonismo è da tempo superato dagli avvenimenti della scienza moderna, quindi non ha più ragione d’essere come fenomeno vitale e attuale. [...]”

[...]

Il Gruppo napoletano

Nel numero 4 di *Documento Sud*, la rivista del gruppo nucleare napoletano, Guido Biasi così ha ricostruito la storia dei rapporti tra Milano e Napoli: “I primi contatti fra l’avanguardia napoletana e Enrico Baj risalgono al 1953, allorché Mario Colucci e Guido Biasi si incontrarono a Milano con Enrico Baj. A Milano, i due pittori napoletani furono direttamente informati dell’effettivo programma del Movimento Nucleare e in questa occasione vennero gettate le basi di concertazione di un piano di diffusione nel Sud delle nuove idee proposte dal manifesto di questo movimento. Effettivamente questa fu la prima occasione che rese possibile stabilire i primi contatti fra il gruppo napoletano e il Movimento Nucleare, al quale Colucci e Biasi si dissero pronti ad aderire. Biasi tornerà in seguito molte volte a Milano per incontrare Baj, finché, nel ’57, firma assieme a Colucci, Manzoni, Sordini e Verga il manifesto *Per una pittura organica* e quindi redige il testo del *Manifesto di Albisola Marina* in occasione di questo gruppo ad Albisola. Nell’ottobre 1958 Biasi terrà quindi la sua prima personale alla Galleria Pater di Milano.

I due manifesti del gruppo, quello ‘organico’ e quello di ‘Albisola’, volevano in un certo senso puntualizzare un atteggiamento particolare della seconda ondata ‘nucleare’ (e quindi della nuova ‘leva’), e proporre nello stesso tempo uno sviluppo (appunto ‘organico’) di quelle che erano state le premesse enunciate nei primi manifesti del movimento.

Lo slancio organizzativo di Luigi Castellano (il pittore e architetto napoletano che sarà in seguito il direttore della presente rivista) rende possibile la formazione, a

Napoli, del ‘Gruppo 58’ (Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Luca, Persico), che fin da quell’anno avrà nell’avanguardia napoletana una parte di primissimo piano. I pittori che ne fanno parte – in maggioranza giovanissimi – dichiareranno sin dall’inizio la loro simpatia verso le più vive agitazioni artistiche e in primo luogo per il Movimento Nucleare. Il primo manifesto del Gruppo (giugno 1958), lanciato in un clima di sgomento, di ostilità e di scandalo, e in un ambiente artistico tra i più provinciali, è redatto da Guido Biasi e dichiara apertamente l’adesione del ‘Gruppo 58’ al Movimento di Baj. In un secondo momento questo manifesto (firmato da sei pittori del Gruppo e illustrato da un *signum* di Di Bello) verrà inserito ne *Il Gesto* (n.3), la ‘rivista internazionale delle forme libere’ che Baj redige fin dal ’55.

Il ‘Gruppo 58’ svolge a Napoli una intensa campagna di diffusione delle idee più nuove: si susseguono le mostre di gruppo e si cominciano a organizzare a Napoli le prime mostre-scambio con Firenze, Roma e Milano. Biasi collabora intanto alla rivista milanese *Direzioni* (diretta da Fabrizio Mondadori), nel cui numero 2 comparirà un suo articolo appunto sul ‘Gruppo 58’, e a *Il Gesto*. [...]

[...]

Miriorama

Nell’ottobre 1959 si costituiva a Milano il gruppo “T”, di cui facevano parte i giovani artisti Anceschi, Boriani, Colombo e De Vecchi, e nel gennaio 1960, con la manifestazione collettiva Miriorama I, il movimento iniziava la propria attività pubblica.

Quella prima mostra rimase aperta soltanto quattro giorni. Una prima sezione era dedicata a una raccolta antologica di scritti e di riproduzioni di opere di artisti contemporanei che presentassero qualche punto evidente di contatto con le ricerche estetiche condotte dal gruppo dei giovani espositori: gli scritti erano di Boccioni, Balla, Depero, Klee, Fontana (“Manifesto bianco”) e Munari (presentazione per una mostra a Tokyo); le riproduzioni erano di Brancusi, Calder, Gabo, Pevsner, e Moholy-Nagy; finalmente erano esposti alcuni originali di Baj (uno specchio), Fontana (una tela lacerata), Munari (una macchina inutile), Tinguely (una macchina in movimento) e Manzoni (una linea). Nella seconda sezione, invece, erano esposte

alcune creazioni collettive del gruppo stesso, di carattere chiaramente sperimentale, che presentavano variazioni nel tempo di elementi quali il colore, la forma, il volume, la superficie, l'ambiente. Valga l'esempio di una pittura "in fumo", in cui l'immagine era prodotta dal passaggio del fumo in un apposito condotto visore, e variamente determinata da correnti di aria aspirata. Ma accanto a questa pittura "in fumo" erano esposti oggetti estetici non meno singolari. Vi erano, poniamo, ossidazioni decorative ottenute sopra una lastra di rame, ove apparivano colorazioni variabili per effetto della polarizzazione provocata da un aumento di temperatura. Vi erano superfici in combustione, con immagini dipinte sopra materie plastiche, che il calore faceva deformare e contrarre in alcune zone, provocando corrispondenti deformazioni e contrazioni nelle immagini dipinte, sino a ulcerazioni che gradatamente si ingrandivano e portavano alla distruzione ultima della superficie. Finalmente vi era un grande oggetto pneumatico: da un cubo di ottanta centimetri di spigolo uscivano, sospinti da aria compressa, alcuni tubi di politene del diametro di sessanta centimetri e lunghi da sei a dieci metri, i quali, gonfiandosi, si protendevano nell'ambiente disponendosi variamente per poi ritirarsi nel cubo, una volta aspirata l'aria in essi contenuta.

Queste opere sperimentali erano il frutto di ricerche condotte dal gruppo lentamente formatosi: Boriani e De Vecchi si erano conosciuti nel 1952 al Liceo Artistico, ed erano venuti poi a contatto nel '56 con Colombo e nel '58 con Anceschi. A partire dal '56 Boriani, De Vecchi e Colombo lavoravano insieme, in uno studio comune, e mentre Boriani aveva rivolto la sua attenzione, in particolare, alla pittura metafisica, al surrealismo e a Dada, De Vecchi si era interessato del futurismo e di Kandinsky, Colombo delle esperienze concretiste e stratte. Le prime opere di questo periodo vengono esposte in Svizzera in due mostre successive, la prima a Bellinzona nel giugno 1958, la seconda a Lugano nel settembre dello stesso anno.

Quanto a Giovanni Anceschi, egli era partito da esperienze post-cubiste e, attraverso Picasso e Miró, surrealiste, per arrivare infine a un linguaggio assimilabile a quello dell'*art brut* e, accostandosi da ultimo a Baj, partecipare alla rivista *Il Gesto* e alla mostra parigina dell'Arte Interplanetaria. Con la fine del '58 il gruppo è già

praticamente formato e inizia una prima attività comune, che trova modo di documentarsi pubblicamente in una esposizione del settembre '59, alla Galleria Pater di Milano, con opere chiaramente intese a porre e risolvere problemi di materia e superficie (*action-painting*, spazialismo, monocromi). In occasione di questa mostra si fanno stretti i rapporti con Baj, Fontana e Manzoni, con i quali, e con Castellani, si fonda la Galleria Azimuth, ben presto abbandonata, dopo una prima collettiva, dal gruppo dei giovani, in seguito a dissensi ideologici.

E si giunge così, come già abbiamo ricordato, alla costituzione definitiva del gruppo "T", e a una ricerca tutta rivolta al tentativo di superare, per varie strade, il complesso dei mezzi tradizionali in vista di nuove realtà plastiche e pittoriche. [...]

[...]

"Azimuth"

Rivista d'avanguardia fondata a Milano da Enrico Castellani e Piero Manzoni, dopo che Manzoni uscì dal Movimento Nucleare. Essa volle porsi in opposizione a *Il Gesto*, di cui imitò anche il formato. Il primo numero uscì nel 1959, il secondo nel gennaio 1960.

[...]

"Direzioni"

Rivista d'avanguardia ("Rassegna d'arte e di poesia d'avanguardia") che si pubblicava a Milano, diretta da Riccardo e Fabrizio Mondadori. Ne sono apparsi tre numeri. Il primo reca la data novembre-dicembre 1958 (testi e illustrazioni di E. Baj, R. Sanesi, E. Jaguer, E. Sanguineti, N. Balestrini, S. Dangelo, eccetera). Il secondo numero è del gennaio-febbraio 1959 (testi e illustrazioni di H. Juin, Restany, Jaguer, J.-J. Lévêque, Jorn, Hundertwasser, Bertini, Baj). Il terzo numero è del giugno 1959 (testi e illustrazioni di Picabia, Schwitters, Dangelo, Manzoni, Scanavino, Pomodoro, eccetera).

[...]

"Il Gesto"

Rivista d'avanguardia ("Rassegna internazionale delle forme libere") di cui uscirono a Milano, tra il 1955 e il 1959, quattro numeri, a cura del Movimento Nucleare. Il

primo numero apparve in occasione della mostra “*Il Gesto*” organizzata dai Nucleari in collaborazione con il gruppo “*Phases*”) alla Galleria Schettini di Milano e inaugurata il 18 giugno 1955 (opere di Alechinsky, Baj, Bertini, Joe Colombo, Colucci, Corneille, Dangelo, Dova, Ernst, Fontana, Jorn, Matta, Morita, Saura, eccetera). Il primo numero (con una scultura di Ernst riprodotta in copertina) recava testi di Dal Fabbro, Sanesi, Jaguer, Izima, Dangelo, due litografie fuori testo di Fontana e Joe Colombo e trentasette riproduzioni. Il secondo numero apparve nel 1957, redatto da Baj e Dangelo, con copertina di Lam. Il terzo nel 1958, redatto da Baj, Dangelo e Manzoni, con copertina di Fontana e Tullier. Il quarto numero, apparso nel settembre del 1959, è dedicato all’Arte Interplanetaria: oltre a un manifesto contiene testi e liriche di Jaguer, Farfa e Hausmann e riproduzioni di Baj, Franceschini, Fontana, Farfa, Recalcati, Verga e Anceschi.

[...]

Piero Manzoni

Nato a Milano nel 1933. Ha seguito gli studi classici. Ha tenuto la sua prima personale a Milano nel maggio 1957. Dal 1956 al 1958 ha fatto parte del Movimento Nucleare. Nel giugno 1957 ha redatto il manifesto *Per una pittura organica*. È tra i firmatari del manifesto *Contro lo stile*. Ha poi abbandonato il Movimento Nucleare e ha fondato la rivista *Azimuth*. In mostre personali o collettive ha esposto all’Aia, Albisola, Anversa, Bergamo, Berlino, Bologna, Bruxelles, Como, Copenaghen, Losanna, Milano, Monaco di Baviera, Parigi, Roma, Rotterdam, Wiesbaden. Ha tenuto la sua ultima personale a Londra nel 1960. I suoi primi quadri bianchi o “acromi” sono del 1957. Nel 1959 ha incominciato a tracciare le sue “linee”: nell’agosto dello stesso anno ha esposto per la prima volta a Albisola una linea lunga m 19,93. Ha inoltre eseguito alcune sculture pneumatiche e pulsanti.

[...]

Mario Bèrgomi, *Mostra "Monocromo"*, in *Mostra "Monocromo"*, catalogo della mostra collettiva, Firenze, Galleria Il Fiore, 16-29 gennaio 1963, Firenze, 1963

La necessaria brevità della presente nota mi permette appena un'analisi delle opere esposte e dei procedimenti messi in atto dagli artisti inclusi in questa singolare mostra: ciò che più importa, del resto, è definire alcune premesse, stringere la molteplicità di queste esperienze in alcuni punti assiomatici. Anzitutto è da escludere che la pittura monocroma si risolva in un tour de force, in un esercizio più o meno volontaristico: anche se taluni degli espositori (vedi Bay Dangelo, Hartung Loffredo o Turcato) non usano il monocoloro sistematicamente, ma in obbedienza a una necessità momentanea. Si tratta dunque, nell'insieme, di una direzione di ricerca non casuale: che si è imposta parallelamente o in seguito alla grande bufera dell'informel, che ha travolto e messo tutto in gioco; di una meditazione sui dati primi del fatto pittorico, svolta in profondità, con dedizione ascetica e fermo ripudio degli elementi emozionali spuri. E che si propone come obbiettivo: o un trattamento della materia che metta in gioco anche valori tattili, quasi a rendersi conto di un percorso capillarmente modulato e accidentato (Yves Klein); o un'analisi molecolare del dato percettivo (Dorazio); o il reperimento, attraverso il rarefarsi e addensarsi del colore, di trame e suggestioni neofigurative (Antonio Bueno); o il richiamo esplicito allo spazio ambientale, l'utilizzazione delle incidenze luministiche e spaziali, ottenuta sia mediante buchi e tagli nella tela o incavi e ondulazioni nel materiale d'altro genere cui si fa ricorso (Fontana e Manzoni); o mediante incastri e sovrapposizioni di più tele, operate l'una in corrispondenza dell'altra e con effetti di profondità moltiplicata (Scheggi). Direi che questo calcolo delle incidenze di spazio e di luce costituisce l'aspetto peculiare della pittura monocroma: il che porta necessariamente a considerare l'opera eseguita come aperta: suscettibile cioè (nel suo continuo confronto con l'occhio del lettore e con lo spazio retro o circostante o interno) di variazioni e accrescimenti che non sono, si badi bene, arbitrari, ma scientemente misurati e dedotti. Si pensi (per aiutarsi con l'esperienza della musica) a un fondo di silenzio indifferenziato: dove si faccian risuonare delle note, a diversa

altezza e durata: ciascuna studiata in sé stessa, nella molteplicità delle sue vibrazioni, e in rapporto con le precedenti e successive; sì che il silenzio le compenetri e ne risulti compenetrato e modificato. È evidente che una ricerca di questo genere si esercita sì individualmente, ma postula nel contempo una comune istanza e poetica: è come un'ipotesi che si verifica in più settori, un'indagine dove ciascuno porta il contributo di un impegno e di uno scavo esattamente definito, di una sua (mi si passi il termine) specializzazione. Con esiti di volta in volta validi: ma che sembrano, nel loro complesso, proiettarsi nell'avvenire, prefigurando quella opera totale, quella suprema sintesi che era nei sogni di Klee.

[U. B.], *Le mostre d'arte [...]*, in "La Nazione", (Firenze), 23 gennaio 1963, p. 6

[...]

Al Fiore

Anche il Fiore di via della Pergola ha messo insieme una interessante rassegna: di essa fanno parte Baj, A. Bueno, Dangelo, Dorazio, Fontana, Hartung, Klein, Loffredo, G. Pomodoro, Manzoni, Scatizzi, Scheggi, Turcato. Molti di questi nomi, notissimi in sede nazionale, appaiono per la prima volta a Firenze. Ne viene fuori una antologia preziosa, di gusto, oltre che una lettura intelligente di un gruppo impegnato di artisti che il "monocromo" – sia pure in varie redazioni e in varie istanze – accomuna nella esposizione.

[...]

Arte e cultura, in “La Nazione”, (Firenze), 28 gennaio 1963, p. 4

[...]

Il Fiore (via della Pergola 5 r.) Ore 21.30: in occasione della “mostra monocroma” esecuzione di musiche sperimentali e lettura di poesie.

[...]

Un giovane pittore trovato morto nello studio, in “Corriere d’informazione”, (Milano), 7-8 febbraio 1963, p. 4

Un giovane pittore, Piero Manzoni, di trent’anni, è morto per paralisi cardiaca nel suo studio al pianterreno di via Fiori Chiari 16. Il giovane pittore è stato colto da malore, mentre era solo. Ha tentato forse di chiamare aiuto, ma non è riuscito a farsi sentire. Dopo sei ore è stato trovato morto dalla madre e dalla fidanzata che, dopo avergli telefonato, spaventate del lungo silenzio, sono accorse in via Fiori Chiari. Aperta la porta, hanno trovato Piero Manzoni ormai cadavere.

Un medico ha fatto risalire la morte del giovane pittore a circa sei ore prima e l’ha attribuita a paralisi cardiaca.

Il giovane artista soffriva da tempo di una forma cardiaca. Piero Manzoni era noto tra i pittori d’avanguardia.

Muore per malore il pittore Manzoni, in “Il Giorno”, (Milano), 8 febbraio 1963
[ritaglio stampa]

Piero Manzoni, uno dei giovani pittori milanesi d’avanguardia più conosciuti in Italia ed in Europa, è morto di malore nel suo studio di via Fiori Chiari 16. Aveva da

poco compiuto 30 anni. Era tornato in questi giorni da Bruxelles dove aveva presenziato all'inaugurazione di una sua mostra personale che resterà aperta fino al 12 febbraio.

Non era la prima volta che Manzoni esponeva fuori dall'Italia. Già aveva avuto modo di far conoscere le proprie opere a Copenaghen e a Parigi. In Italia aveva esposto a Milano, a Roma e ad Albisola.

La morte d'un giovane pittore, in "Avanti!", (Milano), 8 febbraio 1963, p. 5

Il pittore Piero Manzoni, di 30 anni, è stato trovato morto ieri nel suo studio di via Fiori Chiari 16. Un attacco cardiaco lo ha ucciso nel sonno e a trovarne il cadavere sono state la fidanzata e la madre che erano accorse allo studio preoccupate per il prolungato silenzio che accoglieva le loro telefonate.

Il pittore, che era molto noto negli ambienti artistici milanesi, era appena tornato da Bruxelles dove aveva assistito all'inaugurazione di una sua mostra personale. Aveva esposto a Parigi, a Copenaghen, a Roma, ad Albisola e, naturalmente, a Milano e molte sue opere appartengono a diversi collezionisti di tutto il mondo. Nella sua carriera aveva tenuto sempre posizioni di avanguardia che avevano suscitato ripetute polemiche ma che gli avevano fruttato anche numerosi riconoscimenti. Era persona cordiale e cortese, e avrebbe dovuto sposarsi entro poco tempo.

Morto il pittore Piero Manzoni, in “Corriere Lombardo”, (Milano), 8-9 febbraio, 1963 [ritaglio stampa]

Il pittore Piero Manzoni, è morto ieri a trent’anni nel suo studio di via Fiori Chiari 16. È stato stroncato da un infarto, nel sonno. Era appena tornato da Bruxelles dove aveva allestito una mostra personale. Tra poco avrebbe dovuto sposarsi.

Trascrizione dell’intervista radio a Lucio Fontana, “Il Gazzettino Padano”, (Milano), 8 febbraio 1963

...È morto ieri a Milano il giovane pittore Piero Manzoni.

Era molto conosciuto nell’ambiente di avanguardia europeo, a Bruxelles è tutt’ora aperta una sua importante “personale” alla galleria Smith.

La sua improvvisa scomparsa, Piero Manzoni aveva 29 anni, ha destato grande dolore fra quanti lo conoscevano e lo stimavano per le sue qualità umane ed artistiche.

Fra i suoi amici milanesi il pittore e scultore Lucio Fontana ricorda quale è stata l’importanza di Piero Manzoni per le nuove generazioni che operano nell’arte.

-“Nella sua mostra che tutt’ora continua a Bruxelles il nostro povero amico Manzoni aveva esposto i risultati delle sue ultime ricerche, che si esprimevano nell’applicazione di nuovi materiali e delle sue teorie estetiche. Aveva usato questa volta fibre sintetiche, gessi, pani, cotone, tutto in una ossessione di bianco, ma la scoperta più importante direi eccezionale, di Piero Manzoni era la linea, che io ritengo innovazione artistica di una portata internazionale”.

-“Fontana, questa linea di Piero Manzoni, morto ieri sera a Milano, era stata capita da tutti?”.

-“Tutt’altro! Manzoni era un uomo di ricerca e la linea non era e non è facile da capire e da accettare, però io ho la ferma convinzione che la linea di Manzoni ha segnato un punto fondamentale nella storia dell’arte contemporanea”.

BIBLIOGRAFIA

In questo elenco bibliografico non sono riportati contributi e articoli editi in riviste e periodici trascritti nella Parte Terza. Allo stato attuale degli studi, la bibliografia di riferimento resta ancora quella edita in G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, 2 tomi, Skira, Ginevra-Milano, 2004, pp. 679-683.

C. Pavese, *Il mito*, in “Cultura e realtà”, n. 1, Roma, maggio-giugno 1950, pp. 5-10

C. Pavese, *Raccontare è monotono*, in “Cultura e realtà”, n. 2, Roma, luglio-agosto 1950, pp. 7-11

P. Prini, *Esistenzialismo*, Edizioni Studium, Roma, 1952

Bianco, (Milano, Galleria Montenapoleone, dal 27 giugno 1953), Milano, 1953

Baj Dangelo D’Arena Fontana Gracco Manzoni Munari Orsenigo Pomodoro, (München, Galerie 17, 15-31 Januar 1957), [Texte] E. Geitlinger, W. Gaudnek, F. Roh, W. Hess, H. Hailmeier, München, 1957

P. Restany, *Bellegarde*, avant-propos de W. George, Editions H. Kameer, Paris, 1957
18 opere della collezione privata di Lucio Fontana 18 opere della collezione privata di Bruno Munari, (Milano, Galleria Blu, dal 15 maggio 1957), Milano, 1957

Gui. B. [Guido Ballo], *Le mostre. Le collezioni di Fontana e Munari alla Galleria Blu*, in “Avanti!”, (Milano), 30 maggio 1957

Arte Nucleare 1957, (Milano, Galleria San Fedele, 12-30 ottobre 1957), testi di U. Boccioni, G. Kaiserlian, E. Jaguer, Milano, 1957

Brochure del Teatro alle Maschere, Milano, 23 ottobre 1957

Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945 – 1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957

a.g.d., *Sculture da viaggio di Munari*, in “La Notte”, (Milano), 19-20 giugno 1958

“Il Gesto”, redattori E. Baj, S. Dangelo, P. Manzoni, n. 3, Milano, settembre 1958

E. Crispolti, *Pollock*, [fascicoli del Verri, n. 2], All’insegna del Pesce d’oro, Milano, 1958

Mostra personale di C. Bellegarde aprile 1959, prefazione di M. Brion, Galleria Apollinaire, Milano, 1959

“Direzioni”, *Rassegna d’arte e di poesia attuale*, a cura di F. Mondadori, n. 3, Milano, giugno 1959

“Azimuth”, a cura di E. Castellani, P. Manzoni, n. 1, Milano, 1959

“Art Actuel International”, a. II, n. 13, Lausanne, 1959

“Art Actuel International”, a. III, n. 14, Lausanne, 1960

Monochrome Malerei, (Leverkusen, Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 18 März – 8 Mai 1960) a cura di U. Kultermann, Leverkusen-Opladen, 1960

“Azimuth”, a cura di E. Castellani, P. Manzoni, n. 2, Milano, 1960

J-E. Cirlot, *¿Un nuevo idealismo? Piero Manzoni y la nueva concepción artística*, in “Correo de las Artes”, n. 27, Barcelona, septiembre 1960

G. Dorfles, *Ultime tendenze nell’arte d’oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1961

Catalogo del XII Premio Lissone internazionale per la pittura 1961, introduzione generale di G. C. Argan, testi di U. Apollonio, P. Restany, Edizioni Città di Lissone, Lissone, 1961

Ekspositie Nul, (Amsterdam, Stedelijk Museum, 9-26 maart 1962), [manifesto-pieghevole edito in occasione della mostra collettiva], Amsterdam, 1962

P. Manzoni, *8 Tavole di accertamento*, prefazione di V. Agnetti, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1962

T. Sauvage, *Arte nucleare*, Schwarz, Milano, 1962

Piero Manzoni, a cura di T. del Renzio, U. Agliani Lucas, Edizioni Vanni Scheiwiller, Milano, 1967

C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969

Piero Manzoni, (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 26 september – 9 november 1969), [testi di U. Kultermann, J. Leering, H. Peeters], Eindhoven, 1969

V. Agnetti, *Gli achromes di Piero Manzoni*, Vanni Scheiwiller, Milano, 1970

E. Villa, *Attributi dell’arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano, 1970

Piero Manzoni, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 6 febbraio – 7 marzo 1971), a cura di G. Celant, presentazione di P. Bucarelli, De Luca Editore, Roma, 1971

G. Celant, *Piero Manzoni*, Sonnabend Press, New York, 1972

P. Fossati, *Il Movimento Arte Concreta (1948-1958). Materiali e documenti*, Martano Editore, Torino, 1980

L. Caramel, *Movimento Arte Concreta*, Electa, Milano, 1984

F. Caroli, *L'arte dalla psicologia alla psicanalisi. Teoria artistica e ricerche sul profondo dal XV al XX secolo* (con antologia documentaria a cura di M. Pigozzi), Pàtron Editore, Bologna, 1984

F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni catalogue raisonné*, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1991

Le carte di Piero Manzoni, (Soncino, Rocca Sforzesca, 22 aprile – 28 maggio 1995), a cura di F. Gualdoni, Charta, Milano, 1995

L. Caramel, *Il MAC Movimento Arte Concreta nella collezione della Banca Commerciale Italiana*, introduzione di G. Ferretti, Banca Commerciale Italiana, Milano, 1996

J-E. Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte*, edición a cargo de L. Cirlot, Quaderns Crema, Barcelona, 1997

MAC/ESPACE, Arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958, (Roma, Acquario Romano, 19 maggio – 7 luglio 1999), a cura di L. Berni Canani, G. Di Genova, Edizioni Bora, Bologna, 1999

G. Zanchetti, *Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*, Dossier 8, Skira, Ginevra-Milano, 2000

Remo Bianco. Catalogo generale, [vol. 1] a cura di A. Altamira, Mazzotta, Milano, 2001

Casa-Museo Boschi Di Stefano, a cura di M.T. Fiorio, Skira, Ginevra-Milano, 2003

R. Riccini, *Giuseppe Zecca. Il design come professione*, Skira, Ginevra-Milano, 2003

- G. Maffei, *I libri collettivi del MAC*, in “WUZ. La rivista del collezionista di libri”, n. 10, Milano, dicembre 2003, pp. 30-35
- Tonino Caputo. *L'itinerario artistico di un pittore nomade*, a cura di M. Beraldo, Canova, Treviso, 2004
- E. Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana. Taccuino critico 1959 – 2004 e Carteggio 1958 – 1967*, a cura di P. Campiglio, Skira, Ginevra-Milano, 2004
- G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, 2 tomi, Skira, Ginevra-Milano, 2004
- G. Maffei, *M.A.C. Movimento Arte Concreta. Opera editoriale*, con la collaborazione di L. Berni Canani, uno scritto introduttivo di L. Caramel, testimonianze di L. Bombelli Tiravanti, G. Dorflès, A. Oggero, testi di L. Berni Canani, M. Vianello, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2004
- A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2006
- E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, 2 tomi, Skira, Ginevra-Milano, 2006
- E. Grazioli, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2007
- Piero Manzoni*, (Napoli, Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 20 maggio – 24 settembre 2007), a cura di G. Celant, Electa, Milano, 2007
- I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri, Università degli Studi di Milano, Skira, Ginevra-Milano, 2009
- Dadamaino Manzoni. Storia di un grado zero 1956-1963: le opere, i documenti*, (Bologna, P420 Arte Contemporanea, 23 gennaio – 6 marzo 2010), a cura di A. Pasotti, F. Padovani, introduzione di F. Gualdoni, P420 arte contemporanea, Bologna, 2010
- Il confine evanescente. Arte italiana 1960 – 2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Electa, Milano, 2010
- nul = 0 The Dutch Nul Group in an International Context*, eds., C. Huizing, T. Visser, Stedelijk Museum, Schiedam, / NAI Publishers, Rotterdam, 2011

Echt Peeters Henk Peeters Realist Avant-gardist, eds., M. Van Mechelen, J. Jobse, Uitgeverij de Kunst, Wezep, 2011

Manzoni: Azimut, text F. Pola, Gagosian Gallery, Gagosian, s.l., 2011 [edizione in cofanetto, pubblicata per la mostra *Manzoni: Azimut* alla Gagosian Gallery di Londra (16 novembre 2011 – 7 gennaio 2012), contiene le ristampe anastatiche della rivista “Azimuth” e di alcuni inviti e testi relativi alla Galleria Azimut]

M. Dantini, *Geopolitiche dell’arte. Arte e critica d’arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2012

Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden, (Frankfurt am Main, Städel Museum, 26 Juni – 22 September 2013), Herausgeber M. Engler, Kerber Verlag, Bielefeld, 2013

F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, Johan & Levi editore, Monza, 2013

P. Manzoni, *Diario*, a cura di G.L. Marcone, Electa, Milano, 2013

P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, a cura di G.L. Marcone, Abscondita, Milano, 2013

Arte moltiplicata. L’immagine del ’900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2013

F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milano, 2013

G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Abscondita, Milano, 2014

Piero Manzoni 1933 – 1963, (Milano, Palazzo Reale, 26 marzo – 2 giugno 2014), a cura di F. Gualdoni, R. Pasqualino di Marineo, Skira, Ginevra-Milano, 2014

F. Pola, *Piero Manzoni e ZERO. Una regione creativa europea*, Electa, Milano, 2014

Azimut/h. Continuità e nuovo, (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015), a cura di L.M. Barbero, Marsilio Editori, Venezia, 2014

Yves Klein Lucio Fontana Milano Parigi 1957 – 1962, (Milano, Museo del Novecento, 17 ottobre 2014 – 15 marzo 2015), a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Electa, Milano, 2014

La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013, a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, Atti del Convegno di Studi, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 5-6 giugno 2013, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2014

G.A. Pautasso, *Piero Manzoni. Divorare l'arte*, Electa, Milano, 2015

1946 – 1967 Premio Lissone, a cura di A. Zanchetta, Edizioni MAC – Arti Grafiche Meroni, Lissone, 2015

Piero Manzoni, (São Paulo, MAM, 7 april – 21 junho 2015), curadoria P.V. Filho, MAM, São Paulo, 2015

M. Milan, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Fondazione Passaré, Milano / Quodlibet, Macerata, 2015

Boom 60! Era arte moderna, a cura di M. Milan, D. Ventroni con M.G. Messina, A. Negri, Electa, Milano, 2016

Piero Manzoni Achromes: Linea Infinita, (Londra, Mazzoleni, 9 febbraio – 9 aprile 2016), a cura di G.L. Marcone, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2016

Achrome. Piero Manzoni, la peinture sans couleur, (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 17 juin – 25 septembre 2016), sous la direction de C. Kazarian, C. Lévêque-Claudet, Éditions Hazan, Paris, 2016

ZERO 5: The artist as curator. Collaborative initiatives in the international Zero movement 1957-1967, eds., T. Caianiello, M. Visser, ZERO foundation Düsseldorf / AsaMER Paper Kunsthalle, Ghent, 2016

Piero Manzoni. Nuovi studi, a cura di R. Pasqualino di Marineo, Atti della giornata di studi, Milano, Palazzo Reale, 25 novembre 2014, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2017

Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani, a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Atti della giornata di studi, Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia – Piazza Scala, 25 ottobre 2013, Scalpendi Editore, Milano, 2017

D. Colombo, *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci. Un confronto possibile*, Scalpendi Editore, Milano, 2017

- R. Perna, *Piero Manzoni e Roma*, Electa, Milano, 2017
- A. Cortellessa, *Monsieur Zero 26 lettere su Manzoni, quello vero*, ItaloSvevo, Trieste-Roma, 2018
- I. Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia Books, Milano, 2018
- Solo. Piero Manzoni*, (Firenze, Museo Novecento, 18 settembre – 13 dicembre 2018), a cura di G.L. Marcone, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2018
- G.L. Marcone, *Fontana Baj Manzoni 1958-2018*, Carlo Cambi Editore, Poggibonsi, 2018
- P. Campiglio, *Alberto Burri a Milano (1952-1958)* [in corso di stampa]
- G.L. Marcone, *Piero Manzoni's Lines: A brief chronology; writings, interviews and documents* [edizione a stampa prevista nel 2019]
- G.L. Marcone, *Piero Manzoni lettore di Cesare Pavese* [edizione a stampa prevista nel 2019]
- G.L. Marcone, *Titoli "nucleari" di Piero Manzoni* [edizione a stampa prevista nel 2019-2020]

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento primario per lo sviluppo di questo contributo va ai membri della Fondazione Piero Manzoni di Milano: Elena Manzoni di Chiosca (Presidente), Giuseppe Manzoni di Chiosca (Vicepresidente), Rosalia Pasqualino di Marineo (Direttrice), Agnese Boschini, Daniela Migotto, Celilia Nelli, Irene Stucchi.

Un sentito ringraziamento inoltre a: Giovanni Anceschi, Silvia Ardemagni, Raffaella Barbierato, Matteo Battaglia, Fabrizio Bonalumi, Gianni Bono, Isabella Bueno, Valerie Caimi, Graziella Calatroni, Angelo, Silvia e Francesca Calmarini, Carlo Cambi, Michela Campagnolo, Paolo Campiglio, Davide Capotorto, Diego Carmenati Francia, Giulia Catani, Roberta Cerini Baj, Susanna Colombo, Lara Conte, Emilio Contini, Duccio Dogheria, Daniela Ferrari, Massimo Ganzerla, Jose Graci, Flaminio Gualdoni, Anna Maffioletti, Elena Maffioletti, Onorio Mansutti, Claudio Mazzolani, Davide Mazzoleni, Luigi Mazzoleni, Sabrina Melle, Massimo Ortalli, Guido Andrea Pautasso, Raffaella Perna, Giorgio Sacchetti, Valentina Sardelli, Tommaso Tofanetti, Maria Villa, Giorgio Zanchetti.

APPENDICE ICONOGRAFICA

