

Predella journal of visual arts, n°34, 2014 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / Scholarly Associate Editor: Fabio Marcelli

Comitato scientifico / Editorial Advisory Board:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / Editorial Coordinator: Stefano de Ponti

Impaginazione / Layout: Stefano de Ponti, Lucio Mondini

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In Piero Manzoni 1959: tre Achromes "prensili" e la svolta New Dada [Piero Manzoni 1959: Three Prehensile Achromes and the New Dada Turn] Michele Dantini proposes unexpected modernist sources for the well-known series of Manzoni's "white" works of the years 1957-1957 while focusing on the emerging issue of sculpture and installation. The main thesis of the article is that the growing Italian reputation of New Dada artists like Twombly, Johns and even more Rauschenberg in the first half of 1959 provoked Manzoni and helped him in inventing exit strategies from the field of monochrome painting. Dantini explains historical-ideological issues deeply (even playfully) involved in Manzoni's Achromes and refuses common descriptions in the tradition of Germano Celant's. For the first time a radical turn in Manzoni's work is detected and strongly affirmed with new documentary evidence.

«Oggi la conoscenza sprimentale sostituisce la
conoscenza immaginativa...

*Si richiede il superamento della pittura, della
scultura, della poesia e della musica»*

Lucio Fontana, Manifesto bianco, 1946

«L'avversione per il poeta-io»

Antonio Porta, Dietro la poesia, 1960

«E credi forse di aver maturato i giuramenti?»

Antonio Porta, Non fuggire lo spazio

(a Piero e ai Manzoni), 1984

«Quando noi abbiamo cominciato ad avere un
po' di spazio e, come tutte le generazioni,
abbiamo definito le nostre ascendenze i due casi
riportati in ballo furono Manzoni e De Chirico»

Luciano Fabro, 1986

L'interpretazione monografica di una singola opera è una sorta di esercizio al trapezio per lo storico dell'arte. Il salto riesce o non riesce. L'abituale ricorso a pezze d'appoggio manualistiche, vacuità dottrinarie o pensose parafrasi fallisce. Dunque Piero Manzoni 1959. Perché un *Achrome* con ami da pesca [fig. 1]?

Innanzitutto. Gli *Achromes* con “aggancio” o “ormeggio” sono tre, tutti del 1959. Con ami, gancio e anello [fig. 2]. Piccole “sculture” che hanno ricevuto scarsa considerazione nella letteratura critica, forse per la loro enigmatica singolarità; o per meglio dire “assemblaggi” vestiti di bianco, verosimilmente sul modello di Cy Twombly [fig. 3], che al tempo ha da poco esposto alla galleria milanese del Naviglio, risiede a Roma e (proprio nel 1959) riceve un fervido omaggio di Emilio Villa sul primo numero della rivista *Appia antica*, dal titolo *Cy Twombly talento bianco*¹ - omaggio che certo non sfugge alla mobilissima attenzione di Manzoni.

I tre *Achromes* si inseriscono a mo' di cerniera nella produzione dell'artista. Esiste l'evidente proposito, da parte di Manzoni, di connetterli agli *Achromes* bi-dimensionali attraverso la scelta del “bianco”. Al tempo stesso manifestano una prima insofferenza riguardo alla ripetizione dello standard, che infrangono senza esitazione. Riflettono inoltre, questa la mia tesi, l'incipiente mutamento per così dire geopolitico di Manzoni, i cui modelli a venire saranno sempre meno continentali e (malgrado opinabili affermazioni storiografiche in senso contrario) sempre più americani².

Roma (e New Dada neworkese) dunque non meno di Milano (e della Parigi monocroma) attorno agli *Achromes* “prensili”. E un editor “orfico” (tutt'altro che concretista!) come Villa che porta l'attenzione sui temi, cari a Manzoni, del “mito”, del viaggio e dell'“origine”³. Voglio suggerire che interessi simbolici, archeologici o genericamente letterari aleggino attorno agli *Achromes*, malgrado le esplicite e ripetute smentite di Manzoni? No: l'errore sarebbe formidabile. La tradizione entro cui si iscrive l'artista è quella modernista e radicale della “verifica”⁴: una tradizione antiletteraria. Desidero però richiamare l'attenzione su un'inedita complessità di elementi fantastici, genealogici, geografico-culturali che le interpretazioni correnti, condotte in chiave concretista e “materilogica”, per lo più debitorie di Germano Celant, non riescono a cogliere né a tematizzare⁵.

L'attività matura di Manzoni si apre (pressoché ossessivamente) nel segno della “chiave”, dunque con un invito, rivolto all'osservatore, a indagare l'immagine e muovere oltre le apparenze [fig. 4]. Un confronto iconografico che mi pare indiscutibile rivela quanto sia acuta la capacità di autoposizionamento dell'artista, certo più evoluta della mera abilità tecnica. Dal punto di vista del ritratto picassiano di Wilhelm von Uhde (1910), fonte imprevedibile e negletta dell'acerbo *Doman chi sa* (1956) manzoniano, la “chiave” apre al mondo della vegggenza. La ve-

diamo disegnata a destra, a mo' di emblema, quasi in corrispondenza della bocca del critico, collezionista e gallerista tedesco al tempo appena divorziato da Sonia Terk (in seguito Delaunay-Terk) [fig. 5]. In *Domani chi sa* l'impronta di una chiave è ripetuta innumerevole volte entro un'area che riproduce la sagoma di Uhde, la posizione di tre quarti del volto, l'inconfondibile piega delle labbre serrate in un imperativo silenzio⁶. Al di là del motivo ideografico, sono proprio le affinità profonde a convincerci di un rapporto genealogico tra le due immagini.

Manzoni è abile a dotarsi di una tecnica indiretta e a risolvere in termini di meccanica figurativa il particolare della chiave, che Picasso in effetti ripropone, quasi a suggerirne un impiego modulare, nel mento e nelle orecchie dell'amico e protettore. Con *Domani chi sa* ci muoviamo entro retoriche inassimilabili agli orientamenti nucleari. La pittura "cubista", insegna Picasso al giovane Manzoni, esplora territori immateriali, ignoti all'immagine naturalistica, sia pure «totemica» o grottesca; e soprattutto visualizza processi creativi. Ricostruiamo l'intima inquietudine di Manzoni: desidera farsi conoscere ma sa di non poter contare sull'attenzione della critica più accreditata, che lo ignora e non comprende. Si sforza dunque di promuovere la novità della sua ricerca disseminando emblemi che invitano a approfondire⁷.

Che cosa cattura l'amo? Che cosa si appende al gancio? Quale «vitalità» (o *joie de vivre* o «totalità metafisica») si lega all'anello⁸? Queste le prime domande. E poi: in che senso "bianco"?

«Ho pensato a quelle strane forze che ci legano, a quelle cose che non sappiamo se siamo noi o cos'altro sono; *revenants*, forze, spettri? [Ho pensato] al mito che in un certo senso si agita in noi e ci dà forma»⁹.

Se considerata dal punto di vista dello studente di filosofia che, abbandonati gli studi di diritto, decide improvvisamente di trasferirsi a Roma pieno di tormentosi interrogativi generazionali sull'eredità culturale, l'annotazione è carica di implicazioni¹⁰. Manzoni giunge nella capitale tra la fine del 1954 e l'inizio del 1955¹¹. Vi cerca il «mito solare». Si tratterà a Roma meno di un anno, ma proprio nella città pontificia, scopre (dechirichianamente?) che «l'Italia è una città che dorme»; e che «noi latini non possiamo non dirci cattolici»¹².

Il *Diario* che Manzoni tiene tra 1954 e 1955 non è prodigo di riferimenti all'arte contemporanea: se eccettuiamo la certa ammirazione per il Picasso «classico» e un più ambivalente omaggio a Dalí potremmo supporre, forse sbagliando, che il

futuro artista (e al tempo pittore domenicale) sia pressoché digiuno di articolate cognizioni figurative. E' tuttavia senz'altro pronto a considerazioni identitarie. «La vita è rito religioso»: nell'aforisma troviamo sedimentate le esperienze letterarie del giovane Manzoni, che nello stesso periodo cita più volte Proust e Rilke¹³. I temi della "memoria involontaria", dell'«atavismo» e della trasformazione sembrano essergli ben presenti: è ben per questo che riflette sui «miti» e la loro persistenza o si dibatte tra fedeltà (a «famiglia, patria, eroismo, pensiero») e «emancipazione»¹⁴.

Gli *Achromes* del biennio 1957-1959, a riquadri o con fascia di iuta increspata, acquisiscono impassibilmente il fato amletico dell'artista contemporaneo e lo espongono come cosa certa. Nessun cedimento emozionale: il punto di vista è antipsicologico e normativo, dogmatico¹⁵. E' quel che è, e urgono compiti di «verifica». Alla data considerata Manzoni si colloca nel punto esatto di intersezione tra spazialismo e orfismo, concretismo e metafisica. Rifiuta tutto ciò che non inerisce plasticamente all'oggetto-quadro - non è ancora il momento di celebrare performativamente «corpo», «vitalità» e «fisiologia» - ma al tempo stesso riconduce questo stesso oggetto a un umile ruolo di servizio. L'*Achrome* è utensile, indice, "parte" di una totalità inattingibile; «specchio»¹⁶.

Quello che davvero preme a Manzoni, e che lo pone in rotta con la tradizione astratto-concreta, non sta *dentro* l'immagine o la sua cornice: ma *fuori*, e ha a che fare con la decifrazione e consacrazione artistica di un'«epoca». Nientedimeno¹⁷. I primi *Achromes* costituiscono come un corroborante passo indietro rispetto alle angosciose riflessioni sul «revenant» affidate al *Diario*, da cui, nell'inverno 1957-1958, ci separano ormai quasi tre anni. Nell'*Achrome* Manzoni sospende la propria attività quasi a prefigurare il *Delfo* di Giulio Paolini (1965); si ritrae, scruta e al più formula «ipotesi». Il dramma identitario è alle sue spalle. Non cerca risposte: con l'abrogazione di forme e colori ha già «trovato» e dischiuso la situazione in atto¹⁸. Il bianco è il colore (o non-colore o meta-colore) della latenza¹⁹. All'artista spetta un ruolo indiretto. Si trattiene e tace perché ciò che deve manifestarsi, il «mito» o l'"origine", si manifesti emergendo dal «substrato collettivo», sia o meglio viga in senso evenemenziale²⁰.

Al tempo in cui inizia la produzione dei primi *Achromes*, nell'autunno del 1957, l'atteggiamento di Manzoni non è quello dell'artista-sacerdote o dell'iniziato. Al contrario: è quello del ricercatore in laboratorio o dell'etnografo sul campo, a caccia di miti. Non interferire con l'esperimento (l'osservazione o la raccolta) è il solo obiettivo prefissato²¹. I soli "risultati" attesi sono quelli che si autodeterminano.

Non a caso insiste con lessico scientifico sui «metod[i] di scoperta». L'*Achrome* è per lui prioritariamente un dispositivo sperimentale, una «zona di immagini» a quattro dimensioni²² o meglio un congegno a funzionamento mitografico: uno “schermo” su cui, con il tempo e in modo del tutto preterintenzionale, potranno (o potranno non) dispiegarsi «miti» fondativi e propagarsi nuove divinità. L'artista è un «innovatore», scrive: non un poeta e neppure un profeta, piuttosto un maieuta (taluni al tempo avrebbero detto “fenomenologo”: legittimamente²³). Un ricercatore ingegnoso e tenace, persuaso (senza dubbio da Lucio Fontana) del primato della «conoscenza sperimentale» su quella «immaginativa»²⁴. L'invenzione (o «*inventio*», come Manzoni stesso la chiama) è perciò tecnico-linguistica: consiste nella messa a punto di una macchina “celibe” posta immaginativamente al servizio della collettività. Non ha a che fare con il sogno (anche se può proporsi di destarlo) né con l'“espressione” di stati d'animo individuali²⁵.

Stabiliamo un punto. Il “bianco” degli *Achromes*, il loro «immacolato stupore», equivale sì a un punto di domanda, dunque a una sottrazione di colore, ma in nessun senso a una riduzione pre-poveristica o protoanalitica destituita di senso specifico. L'adozione del tono neutro, seriale e distintiva, è sin dall'inizio consacrata all'ambivalenza - ambivalenza che l'artista si guarda bene dal risolvere²⁶. Il “bianco” corrisponde alla posizione terza che l'artista sceglie per sé in partenza, in quanto autore di «verifiche»: né affermativa né distruttiva. Traduce inoltre plasticamente il partito preso antiromantico che echeggia perentorio nei manifesti, non solo nei più precoci, e che rimanda a una tradizione primonovecentesca di “valori plastici” e «moralità» sovraindividuali²⁷. Il “bianco” ha presupposti anti-stilistici. Tuttavia sollecita in modo potente la nostra memoria storico-artistica perché il candore è prerogativa della statua. «L'arte», stabilisce Manzoni in *Metodo di scoperta*, breve testo databile al 1957, «ha sempre avuto un valore religioso». Appunto. E a distanza di alcuni anni, in corrispondenza con Juan-Eduardo Cirlot, critico e poeta surrealista spagnolo, chiarirà che uno «spirito classico è sempre alla base della nostra pittura». Può senz'altro accadere, e di fatto accade stabilmente, che l'«accertamento» diventi a sua volta immagine; e che la “latenza del Mito”, tra 1957 e 1959, evolva nel Mito della latenza.

Non c'è alcuna necessità di ritenere che l'*Achrome* nasca come residuo ironico di una qualsiasi piazza d'Italia dechirichiana, assolata e spettrale, o di un candido “figliol prodigo” metafisico; sarebbe fuorviante. Tuttavia neppure le retoriche “analitiche” o tautologico-formalistiche in auge sin dagli anni Settanta nella letteratura critica su Manzoni, amabilmente condotte in chiave *International Style*,

rendono giustizia alla densità semantica del “bianco” dell’artista, ai suoi frequenti slittamenti metaforici (tutt’altro che contraddetti; anzi accompagnati da specifiche affermazioni dei manifesti) o al molteplice gioco con i detriti della memoria storico-artistica e dell’eredità culturale primonovecentesca²⁸. Soprattutto precipitano l’*Achrome* nell’equivoco “retinico”. Possiamo invece affermare, ragionevolmente rispettosi della duplicità, che negli *Achromes* del primo periodo, anteriori alle *Linee*²⁹, mitologie della «luce» e della quarta dimensione da un lato, «metod[i] di scoperta» dall’altro coabitano assieme pressoché in ogni momento, anche se in modi (e con equilibri) diversi in circostanze e occasioni diverse. Il compito di evocare il «mito» o designare l’«epoca» separa l’*Achrome* manzoniano dal semplice quadro-oggetto o dall’opera d’arte programmata. In oscillazione strategica tra “autonomia” e “eteronomia”, per citare Luciano Anceschi, tra i primi interpreti dell’artista, tra divinazione e scienza, il “bianco” si tiene in un rapporto ritroso, mediato e sibillino con i processi storici e sociali, di cui (ma certo non per iniziativa dell’artista) potrà eventualmente propiziare una cristallizzazione simbolica³⁰.

Si getta un amo perché ci si attende che il pesce abocchi³¹. All’anello si lega un cane, una barca, una sporta della spesa. Si cerca un gancio ogni volta che dobbiamo appendere alla parete un quadro o un vestito. Che cosa potrà mai rivendicare un *Achrome*, o trattenere presso di sé?

La produzione duchampiana degli anni prebellici e l’intricata serie di studi attorno al *Grande vetro* (1915-1923), interpretabile nel suo insieme come una sorta di istrionico “taccuino” leonardesco messo assieme dallo stesso Duchamp, sono attraversati da bizzarre saghe sartoriali [fig. 6, fig. 7]. Le origini immediate della metafora sartoriale - il quadro come «idea» cui occorre conferire stile, che occorre dunque “vestire”, “abbigliare”, mettere in piega - sono da cercare nella cultura artistica francese di fine Ottocento, nella descrizione monetiana del dipinto come *enveloppe* («involucro») o nelle maliziose stiratrici di Degas; nella riduzione Nabis della pittura a policromia ornamentale e nelle leggendarie attività di misurazione intraprese da Seurat³².

Non è questa la sede per addentrarsi in una minuziosa, e verosimilmente vana, interpretazione del *Grande vetro*, il cui titolo, *La fidanzata messa a nudo dai suoi celibatari, anche*, aggiunge feerico mistero all’immagine anziché aiutarci a decifrarla³³. E’ sufficiente dire che la composizione si presenta come un dittico, è incompiuta ed è stata programmaticamente concepita da Duchamp come narrazione cinematografica: ha caratteri di sequenza, di catalogo o repertorio simultaneamente

dispiegato davanti ai nostri occhi ben più che di immagine unitaria.

Al modo caustico e iperbolico che gli è proprio Duchamp inscena l'impasse dell'arte contemporanea, predestinata (a suo avviso) a un vacuo formalismo. Non ha alcuna fiducia nella scuola "cubista" e trova anzi che l'impegno teorico di taluni seguaci minori di Picasso e Braque, come Gleizes e Metzinger, sopravvaluti meriti e potenzialità della svolta prefigurando patetici fallimenti. Se Braque affigge un chiodo a *trompe-l'oeil* nella celebre natura morta con *Violino e brocca* (1910), quasi a illustrare nel modo più vigoroso i propositi di ricostruzione plastica dell'universo, Duchamp risponde, in *Tu m'*, la sua ultima tela (1918), simulando uno strappo della superficie pittorica, dunque la morte (del quadro) e lo sfregio³⁴ [fig. 8, fig. 9].

Assumiamo pure (semplificando non poco) che gli «stampi» maschili, cioè le uniformi dei «celibatari» del *Grande vetro*, siano per Duchamp metafora dello stile, o meglio delle diverse opzioni stilistiche disponibili [fig. 6]. La «fidanzata» è l'«idea»: tumida, lusingata, fugace, si accende e corrisponde al desiderio erotico dei suoi corteggiatori. Mai però al punto da congiungersi definitivamente a uno di essi; e generare. L'«idea» non trova lo «stile» e viceversa. Girate le spalle alla natura, quadri e sculture non riescono a trovare una forma comprensibile e duratura, un equilibrio nuovamente "classico". Sono retoriche in incessante ricerca dell'argomento insigne.

Il *Grande vetro* è una reinterpretazione del mito di Edipo e la Sfinge condotta da corrosivi punti di vista crepuscolari, del tutto antinostalgici: un'allegoria professionale, se preferiamo, o meglio un "accertamento" dello stato contemporaneo delle belle arti in cui persino qualcosa delle inquietudini erotiche del Tannhäuser wagneriano è beffato e preso di mira³⁵. Giunta a un ultimo climax con Matisse, la pittura, per Duchamp, diviene una bagattella commerciale ammantata di inutile mistero. L'artista affida dunque a spogli readymades il compito di comunicare intenti scismatici e gaio furore distruttivo.

Come abbigliare la «fidanzata», cioè l'«idea» (per Duchamp); o il «substrato» (per Manzoni)? Quali tecniche, quali stili, quali motivi adottare? Con altra metafora: quali abiti appendere al gancio? In definitiva: che fare? Se lo *Scolabottiglie* duchampiano (1914) pone per primo la domanda, pretendendo nel vuoto sostegni dalle apparenze divenute ortopediche, *L'Appendicappello* o il *Trabocchetto* del 1917, chiamato altresì «trappola», ci conducono nella più stretta prossimità ai tre *Achromes* da cui siamo partiti; forse in compagnia di un'enfatica variazione sul tema di Man Ray, la teatrale *Ostruzione* (1920)³⁶.

La posizione “terza” che Manzoni ha inizialmente scelto per sé presuppone sospensione e attesa [fig. 10, fig. 11]. E’ una posizione che giunge a esaurimento tra la primavera e l’estate del 1959, con la svolta delle *Linee*, ma che si ripropone un’ultima volta, quasi epigonicamente, proprio negli *Achromes* con ami da pesca, anelli e gancio³⁷. Non è ancora tempo, per le piccole sculture bianche, di aprirsi alla “vita” e oltrepassare la condizione di crisalide - un’evoluzione che spetterà all’*Achrome* in pelle di coniglio (1961) e ancor più alle *Sculture viventi* interpretare³⁸. L’atteggiamento che presiede alla realizzazione dei tre assemblaggi è quello stesso che vale per tutta la prima serie di *Achromes*, databile agli anni 1957-1959. Né *bouffonnerie* sola né afflizione metafisica, dunque. Invece un’attitudine ironica e interrogativa, “scientifica” o meglio: maieutica.

- 1 Emilio Villa, *Cy Twombly talento bianco*, in «Appia antica», 1, 1959, s.n.p.
- 2 Nell’aprile 1959 Manzoni espone all’Appia antica con Bonalumi e Castellani. La galleria attorno a cui ruota la rivista diretta da Villa si avvia allora a divenire la più autorevole sede italiana di sperimentazione monocroma: Mario Schifano vi tiene la sua prima personale giusto al termine della collettiva “milanese”. Colpisce che a Manzoni si neghi un primato di spregiudicatezza geopolitica: sono forse sgradite ricostruzioni del suo precoce interesse per l’arte americana contemporanea? L’artista è tra i primissimi in Italia, con Castellani, a interessarsi al New Dada newyorkese. Riproduce Jasper Johns e Robert Rauschenberg nel primo numero di *Azimuth* e verosimilmente compete con Rauschenberg sul tema delle “linee” e della reinvenzione figurativa del “viaggio d’artista” (cfr. in proposito Michele Dantini, *Isole, rotoli, promenades*, in: *GAM. Collezioni*, a cura di D. Eccher, 2 voll., Torino 2010, vol. I, pp. 103-113; adesso in Michele Dantini, *Geopolitiche dell’arte italiana*, Milano 2012, pp. 29-50). Rauschenberg, ricordiamolo, ha inoltre meriti indubbi nell’affermazione del “monocromo” (quanto e più di Yves Klein, che infatti detesta: sul rapporto tra i due cfr. Nuit Banai, *Dangereuse Abstraction: Yves Klein à New York 1961-1967*, in *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, catalogo della mostra, Parigi-Vienna 2006-2007, a cura di vari autori, Parigi 2007, pp. 202-212). Già nella primavera del 1959, stante la testimonianza di Coca Frigerio, amica dell’artista, Manzoni sperimenta rotoli di carta svolgendoli nel parco della Villa reale di Monza. Un’autorevole testimonianza di Bonalumi, riferibile al 1959, attesta inoltre al di là di ogni ragionevole dubbio la notorietà milanese di *Automobile Tire Print* di Rauschenberg (1953), composizione che è a mio avviso il precedente diretto delle *Linee* e contribuisce in misura decisiva all’evoluzione di Manzoni in direzione di un’arte di “comportamento”. È significativo che Manzoni stesso avverta l’esigenza, in un’intervista pubblicata nell’ottobre del 1959, di tracciare la propria genealogia in chiave transatlantica, richiamandosi esplicitamente a Marcel Duchamp (Wladimiro Greco, *8 domande al pittore Manzoni*, in «Il Travaso», 5 ottobre 1959, p. 8). Se alcune circostanze inducono a credere che il passaggio romano della primavera del 1959 sia di grande importanza, per Manzoni, e contribuisca a determinarne la svolta performativa delle *Linee* (cfr. anche nota 29), esiste tuttavia un secondo frangente non meno decisivo in una vicenda ancora oggi filologicamente intricata. Amico e mentore di Rauschenberg, John Cage è ininterrottamente in

Italia per eseguire sue composizioni dal novembre 1958 al febbraio 1959. Si muove tra Milano e Venezia, dove è ospite di Peggy Guggenheim, ma suona anche a Roma e Firenze. Luciano Berio lo affianca spesso nell'esecuzione. La mia tesi è che Manzoni, pur senza aver visto una riproduzione a stampa di *Automobile Tire Print*, mai riprodotto (a quanto oggi risulta) prima del 1970, possa almeno averne raccolto, se non un'immagine fotografica volante, il racconto da artisti, musicisti o intellettuali della cerchia italiana di John Cage, a Roma e soprattutto a Milano. Cage può essere araldo dell'immagine di Rauschenberg a buon titolo: ha preso parte alla sua realizzazione guidando una Ford modello A sulla serie di fogli (oltre venti) predisposti a terra da Rauschenberg (le ruote posteriori erano state inchiostrate; quelle anteriori no). Sappiamo peraltro che Manzoni conosce *Monogram* (1955-1959), riprodotto nel primo numero di *Azimuth*. Il celebre *combine painting* di Rauschenberg è caratterizzato dalla capra in tassidermia "fasciata" da un copertone inchiostrato di bianco: il riferimento a *Automobile Tire Print* è evidente. La rivista, che esce a settembre, è già pronta nel giugno 1959: l'immagine di Rauschenberg è procurata ai due redattori dalla galleria del Naviglio. Vi sono ulteriori indizi a sostegno della mia convinzione che il confronto di Manzoni con Rauschenberg si sia sviluppato in forme pressoché compulsive a partire dalla tarda primavera del 1959, abbia contribuito a riorientare in misura decisiva, per così dire post- o antimetafisica l'attività di Manzoni spingendolo a sperimentare direttamente con la "vita" e abbia portato alla creazione di opere anche tanto diverse dalle *Linee* quanto il mirabile *Achrome* in pelle di coniglio del 1961 o le *Sculture viventi* dello stesso anno. Mi riferisco all'interesse manzoniano per l'animale vivo da esporre in galleria, e in particolare all'idea, maturata nell'occasione di un'importante mostra sull'arte cinetica e programmata tenutasi allo Stedelijk Museum di Amsterdam nella primavera del 1962, di liberare una ventina di galline negli algidi spazi del museo. Non saprei indicare altre sollecitazioni all'idea di Manzoni se non la quaglia in tassidermia di *Senza titolo* (1954 ca.) e soprattutto la gallina (pure in tassidermia) di *Odalisk* 1955-1958: l'una e l'altro combine di Rauschenberg indagano umoristicamente (e con verve polemica) sui rapporti tra arte e moda. Presento qui la ricostruzione dei rapporti tra Manzoni e Rauschenberg in forma di congettura, in attesa di ulteriori elementi probatori. Se riconosciuta valida, tuttavia, la genesi delle *Linee* ha un particolare rilievo storico e teorico. In primo luogo: segna (come già accennato) un decisivo mutamento di orizzonte "geopolitico" per l'arte italiana di ricerca. In secondo luogo: suggerisce cautela nel porre eccessiva fiducia sul censimento di riviste *et similia*. La leggenda di singole opere e artisti fiorisce anche in contesti di prevalente (o esclusiva) oralità, per quanto possa sembrarci sorprendente; e l'informazione accessibile agli artisti non è necessariamente riconducibile ai materiali a stampa. Per una più ampia descrizione di *Odalisk* cfr. nota 35.

- 3 Per Emilio Villa nel contesto della critica d'arte postbellica e delle discussioni identitarie cfr. Michele Dantini, «*Ytalya subjecta*». Narrazioni *identitarie* e *critica d'arte*, in G. Guercio-A. Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Milano 2010, in part. pp. 263-266. È assai verosimile, a mio parere, che Manzoni ricordi il testo di Villa dedicato a Twombly (vd. nota 1) e la celebrazione in chiave "melvilliana" del "bianco" dell'artista quando sceglie a sua volta, a epigrafe di una breve presentazione di Dadamaino, una citazione da Melville (maggio 1961). In tema di viaggio "destinale" Manzoni sembra contendere il primato a Rauschenberg o a Twombly, assidui viaggiatori, anche sotto il profilo della rivendicazione incrociata di testi eminenti e tradizioni "eroiche".
- 4 A. Gleizes, J. Metzinger, *Du «Cubisme»*, Paris 1912, p. 19 e ss.
- 5 Cfr. E. Grazioli, *Piero Manzoni*, Torino 2007, p. 69 e ss. (appare arbitrario sostenere che l'*Achrome* «può procedere su qualsiasi altra superficie, sopra qualsiasi oggetto»: per gli anni

- 1957-1959 è vero il contrario, e occorrerebbe dimostrare la validità di un punto di vista storiografico convenzionalmente evolutivo prima di applicarlo *tout court* agli *Achromes* senza periodizzare); F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Milano 2013, pp. 89, 147 et passim. Cfr. invece J. de Sanna, *Forma*, Milano 2000, p. 63. Per Celant interprete degli *Achromes* cfr. nota 28.
- 6 Manzoni inserisce la sagoma della chiave anche in numerose altre composizioni del 1956, come *Wildflower. Papillon Fox* e *Milano et Mitologia*: l'uso attira l'attenzione stupita e pettegola della stampa locale (come in «La Provincia», 24 agosto 1956, p. 7).
- 7 La stessa tecnica manzoniana di serializzazione del prelievo è forse all'origine degli *Achromes*. Altrove ho provato a ricomporre una famiglia, e a suggerire quale malizioso gioco (o «ipotesi») citazionistico possa essere all'origine degli *Achromes* con fascia orizzontale di tela increspata (Dantini, *Geopolitiche dell'arte italiana*, cit., pp. 21-26).
- 8 N. Balestrini, *La gioia di vivere (per Piero Manzoni)*, in *Piero Manzoni*, Milano 1967; e anche, *ivi*, lo scritto di E. Pagliarani, *Fino all'utopia*: «[Manzoni aveva] un'idea dell'arte come totalità, come *totalità metafisica*».
- 9 P. Manzoni, *Diario*, a cura di G.L. Marcone, Milano 2013, p. 121.
- 10 Estimatore di Croce, Manzoni può ben conoscere le angosciose parole pronunciate dal filosofo in Assemblea costituente all'indomani della firma del contestato Trattato di pace, nel luglio 1947. Nell'occasione Croce aveva espresso cordoglio per «aver lasciato vituperare e avvilito e inginocchiare la nostra comune Madre e ricevere rimessamente un iniquo castigo... Vi dirò quel che è più grave: le future generazioni potranno sentire in se stesse la durevole diminuzione che l'avvilimento, da noi consentito, ha prodotto nella tempera italiana, fiaccandola». Sul tema identitario nell'arte e nella critica d'arte postbellica cfr. Dantini, «*Ytalya subiecta*», cit., pp. 262-306; Dantini, *Geopolitiche dell'arte italiana*, cit., pp. 5-26.
- 11 Manzoni si iscrive alla facoltà di filosofia della Sapienza.
- 12 Manzoni, *Diario*, cit., pp. 157, 165.
- 13 *Ivi*, p. 155. Sul tema del rito cfr. anche, sempre nel *Diario*, l'annotazione a p. 48. E' ideologico presumere che Manzoni trovi Dalí «stucchevole» (F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit., p. 13). Potremmo supporre il contrario. Sta di fatto che Dalí, con Duchamp e forse più ancora di questi, è il solo artista da cui Manzoni, che va a trovarlo nell'estate del 1961 a Cadaqués, possa trarre suggerimenti strategici di manipolazione dei media, costruzione del personaggio-artista e impiego sagace della *bouffonnerie*.
- 14 Manzoni, *Diario*, cit. p. 60; e Pagliarani, *Fino all'utopia*, cit.: «[Manzoni] non aveva bisogno di rassodare radici, il suo problema era quello di tagliarle». Sui rapporti tra discussione artistica e fervore di «emancipazione» cfr. il ricordo di Franca Rame, che al tempo frequenta il Jamaica, in F. Rame, *In fuga dal Senato*, Milano 2013, pp. 3-4.
- 15 Cfr. E. Villa, *Piero Manzoni*, in *Attributi dell'arte odierna, 1947/1967*, Firenze 2008 [1970], pp. 114-120: «[gli *Achromes* come] tabulae sinottiche... di una cosmogamia... tracciata tirata a stracci, con uno straccio di sindone». E in seguito: «[il monocromo come] valico per tutti, oltre l'oscuratissimo purgatoire del processo e del precesso, dell'operazione e dell'ergon». Il cameo che Villa dedica a Manzoni prosegue poi tra riconoscimento e sfida, in modo oscillante; e si sofferma sulla pratica di firmare i corpi. Su *Achromes* e «monumentalità» cfr. anche Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit., p. 93.
- 16 Sul monocromo come «specchio» cfr. E. Villa, *Cy Twombly talento bianco*, cit., s.n.p.; e (in rapporto all'autocomprensione di Manzoni) J. de Sanna, *Forma*, cit., p. 62.

- 17 Sul punto cfr. anche G.L. Marcone, *Achrome: ipotesi linguistico-filosofica*, in Piero Manzoni 1933-1963, catalogo della mostra, Milano 2014, a cura di F. Gualdoni e R. Pasqualino di Mariano, Milano 2014, p. 33.
- 18 Manzoni, *Diario*, cit., p. 150: l'annotazione è parafrasi di una celebre affermazione picassiana che in ambito italiano sembra al tempo corroborare argomenti estetici neoidealistici e «poetiche dell'epifania».
- 19 Sui temi della "latenza" o del "niente" nella loro relazione iconografica al siparietto e alla "cortina", reinterpretati ancora negli anni Cinquanta da artisti come Duchamp, Fontana e Klein, cfr. M. Dantini, «Meccaniche meravigliose» (pastiche, citazioni). Paul Klee e il canone occidentale, in Paul Klee. Teatro magico, catalogo della mostra, Milano 2007, a cura di T. Sparagni, Milano 2007, pp. 31-46. In *Proposta di un regolamento* (1950) Lucio Fontana delibera: «l'Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve» (in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Torino 1992, vol. 3, pp. 92-93). L'artista dei *Tagli* torna sul «niente di creazione» ancora nell'intervista rilasciata a Carla Lonzi in *Autoritratto* (Bari 1969, p. 319). Sul rapporto tra Manzoni e Klein cfr. M. Meneguzzo, *Azimuth & Azimut*, in *Azimuth & Azimut*, catalogo della mostra, Milano 1984, a cura di M. Meneguzzo, Milano 1984, p. 14). Cfr. anche N. Balestrini, *La gioia di vivere (per Piero Manzoni)*, cit.: «il gioco viene... lasciato vacante». Sulle contiguità che possono crearsi tra "Artista Spaziale" e an-artista di tradizione duchampiana cfr., con riferimento esplicito a Manzoni, la testimonianza di A. Arbasino, *A Milano la sera andavamo al Giamaica*, in «La Repubblica», 26 aprile 2014, pp. 48-49.
- 20 Con prudenza (e al netto della frammentarietà sincretica del pensiero artistico) è possibile concordare con Gaspare Luigi Marcone: il pensiero storico-ontologico di Martin Heidegger, conosciuto attraverso la mediazione italiana di Nicola Abbagnano, dunque in chiave di "esistenzialismo positivo", sembra avere avuto qualche importanza nel destare riflessioni che conducono all'*Achrome*. Per una ricostruzione di studi, corsi e letture filosofiche di Manzoni negli anni 1954-1955 cfr. G.L. Marcone, *Introduzione*, in Piero Manzoni, *Diario*, cit., pp. 12, 22, 29.
- 21 Il paragone con l'etnografo appare tanto più pertinente se consideriamo che nel corso della sua attività Manzoni va spesso in cerca di tradizioni e riti collettivi, indagando in forme spesso congiunte l'ambito religioso e quello alimentare: sotto questo profilo il senso del ricorso a uova soda (pasquali) (per le *Impronte*) o a michette (per *Achromes* datati al 1961) sembra ancora lungi dall'essere stato compreso. Sul tema della non interferenza, dunque della sospensione della "volontà", cfr. V. Agnetti, *Piero Manzoni: le linee*, in Piero Manzoni. 12 Linee, catalogo della mostra, Milano 1959, Milano 1959, pp. 00.
- 22 In scia a Fontana, Manzoni sviluppa l'analogia tra artista e "scienziato", cioè fisico dell'infinitamente grande o dell'infinitamente piccolo, un'ultima volta e in modo più esplicito nella breve presentazione di Dadamaino di cui alla nota 3. Ma cfr. anche, per un diverso riferimento alle scienze della natura, nota 24.
- 23 Sulla scorta delle riflessioni manzoniane sullo "stupore", Luciano Anceschi definisce (benjaminianamente) «allibiti» gli *Achromes* in occasione della loro prima presentazione pubblica, al Circolo di cultura di Bologna (23.3|8.4.1958): è una qualificazione saliente, in chiave moderatamente antimarxista.
- 24 L. Fontana, *Manifesto blanco*, Buenos Aires 1946; trad. it. in L. Fontana, *Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Torino 1970, pp. 118-126. Tra 1966 e 1968 sia Maurizio Fagiolo Dell'Arco che Paolo Fossati interpretano l'attività di Manzoni in termini (quasi Bauhaus) di «pensiero

figurativo» (la citazione è da Paul Klee), accentuandone l'aspetto concettuale e "didattico". Sul punto cfr. U. Zanetti, *A Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni. Milano et mitologia*, catalogo della mostra, Milano 1997, Milano 1997, pp. 40, 47.

- 25 Considerata dal punto di vista di Manzoni, e prima di Fontana, l'arte è (o meglio prefigura) un'innovazione adattiva della specie: il punto di vista è dunque bioevolutivo. Cfr. Lucio Fontana, *Manifesto blanco*, cit., p. 119: «l'eredità storica... e l'adattamento alle nuove condizioni di vita operano mediante questa funzione del subcosciente». È significativo che Leo Paolazzi, nella prima pubblicazione firmata con lo pseudonimo di Antonio Porta e uscita nel 1960 per i Quaderni di Azimuth, *La palpebra rovesciata*, parli di «avversione per il poeta-io» nel testo *Dietro la poesia*. Lo stesso testo figura poi nell'antologia *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano 1961 (ringraziamo Andrea Cortellessa per avermi aiutato a ricollocare il verso di Porta: è a mio avviso perfettamente consonante con l'intenzione degli *Achromes* manzoniani). Sul rapporto tra neoavanguardia artistica e letteraria cfr. utilmente anche G. Zanchetti, «Quei culmini senza respiro», in *Piero Manzoni 1933-1963*, cit., pp. 39-44.
- 26 Tale ambivalenza è iscritta nel progetto *Achrome*, e la circostanza non sorprende. Sul tema della dualità "ragione"-subcosciente cfr. già Fontana, *Manifesto blanco*, cit., p. 124: «la ragione non crea... La posizione degli artisti razionalisti è falsa. Nel loro sforzo per sovrapporre la ragione e negare la funzione del subcosciente ottengono solamente che la sua presenza sia meno visibile. In ognuna delle loro opere notiamo che questa facoltà ha funzionato». Enrico Castellani ribadisce ancora oggi la scelta di ambivalenza quando, in una stessa intervista, dichiara dapprima di avere adottato «il bianco per non creare aspettative inutili», dunque come non-colore, per rivendicare poi «tutti i maestri della storia dell'arte, per lo meno quelli di cui ero consapevole» (S. Bucci, *Il mio bianco opportunista*, in «La lettura-Corriere della sera», 28 luglio 2013, p. 19). Colpisce, nel piccolo *Castellani* edito da Notizie nel 1964, che Lonzi scriva di «ipotetici oggetti di culto per una religiosità moderna» a fronte di mirabili baldacchini monocromi, quasi pale d'altare primo-rinascimentali (Dantini, *Geopolitiche dell'arte italiana*, cit., p. 25).
- 27 Cfr. ad esempio *Metodo di scoperta*, databile al 1957, *Ricerca d'immagine e Manifesto di Albisola marina*, entrambi del 1957, il primo con istanze di «fondazione di civiltà», il secondo di «Realtà» e «nuovo senso morale». Nel manifesto *La nuova concezione artistica* (1960), firmato da Alberto Biasi, Enrico Castellani, Heinz Mack, Piero Manzoni e Manfredo Massironi, si invoca infine «un'adesione collettiva sempre più estesa... [attraverso] il superamento dell'arte per l'arte e dell'individualismo sentimentale». In risposta a Fabio Mauri e Achille Perilli, infine, Manzoni afferma nel 1961 che la sola responsabilità di un'artista è in relazione alla sua «epoca».
- 28 Cfr. G. Celant, *Piero Manzoni, Catalogo generale*, Milano 1975, pp. 33-34; Idem, introduzione a *Piero Manzoni*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli 1992, a cura di G. Celant, Milano 1992, p. 15; Idem, *Piero Manzoni: The Body Infinite*, in G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo della mostra, Londra 1998, Londra-Milano 1998, p. 23; *Piero Manzoni. Catalogo generale*, 2 voll., a cura di G. Celant, Milano 2004, vol. I, p. lviii. Che Azimuth abbia avuto senso in primo luogo come battaglia contro la «tirannia dell'inconscio e dell'irrazionale» Celant lo afferma anche in *Dietro il quadro: Enrico Castellani*, in *Enrico Castellani 1958-1970*, catalogo della mostra, Milano 2001, Milano 2001, p. 10. Celant accenna a un mutamento di prospettiva in *Manzoni*, catalogo della mostra, New York 2009, Milano 2009: agli occhi del critico e curatore gli *Achromes* iniziano adesso a "citare" la tradizione ma i riferimenti prodotti, dalla *Camera degli sposi* di Mantegna a Mantova (1465-1474) a Brancusi, sembrano disparati e casuali. Vale la pena osservare che Vincenzo Agnetti, amico e interprete di Manzoni, non ha necessità di negare il

carattere «ricordante» degli *Achromes* per smentirne i presunti propositi simbolico-letterari: neppure in testi co-militanti che hanno evidenti (e polemiche) finalità assertive (V. Agnetti, *Piero Manzoni: le linee*, cit.; Idem, *Gli achromes di Piero Manzoni*, Milano 1970). *Locus classicus* in fatto di «luce» è, per quanto riguarda Manzoni, il testo *Libera dimensione* pubblicato nel secondo numero di *Azimuth* (gennaio 1960). In occasione del necrologio radiofonico di Manzoni, Lucio Fontana si stupisce di quella che chiama l'«ossessione del bianco» del giovane amico scomparso. Potremmo immaginare un interprete più preparato a cogliere lo status elusivo e cangiante del «non-colore»? Per comprendere quale tipo di censura «progressista» sia tuttora in atto nella cultura storico-artistica accademica americana cfr. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900*, Bologna 2013 [2004], p. 451-452: «questi collage di file di panini disposti a griglia o di sassolini producono una strana combinazione, metà macabra metà stupida, di astrattismo e readymade». L'osservazione, che pure pretende validità generale, può essere eventualmente (e con riserve) riferita agli *Achromes* «materici» dell'ultimo periodo di Manzoni; ma ne coglie solo l'involucro essoterico, per di più nella chiave (del tutto inadeguata) del Nouveau Réalisme francese («l'attrazione per la cultura del rifiuto, del ciarpame»). Manca così di riconoscere (e persino di indagare, per una sorta di partito preso antieuropeo, *ivi*, p. 354) le specificità dei modernismi nazionali, le autonome ragioni artistiche dell'opera contestata o (venendo alla Milano di Manzoni) le ragioni sperimentali, anche politiche e civili, del «plurilinguismo» artistico, letterario e teatrale.

29 Per una periodizzazione pre- e post-*Linee* dell'attività di Manzoni cfr. nota 2 e nota 29.

30 I «corpi d'aria» rispondono alla stessa domanda posta dagli *Achromes*, semplicemente sospingono la risposta in una direzione (che potremmo chiamare) testimoniale. L'«origine», se ammettiamo che proprio di questo si tratti, è da cercare nella concreta esistenza dell'artista, e in nient'altro al di fuori di essa: nel mistero di una «fisiologia» (di una «vitalità» o di una *Natura*, direbbe Fontana) che integra, estende e perfeziona l'ordine naturale della creazione. *Linee* e *Impronte* sono davvero i cicli di opere cui, con i primi *Achromes*, conferire il primato nell'intera produzione di Manzoni, ben più delle acclamate *Merde* (peraltro da intendere come «impronte»); e investono la sua attività di una luce ambiguamente teologica (cfr. Pagliarani, *Fino all'utopia*, cit.). A mo' di vettori o diagrammi, le prime trascrivono seccamente il «tempo» di un'esistenza d'eccezione. Le seconde ne costituiscono «reliquia» o più semplicemente traccia. Versioni istrioniche e (in apparenza) secolari del prodigio dell'incarnazione, *sprezzature* sotto profili non solo formali, le une e le altre restano avvolte, quanto al senso ultimo, da un invalicabile riserbo. Il giullare è santo e profeta, agli occhi di Manzoni. Non è detto che valga per lui anche il reciproco.

31 Manzoni si autorappresenta come «pescatore» nell'intervista a Jen Jorgen Thorsen, in «Aktuelt», 20 giugno 1960, in G. Zanchetti, *Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico – divorare l'arte*, Milano 2000 (Skira Dossier, 8), p. 27 (è lecito supporre che la metafora sia suggerita all'intervistatore, che vi fa ricorso, dall'artista stesso).

32 Sulle analogie tra arte e scienza, attivamente perseguite in seno al modernismo francese di fine Ottocento e primo Novecento cfr. M. Dantini, *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell'arte e clandestinità: Duchamp, Johns, Boetti*, Milano 2014, pp. 9-41.

33 *Ivi*, pp. 31-38.

34 In *Tu m'* lo strappo finzionale è «ricucito» o meglio tenuto assieme da vere spille. Manzoni sembra conoscere bene *Tu m'*, al punto da citarne le spille in uno dei quadri emblematici del biennio 1956-1957: appunto *Spille*.

35 Dantini, *Macchina e stella*, cit., pp. 9-41. Che altro è, se non una «verifica», l'orinatoio di Du-

champ? Sbaglierebbe chi lo considerasse altro da un manichino ludico e insolente. New York 1917. Facciamo un passo indietro. Parigi 1912-1913. Nel considerare il percorso di Braque e Picasso il giovane Duchamp oscilla tra emulazione, rilancio e dileggio. Avvicina le composizioni in modo chiave enfatica e grottesca, come pretesti di caricatura. Picasso ha l'audacia di intitolare *Ma Jolie* [*La mia bella*, 1911-1912] un quadro in cui, eccettuati sparsi frammenti anatomici, non troviamo affatto nudi femminili ma solo spigoli, ombre e linee rette. Perché dunque, possiamo assumere si chiedi Duchamp, negare che qualsiasi modellistica, sistema di segni o "manichino" sia ormai lecita; e che non esistano limiti all'arbitrio denotativo del pittore? Non è tanto questione di creare "indici" o segnaletiche formali ai suoi occhi quanto di ricorrere a modelli spregiudicamente anti-illusionistici, talvolta persino «diagrammatici». Ne consegue inevitabilmente che è lo spettatore a creare l'opera, cedendo voyeuristicamente, come nel caso di *Ma Jolie*, a un'ingannevole promessa di disvelamento erotico. Picasso è forse isolato nel condurre il suo gioco? Certo che no: ha dietro di sé un'intera tradizione, che Duchamp conosce bene. Le modelle che Corot dipinge in studio, abbigliate in abiti regionali italiani, precorrono i "manichini": inscenano una fantasticheria meridionalistica del pittore nel momento stesso in cui ne rivelano la fallacia. Corot ha cura di farci sapere che ci troviamo nel suo studio, e non nella campagna laziale o in un qualche perduto borgo appenninico. Una luce fredda e diffusa giunge dall'alto, una tipica luce di atelier parigino, ben diversa dalla gloriosa luce classica che inonda di oro e ambrà gli idilli di Poussin o le "vedute" di Claude Lorrain; e che il "tema" della sua pittura, del tutto modernista, è molto più la Fine dell'Antico che non la sua riesumazione. Non esita a mostrare con sofferce crudeltà i costumi di scena dell'illusione, gli espedienti finzionali della fantasticheria: i fondali dipinti ad esempio, o gli "attributi" convenzionali del ritratto folklorico, come l'abito festivo, il serto tra i capelli, il drappo o l'acconciatura, il mandolino. Con i suoi "ricordi d'Italia" Corot si rivolge all'osservatore contemporaneo, provvisto di memoria classica e di nostalgia dell'Antico; e porta in scena la sua stessa fantasticheria, tanto più vivida perché segnata dalla Perdita e dalla Distanza. Le immagini presuppongono l'esilio dell'immaginazione, e se ne nutrono abilmente: questa ha fretta di tornare a riversarsi sulle misere spoglie del Mito spogliato e ridotto in frantumi. Non diversamente da Corot (e Picasso), Duchamp lavora consapevolmente sulla memoria storico-artistica, sul fantasma museale. Le tarde parodie duchampiane dei nudi orientalistici o mitologici di Ingres devono essere considerate nelle loro implicazioni retrospettive: lungi dall'essere immagini casuali, riconoscono esplicitamente i modelli eminenti che hanno nutrito (reattivamente o meno non importa) l'immaginazione dell'artista. La silhouette sinuosa, il candore fantastico, l'ampio bacino congiunto a spalle pudicamente basse e raccolte: le costanti morfologiche della tradizione purista del nudo femminile, una tradizione che va da Bronzino a Ingres, si ritrovano beffardamente evocate dalle forme dell'orinatoio e integrate nella sua fluida sagoma. L'orinatoio "è" dunque (o meglio "sta per") un'odalisca? Certo, ma nel modo insolente e sperimentale in cui *Ma Jolie* "è" (o meglio "sta per") un nudo femminile. Nessuna figurazione più: invece esemplificazioni del processo creativo in atto; sedimenti analogici esposti senza concatenazione. E tuttavia. La *lectio* blasfema tradisce il modello aulico, e tuttavia. Considerate dal punto di vista di Rose Sélavy, il tradimento è un modo dissimulato (o "travestito") dell'omaggio.

36 Sul tema duchampiano dell'"appendiabiti" cfr. anche le "grucce" che Jasper Johns dipinge nel 1958 e l'*Odalisca* di Rauschenberg (1955-1958), buffo manichino allegorico sormontato da un gallo di cui Manzoni deve avere avuto una conoscenza quantomeno narrativa in un periodo successivo a quello considerato (cfr. nota 2). *Odalisca* è un'ironica variazione à la Duchamp sul tema del rapporto tra «idea» e "forma", «fidanzata» e «celibetari». Il piumaggio del gallo "abbiglia" la giovane donna nuda visibile sul lato sinistro della (poco lusinghiera)

costruzione a forma di gabbia (o pollaio), sorta di abitazione (o meglio trappola) per «idee». A mo' di modella in studio o di odalisca classico-romantica la donna poggia immaginativamente sul cuscino: citazione "vernacolare" e sottilmente corrosiva, quest'ultimo, dei morbidi cuscini con nappa della canoviana *Paolina Bonaparte* (Roma, Galleria Borghese).

- 37 «La sua attività creativa era più che altro mentale», ricordano Giovanni Anceschi e Guido Biasi, con un'enfasi forse correlabile in particolare all'ultimo periodo dell'artista, «scandita dalle invenzioni e dalle idee. Più che il numero delle opere che realizzava gli interessava il numero delle nuove idee che gli venivano... Le poche opere che [Manzoni] realizzava servivano più che altro a sostenere attraverso i fatti quei progetti, quelle idee, quelle invenzioni» (in Zanchetti, *Piero Manzoni. Consumazione dell'arte dinamica del pubblico – divorare l'arte*, cit., p. 7).
- 38 Per la "svolta" performativa della tarda primavera-estate 1959, la netta cesura nell'attività di Manzoni e la mia ricostruzione della circostanza in chiave New Dada cfr. la nota 2 del presente saggio.



Fig. 1: PIERO MANZONI, *Achrome*, 1959, coll. priv.



Fig. 2: PIERO MANZONI, *Achrome*, 1959, coll. priv.



Fig. 3: Cy Twombly, *Senza titolo*, 1954, coll. priv.

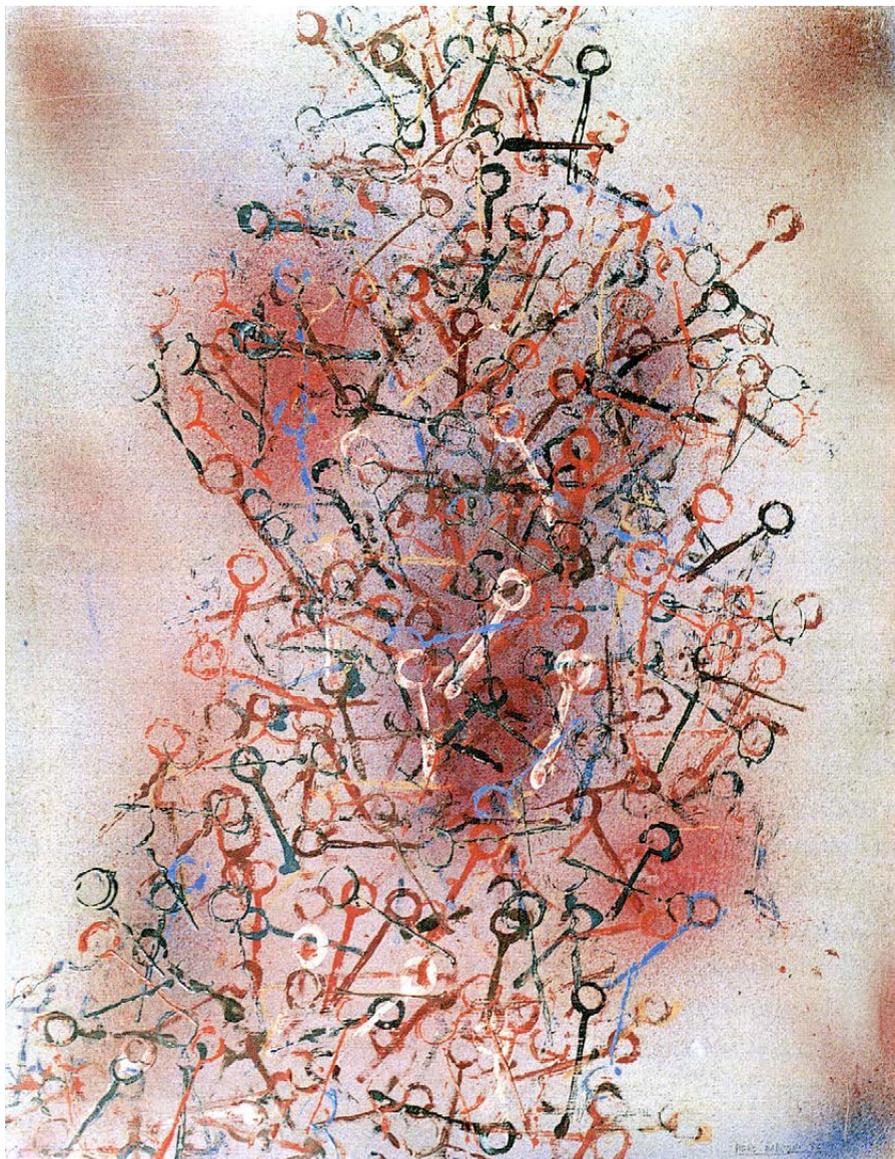


Fig. 4: PIERO MANZONI, *Domani chi sa*, 1956, coll. priv.



Fig. 5: PABLO PICASSO, *Ritratto di Wilhelm von Uhde*, 1910, coll. priv.



Fig. 6: MARCEL DUCHAMP, *Nove stampe maschili*, 1914-1915, coll. priv.

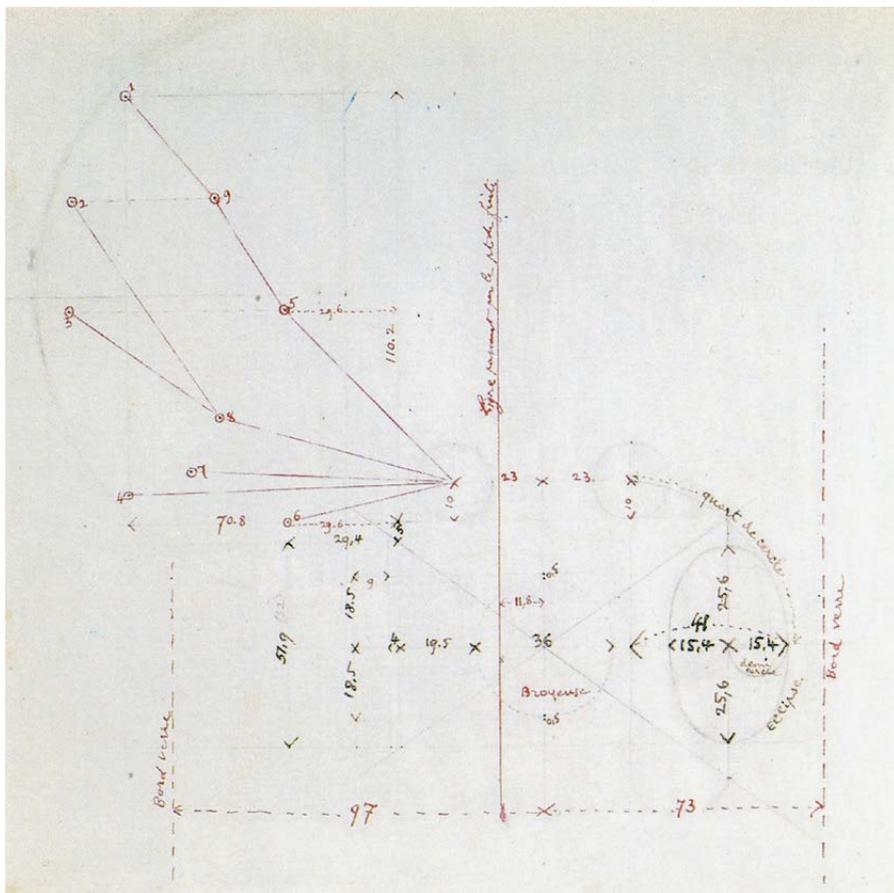


Fig. 7: MARCEL DUCHAMP, *Dispositivo dei celibatari* [progetto], 1913, coll. priv.



Fig. 8: GEORGES BRAQUE, *Violino e brocca*, 1910, Kunstmuseum Basel



Fig. 9: MARCEL DUCHAMP, *Tu m'*, 1920, Yale University Art Gallery, New Haven



Fig. 10: MARCEL DUCHAMP, *Trabocchetto [Trappola]*, 1917, Musée National d'Art Moderne, Parigi (replica)



Fig. 11: PIERO MANZONI, *Achrome*, 1959, coll. priv.

