

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.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

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The essay analyzes Piero Manzoni's *Libera dimensione* (published in 1960 in the second and last issue of the journal «Azimuth»). Manzoni argues that figurative painting is dead, critical commentaries of a work of art are useless, and verbal language in general is incapable of interpreting, translating, and even describing a visual experience. Nevertheless, Manzoni considered himself both a writer-theorist and a painter, befriended several poets, and was greatly interested in the cross-fertilizations between the verbal and the visual. Consequently, *Libera dimensione* is both a contradictory text and a revealing mirror of some fertile aporias of post-war Italian avantgarde art.

E bràù Manzún, dunca, te me piàset
(Emilio Villa, 1960)¹

I know that it is impossible to talk about my work.
And since it is impossible for me or anybody else to talk about my work,
I feel I might as well talk about it.
(Barnett Newman, 1966)²

All'inizio di un breve scritto intitolato *Libera dimensione* e apparso nel 1960 sulla rivista «Azimuth», nel suo secondo e ultimo numero dedicato a «La nuova concezione artistica», Piero Manzoni (Soncino, Cremona 1933 – Milano 1963) si fa beffe della pittura tradizionale, convenzionalmente intesa come figurativa, quella che si sforza di «alludere, esprimere, rappresentare», bollandola come una inutile «ginnastica». Manzoni quindi afferma: «non bisogna dir nulla: essere soltanto; [...] non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere». Pronunciate da un instancabile provocatore quale il pittore lombardo, in grado di proporre e vendere come opere d'arte la propria impronta digitale (*Uovo scultura*), il proprio fiato (*Fiato d'artista*), le proprie feci (*Merda d'artista*) tali parole, forse, non sorprendono. Sorprende tuttavia che sia Manzoni stesso, in compagnia dell'amico Enrico Castellani, a fondare e dirigere «Azimuth», le cui pagine sono dedicate non solo alla riproduzione fotografica dei lavori di artisti considerati affini ma anche allo scambio di idee e, appunto, alla discussione teorica: il soncinese dichiara l'assoluta inconsistenza di tali attività, eppure – soprattutto ma non solo nel giovanile *Diario* e in seguito negli scambi epistolari privati, alcuni dei quali resi pubblici in tempi recenti – egli si definisce orgogliosamente come pittore e teorico dell'arte, artista e scrittore, impegnato a «scrivere e dipingere» con evidente, come rileva

Luciano Anceschi fin dai primi passi di Piero Manzoni, «baldanza teorizzante». *Libera dimensione* sembra insomma una sorta di, forse involontaria, inconscia, preterizione: sostiene, difende, fa ciò che dice di non fare³.

La versione in italiano di *Libera dimensione* (nel secondo numero di «Azimuth») i testi vengono pubblicati, oltre che in lingua italiana, in inglese, francese, tedesco) si dispiega su tre pagine, e la seconda risulta interamente occupata dalla riproduzione di un quadro di Piero Manzoni: *Achrome*, 1959 (per gentile concessione della Fondazione Manzoni, l'opera è visibile alla fine di questo saggio: fig. 1). Si tratta di un monocromo bianco, diviso in un reticolo, una griglia che forma dodici campiture quadrangolari, fra linee orizzontali e verticali⁴. L'immagine in qualche modo rende esplicito quanto l'autore sostiene nel testo, innanzitutto per la scelta cromatica. Secondo Manzoni, infatti, sarebbero inutili «tutti i problemi di colore, ogni questione di rapporto cromatico (anche se si tratta solo di modulazioni di tono)». Meglio quindi «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*)» (corsivi miei). Se ogni interpretazione è superflua, una delle conseguenze è che da tale «superficie integralmente bianca (anzi, integralmente incolore, neutra)» non può emergere nessun simbolismo, nessuna narrazione, nessun significato: nelle intenzioni del pittore, infatti, si tratta di «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)». E tuttavia, come ha acutamente suggerito Michele Dantini, è fondamentale rilevare la spesso trascurata «densità semantica» che, nell'artista lombardo, possiede il bianco: esso «sollecita in modo potente la nostra memoria storico-artistica perché il candore è prerogativa della statua», e tale associazione viene innestata, appunto fra *Achromes* e *Statue viventi*, su un reticolo di influenze che abbraccia artisti lontani nel tempo e nello spazio, ma accomunati dalla «fantasia della scultura vivente», veicolata da «un uso accorto del pannello, che si anima, prende vita e traduce gli incerti "moti dell'animo"». Tale ampia rete intertestuale si dirama da Leonardo a Michelangelo, da Bernini a Tiepolo, poi Degas, De Chirico, Magritte, Casorati, Sironi, Burri, Twombly e, come di consueto, Fontana. Quest'ultimo, nel corso di un necrologio radiofonico per Manzoni, menziona in modo significativo l'«ossessione del bianco» che caratterizza il lavoro dell'amico, da poco scomparso⁵.

A questo proposito, vengono in mente anche le brevi, incisive parole che Anceschi dedicava a Manzoni nel 1958, quando il critico descriveva come «allibite

superfici di bianco assoluto» le opere del soncinese, dove quel suggestivo «allibite» sembra quasi corrispondere alla sospensione del linguaggio che dovrebbe scaturire in chi osserva tali «superfici». Considerazioni simili possono essere plausibili, nel medesimo anno, anche nei confronti di Edoardo Sanguineti, il quale scrivendo di Manzoni sulle pagine de «Il Verri» confessa di avere nello sguardo «l'impressione paurosa delle sue tele rigorosamente bianche», pervase da un candore «agghiacciante», segno di uno sperimentalismo portato ad un punto estremo, prossimo all'autodistruzione⁶. Del resto al di là dei suoi illustri commentatori è sempre opportuno, appunto, ritornare all'elaborazione teorica di Piero Manzoni stesso: l'equivalenza fra immagine ed essere, al di qua e al di sopra del linguaggio, percorre, in modo quasi ossessivo, quasi tutti gli *Scritti sull'arte* del pittore lombardo. In questi testi di carattere teorico, tale misterioso «essere» viene variamente associato agli archetipi, ai totem, alle «arcaï», alle «immagini prime», e soprattutto al mito, inteso in senso profondamente vitalistico, come foriero di slancio creativo e gioia⁷. Ad ogni modo, nel caso specifico di *Libera dimensione*, il «puro divenire» si manifesterebbe nel fatto che l'immagine sotto gli occhi dei lettori costituisca una «superficie indefinita», «ripetibile all'infinito», nella quale «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»⁸.

Anche limitandosi a queste brevi citazioni, è abbastanza facile notare gli elementi intimamente contraddittori del testo. Innanzitutto, sebbene Piero Manzoni inviti a concepire l'opera d'arte come sospesa in una sorta di eterno presente, non sequenziale, antinarrativo, antistorico, silente, o meglio afasico, al di là di ogni percorso interpretativo, *Libera dimensione* risulta nascere dal passato, sia recente che remoto, della storia dell'arte occidentale, di cui pare anticipare gli sviluppi futuri, a breve e ad ampio raggio. Ferma restando la recisa osservazione di Emilio Villa, secondo il quale Manzoni sarebbe «un giovane discendente di Duchamp», il sarcasmo distillato nel rifiuto di considerare il bianco di *Achrome* come quello di un paesaggio artico sembra sbocciare anche da altre ramificazioni⁹. Esso pare infatti porsi in contrapposizione alla moda giornalistica, al suo culmine nella stagione del grande successo dell'Espressionismo Astratto americano, fra Action e Color Field Painting, a formulare paralleli relativamente calzanti e pertinenti tra i fenomeni e gli orizzonti naturali, gli spazi urbani, e le vaste tele di Still e Newman, Pollock e Rothko, De Kooning e Kline. Nel numero di dicembre 1948 di «The Tiger's Eye», ad esempio, Nicolas Calas sostiene che «one should listen to the stillness of painting with the awe with which one harkens the silence of deserts and glaciers» – ma qualcosa di simile, d'altronde, avviene con le cosiddette *Nuvole* manzoniane, ovvero gli *Achromes* realizzati fra il 1961

e il 1962, il cui aspetto ricorda, appunto, quello delle nuvole¹⁰. E inoltre la serialità, detto altrimenti la potenziale ripetibilità all'infinito delle cifre formali, e informali, anticipa di qualche anno analoghe dichiarazioni degli alferi del Minimalismo, da Frank Stella («What you see is what you see», 1964) a Carl Andre («I want wood as wood and steel as steel, aluminium as aluminium, a bale of hay as a bale of hay», 1966). Ma soprattutto, quelle impersonali strutturazioni geometriche, e più precisamente quelle forme quadrangolari, quella griglia ortogonale, quel reticolo incerto o netto, sembrano non solo essere frammenti ritagliati da e atti a evocare l'infinito (evidenziandone, come scrive Celant, «la singola identità di frammento») ma anche disegnare i profili familiari di artisti fondamentali per Manzoni. Penso ad Alberto Burri e Yves Klein, e alle loro spalle quelli più distanti nel tempo, e più ascetici, di Theo van Doesburg e Piet Mondrian (e ancora all'indietro quello sereno di Matisse, le innumerevoli finestre-griglie presenti nel suo corpus, e addirittura, volendo rintracciare dei precedenti letterari, la poesia nella stagione che va dalla Decadenza alle Avanguardie, dal momento che sia Mallarmé che Apollinaire scrivono dei versi ispirati da *Les fenêtres*)¹¹.

È importante notare che, nel medesimo numero di «Azimuth», lo scritto firmato da Enrico Castellani – *Continuità e nuovo* – auspica che gli artisti ricorrano all'impiego di «un'entità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma [...] per dare alle opere stesse concretezza d'infinito»; Castellani identifica nel pittore di Amersfoort il precursore di una fertile traiettoria continuata da Dada, Surrealismo, Pollock, e l'antesignano di quanto gli stessi autori raccolti intorno alla rivista codiretta con Manzoni stanno cercando di compiere: «Mondrian», spiega infatti il pittore veneto, «dà [...] l'avvio ad una dinamica dialettica il cui sviluppo, reso possibile dall'apporto di esperienze anche contraddittorie, porta oggi all'affermazione della possibilità di una forma d'arte ridotta alla semanticità del suo linguaggio, e siccome in arte quelle che contano sono le posizioni più avanzate, alla sola possibile forma d'arte» (fig. 3)¹². La genealogia tratteggiata da Enrico Castellani, in effetti, si dimostra vitale anche negli anni successivi alle imprese di «Azimuth». Il motivo del reticolo, della divisione abbastanza regolare del quadro in quadrati, come negli *Achromes* di Manzoni, continuerà a godere di un enorme successo fino alla fine del ventesimo secolo e oltre. Mi riferisco ad artisti che – come Ad Reinhardt, Agnes Martin, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Sol LeWitt, Jan Schoonhoven, Sergio Lombardo, Manfredo Massironi, Christian Megert, Herman De Vries, Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Simon Hantaï, Gerard Richter, Ana Peters, Jackie Winsor, François Morellet, Cary Smith, Andrew Spence, McArthur Binion e moltissimi altri – renderanno lo spazio della tela (foglio, scultura, vetro, parete)

simile ad un muro immacolato o scalcinato, a una pagina di quaderno vergine o martoriata dalla scrittura, a una scacchiera abbandonata dai giocatori, ad un catalogo di oggetti assenti, a una rete, a una finestra per appropriarsi non di una o più immagini, ma della possibilità di evocarle (fig. 4)¹³; oppure – a volte simultaneamente – lo eleveranno appunto a frammento di una struttura che potrebbe essere infinita, misurabile portale verso l'incommensurabile, misteriosa eppure tangibile teofania, simulacro del non limitato nel limite della sala di un museo (i 32 mq. di mare circa, di Pino Pascali). Come giustamente sottolinea Flaminio Gualdoni, con considerazioni che possono essere allargate a quasi tutti i nomi appena citati, il soncinese da un lato sgretola la distinzione netta fra pittura-bidimensionalità e scultura-tridimensionalità (molti *Achromes* hanno uno spessore consistente, per cui potrebbero essere definiti come bassorilievi), dall'altro, con il motivo del reticolo, aggancia la pittura in quanto oggetto ad una tendenza verso la sublimazione di tale "nuovo" testo artistico, di tipo pittorico-scultoreo: «La riquadratura regolare e fisicamente evidente è uno schema concettuale dal quale Manzoni trae, nel tempo, una serie fondamentale di opere, a cominciare da quadri in cui la nuda tela è tracciata da cuciture realizzate a macchina. Pur ormai certissimo del proprio intendimento dell'opera come di un corpo a forte valenza oggettuale, Manzoni ne saggia una sorta di formulazione quintessenziale, il cui segno si dia come momento di fisicità ma già in odore di sublimazione»¹⁴. Quanto a dire che se l'intento di *Libera dimensione* (in sintonia con le cosiddette "poetiche dell'azzeramento" tanto in voga nel secondo dopoguerra) è quello di fare tabula rasa dei ponti con le forme artistiche tradizionali, e in particolare con la tradizione della storia, critica, e teoria dell'arte, quegli stessi ponti risultano forse scalfiti nelle loro strutture più superficiali, ma del tutto saldi e profondi in quelle più sotterranee, portanti – e portanti anche verso il futuro dibattito teorico intorno all'arte contemporanea¹⁵. Come sottolinea Dantini: «Il paradigma modernista della *tabula rasa* è messo a dura prova in Italia come forse da nessuna altra parte in Occidente [...] Manzoni è all'origine della *vague* anni Sessanta per il monocromo: tuttavia in nessun artista europeo della sua stessa generazione il gioco tra "schermo vuoto" e proiezione o traccia mnemonica è spinto tanto avanti»¹⁶. Un discorso analogo può essere fatto per i protagonisti dell'Arte Povera, potentemente plasmati dall'esperienza di Manzoni, e, come il lombardo, in bilico – si potrebbe dire – fra il nichilismo dell'annullamento iconoclasta e l'umanesimo della citazione, e narrazione, iconodula: come evidenziano Richard Flood e Frances Morris, curatori di una delle più importanti mostre dedicate a questo gruppo, «Arte Povera appears, in its origins, related most overtly to Conceptualism and Minimalism, but while there are superficial parallels with those tendencies,

it is also inherently Italian. There is a quotational fluidity in Arte Povera that allows absolute compositional simplicity to coexist harmoniously with cultural citation»¹⁷.

Bisogna anche tenere presente che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Milano vive un momento di grande effervescenza culturale e creativa, non solo per gli effetti del cosiddetto “miracolo economico”, ma anche perché la città lombarda riesce a sfruttare a proprio vantaggio la crisi ormai irreversibile di Parigi, impegnata in una rovinosa rivalità con New York, come centro d'importanza internazionale per l'arte contemporanea. Il declino della capitale francese contribuisce all'ascesa culturale di altre città europee, fino ad allora relativamente periferiche, come Losanna, Berna, Basilea, Düsseldorf, Monaco, Francoforte, Londra, Rotterdam, Amsterdam, Anversa, Copenhagen, Zagabria: decenni prima della proclamata unione – doganale e, almeno negli intenti, economica e politica – dell'Europa, molti giovani artisti d'avanguardia, fra cui il Nostro, viaggiano senza posa da un capo all'altro del vecchio continente, ispirandosi a vicenda, condividendo idee e programmi, pubblicazioni e iniziative, in una sorta di vivace, poliglotta cosmopolitismo creativo. La radicalità irriverente delle posizioni di Piero Manzoni va anche vista alla luce di un diffuso senso di rinnovamento e di un ritrovato ottimismo, che si manifesta fra l'altro nella sensazione di inedite possibilità per gli artisti attivi nelle città sopra citate e nella metropoli padana dove – anche grazie al prestigio internazionale ormai riconosciuto a Lucio Fontana – si amplia sempre di più la cerchia di collezionisti interessati alle opere d'avanguardia. Tuttavia, le vicende di «Azimuth»/Azimut non devono essere interpretate esclusivamente nel contesto del periodo storico appena delineato. Appare infatti significativo che, restando in ambito transalpino, più di un secolo prima che Castellani e Manzoni fondino la galleria e curino la pubblicazione dei due numeri della quasi omonima rivista, Charles Baudelaire in una pagina famosa di *À quoi bon la critique ? (Salon de 1846)* sostenga che la migliore critica d'arte debba essere «amusante et poétique», di contro a quella, fredda e distaccata, illusa di poter spiegare tutto, priva di temperamento, apparentemente senza «ni haine ni amour»: per queste ragioni, secondo il poeta francese il più efficace «compte rendu» di un dipinto potrebbe consistere in un sonetto, un'elegia, insomma dei versi¹⁸. Questo è quanto avviene nel primo numero di «Azimuth», che per l'appunto ospita non solo riproduzioni di opere d'arte e saggi di tipo teorico ma anche testi poetici di Elio Pagliarani (*Frammenti dal Narciso*), Leo Paolazzi, in seguito maggiormente noto con il nome di Antonio Porta (*Attento, abitante del pianeta, da Europa cavalca un toro nero*), Nanni Balestrini (*Innumerevoli ma limitate*), Samuel Beckett (*Accul*).

Qualcosa di simile avviene nel 1967, quattro anni dopo la scomparsa improvvisa dell'artista di Soncino, quando Scheiwiller pubblica una monografia dedicata

a *Piero Manzoni* (sul retro di copertina campeggia ancora la scritta «Azimuth»). Il volume raccoglie testimonianze fotografiche di alcuni dei momenti salienti della vita e della carriera di Manzoni, immagini di opere e testi dello stesso pittore (*Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*), oltre che di Vincenzo Agnetti (*Intorno alla*), Franco Angeli (*La scarpa di Franco Angeli*), Nanni Balestrini (*La gioia di vivere*), Elio Pagliarani (*Fino all'utopia*), corredati da un'utilissima bibliografia che comprende, credo sia importante notarlo, non solo i consueti elenchi di quotidiani, riviste, cataloghi, libri, ma anche manifesti e dichiarazioni del soncinese¹⁹. Si tratta, insomma, di poeti appartenenti alla più avanzata avanguardia letteraria. Tale appartenenza sembra giustificare le osservazioni di Umberto Eco, settantatreesimo e ultimo ad essere "firmato" (e "certificato" con apposito bollino rosso) da Manzoni, il 2 giugno 1962, quale «opera d'arte autentica per la validità di tutta la persona per tutta la vita»: in un articolo apparso nel 1961 su «Il Verri», il già celebre studioso di semiotica e scrittore stabilisce un parallelo fra la pittura «informale» e la poesia «novissima»²⁰. Gli interessi manzoniani nell'ambito della letteratura contemporanea, peraltro, non si limitano certo all'ambito neoavanguardistico, e ne fa prova il rapporto importante fra il pittore e un poeta, radicalmente sperimentale, ma di uno sperimentalismo diverso rispetto a quello degli autori citati: Emilio Villa, impegnato in questi anni nella romana Galleria Appia Antica. Assai probabilmente quale goliardica celebrazione delle comuni origini lombarde – Villa, vagabondo trapiantato a Roma, nasce ad Affori, periferia nord di Milano – Manzoni dona al poeta (ma forse si tratta di una collaborazione fra i due) un "libro", *PMP Piero Manzoni Pirla*, 49 x 34 cm, copertina con lettere rovesciate, costituita da cartoncino, collage, tempera, gesso, e scrittura a penna, cui seguono otto fogli segnati da una banda di gesso bianco. Come si vede, anche questa impresa fa parte della stessa ricerca formale in cui vanno inseriti *l'Alfabeto* e le *Tavole di accertamento*, le *Linee* e gli stessi *Achromes*, in particolare quelli della fine degli anni Cinquanta²¹.

Detto altrimenti, quando Piero Manzoni afferma di rifiutare il linguaggio verbale come mezzo per commentare, spiegare, raccontare l'immagine d'arte, egli rigetta forse, più precisamente, i vecchi linguaggi della critica paludata, e non quelli, multiformi, pluristilistici, invero novissimi, della poesia e della riflessione teorica più sperimentali. Almeno da questo punto di vista, Manzoni si dimostra molto vicino a Klein, sempre affascinato dagli scrittori, dai poeti, e dalla poesia, eppure prodigo di dichiarazioni contro le interferenze delle parole, soprattutto quelle degli studiosi, nei confronti della pittura: «Il ne suffit pas de dire ou d'écrire», chiosa il francese, «pour moi, la peinture [...] est fonction de la seule chose qui ne nous appartienne pas en nous: notre vie»²². I critici italiani soprattutto sono,

secondo il soncinese, colpevoli di superficialità, passatismo, chiusura intellettuale. In una lettera inviata a Enrico Baj, databile verso la fine del 1957, Manzoni si scaglia – con toni durissimi – «contro la critica d’arte o meglio contro certi suoi aspetti»:

Qui in Italia in particolare non esistono critici che siano stati iniziatori di nuove poetiche: nella generalità si tratta di individui che fanno delle cronache giornalistiche: purtroppo non si limitano alla cronaca, ma avanzano giudizi per lo più errati ma che possono essere dannosi data l’influenza che il giornale ha sul pubblico. [...] In Italia in tutto il dopoguerra non vi è stato un sol critico che non dico abbia portato una nuova teoria, ma nemmeno che sia stato in grado di assumere una terminologia o un modo di scrivere moderno e aderente all’argomento di cui pretendeva parlare. Nessun critico che abbia una cultura e una mentalità sufficientemente moderna per rendersi conto del lavoro che svolgiamo. Ed essendo così sprovveduti di fronte alle nostre cose finiscono con il raccogliere attorno a sé per la loro ambizione di fare i maestri i più imbecilli e ruffiani dei pittori e presentano come grandi presenze d’arte moderna sciocchezze e copiatore vergognose²³.

In termini più generali, una sorta di provocatorio, ironico rifiuto del linguaggio verbale era condiviso da alcuni amici dell’artista, ad esempio Jes Petersen con la sua “monografia” del 1963, *Piero Manzoni life and works*, progettata su dirette indicazioni del soncinese e composta da pagine plastificate completamente trasparenti. Nel suo sintetico ma puntuale saggio su questo curioso libro trasparente, Jack McGrath con opportunità ricorda le note tesi, popolarissime negli anni Sessanta (e oltre), della cosiddetta “morte dell’autore”, e numerosi altri casi di libri “illeggibili” riconducibili alla medesima temperie culturale. L’elenco spazia da *Yves Peintures* (1954) di Yves Klein, con una prefazione fatta di righe nere, al volume di Dieter Roth dove troviamo punzonature al posto delle parole, dai libri bianchi, ovvero con pagine prive di parole, di Herman de Vries (1960-1962) alle celebri cancellature di Emilio Isgrò (a partire dal 1964)²⁴. Non sembra un caso che nel medesimo periodo, grossomodo fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta, anche una parte consistente della riflessione teorica sulle arti visive, influenzata dallo strutturalismo e in seguito dal poststrutturalismo, tenda ad enfatizzare, in primis nel lavoro degli studiosi francesi (Benveniste, Schefer, Marin, Arasse, Sallenave, Baudrillard, e molti altri) l’ampio, forse incolmabile divario fra visione e verbalità, compatta fisicità dell’opera d’arte e astrazione delle operazioni mentali che la segmentano e interpretano, apparente simultaneità e istantaneità sincronica della percezione visiva e linearità diacronica della parola che la rivela e indaga – insomma immagine e scrittura²⁵. E tuttavia, nel *Piero Manzoni* pubblicato da Scheiwiller, i due ambiti appaiono impegnati in un fitto, costante dialogo: ad esempio, i versi di Balestrini sembrano ispirati, almeno in parte, dagli *Achromes*, quasi certamente nei momenti in cui evocano «orizzonti bianchi» e generici «bianchi» o «piccoli punti bianchi»; tanto

quanto l'articolo di Pagliarani pare riassumere, nella formula di «arte come totalità non metafisica» un po' tutto il corpus dell'artista lombardo e il suo vitalismo²⁶. Del resto come abbiamo visto anche Yves Klein, i cui famosi monocromi blu (a partire dalla influente mostra *Proposte monochrome, epoca blu*, tenutasi nel 1957 alla Galleria Apollinaire di Milano) costituiscono una fonte d'ispirazione essenziale per Manzoni, si bilancia, se non altro consapevolmente, nel medesimo vitalismo apofatico eppure assai verboso: da un lato, i reiterati proclami sulla debolezza o addirittura sull'inutilità della scrittura e delle parole nei confronti delle arti visive, a partire dalla propria produzione artistica; dall'altro la fascinazione per Bachelard e le più esoteriche correnti mistiche riconducibili alle arti marziali e a Rosenkreuz, per non parlare della scrittura di diari, manifesti, versi (talvolta inclusi nelle stesse opere d'arte), e soprattutto del sodalizio affettuoso con scrittori, poeti, critici, spesso riuniti in un'unica personalità, come nel caso dell'amico fraterno, l'eccentrico e militante Pierre Restany²⁷. Infine, fermi restando l'energia innovativa e talvolta lo sperimentalismo rivoluzionario di quasi tutti gli artisti nominati, va anche sottolineato il fatto che dei poeti (per quanto avanguardisti) commentino l'operato dei pittori, è ciò che di più squisitamente tradizionale si possa immaginare, nella millenaria storia dell'*ekphrasis*, da sempre fra i capisaldi della cultura occidentale, tanto che come riassume Michel Butor: «Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires, même pour la production la plus récente»²⁸.

Del resto l'auspicio di formulare un nuovo linguaggio per la critica d'arte è al centro del testo che, in qualche modo, può essere considerato programmatico per la poetica di molti artisti le cui opere e i cui scritti vengono ospitati sia sulle pagine di «Azimuth» sia nella galleria Azimut, allestita in un seminterrato messo a disposizione dall'architetto Franco Buzzi tra Via Clerici e Via dei Bossi a Milano, e gestita come la rivista da Manzoni e Castellani (il quale, in questi anni, collabora appunto con Buzzi)²⁹. Mi riferisco all'intervento di Gillo Dorfles, «Comunicazione» e «consumo» nell'arte d'oggi, che apre, come una specie di editoriale, o una dichiarazione di poetica, il primo numero di «Azimuth». Fin dalle righe iniziali, Dorfles si scaglia contro «tutte le fumane di vocaboli più o meno ermetici, tutti gli aggrovigliati, enfatici o deprecativi discorsi critici, tutte le ampollose e spesso grottesche divagazioni liriche o filosofiche che s'intrecciano oggi attorno ad opere d'arte». Tale vacuità, secondo lo studioso, critico, poeta, e pittore triestino:

non conducono, il più delle volte, che ad una confusione ancora maggiore: confuso rimane il pubblico laico che tuttora spera di trovare un'immagine leggibile, un vago accenno al mondo delle cose [...] là dove non gli appaiono che macchie, spruzzi, filamenti limacciosi, intonaci

corrosi; confuso rimane lo stesso artista, che, convinto per un breve istante d'aver trovato un terreno solido su cui costruire, una piattaforma su cui ancorarsi, s'avvede d'esser ridotto di nuovo allo sbaraglio: stanco rifacitore di poetiche altrui, vacuo manipolatore di tecniche già superate³⁰.

Nonostante l'impasse in cui sembrano arenati sia i produttori che i consumatori di opere d'arte, continua Dorfles, la comunicazione rimane un caposaldo ineludibile dell'esperienza estetica, anche in quella contemporanea e soprattutto nelle arti cosiddette non rappresentative e astratte, pena la depauperazione o addirittura la vera e propria scomparsa delle stesse dinamiche artistiche. Secondo il critico «è soprattutto una funzione comunicativa quella che può permettere il sopravvivere d'un'arte che ha rotto ogni ponte con la rappresentatività e la figuratività tradizionalmente intese». Se in un manoscritto, risalente con tutta probabilità al 1958, lo stesso Piero Manzoni scorge con emozione i segni, affannosi ma eroici, dell'«era di un'arte veramente nuova», sul versante critico anche per Gillo Dorfles risulta necessaria la fondazione di un linguaggio rinnovato, sia estetico che artistico che propriamente interpretativo³¹. Quanto si tenta di delineare è un insieme di forme comunicative e artistiche non necessariamente legate alla coppia figurazione/astrazione, e neppure verbali:

Solo una funzione comunicativa – che non ha bisogno d'essere figurativa o aneddotica, che potrà essere segnica, gestuale, semantica – ma che dovrà pure in qualche maniera permettere quella particolare osmosi dell'evento artistico tra creatore e pubblico. Che dovrà dunque far sì che l'opera d'arte [...] non resti inespressa e inesprimibile, riacquisti la sua semanticità, diventi linguaggio e discorso [...] mi rifiuto d'accettare l'opinione di chi prevede addirittura l'avvento d'un'arte *of concealment* o un'arte d'adombramento, di non comunicazione, destinata al suo solo artefice, e dove creatore e fruitore s'identificano e reciprocamente s'annullano perché questo equivarrebbe a proclamare davvero la "morte dell'arte"; e, se così fosse, bisognerebbe incitare ogni artista ad annegare se stesso assieme alla sua opera nel più profondo degli oceani – o dei laghetti brianzoli che per tale funzione potrebbero essere egualmente efficienti³².

È curioso che anche Manzoni, in uno stringato articolo del 1959 (*Da Milano, ci scrive Piero Manzoni*) pubblicato sul bisettimanale «Il Pensiero Nazionale», si conceda pesanti sarcasmi verso le «agresti contemplazioni» di alcuni mediocri pittori contemporanei nelle «parrocchie della Brianza», area a quanto pare associata – con buona pace delle spericolate sperimentazioni gaddiane – sia dall'artista che dal critico ad una sorta di irrecuperabile nadir estetico³³. Ad ogni modo, per quanto relativamente brevi, credo che queste citazioni dimostrino come sia il testo di Manzoni che quello di Dorfles vadano visti, per essere soppesati al di là delle loro evidenti contraddizioni, in controluce rispetto ad un più ampio orizzonte storico e culturale. Infatti, la tensione, il contrasto, talvolta l'esplicita ostilità fra il linguaggio verbale e la scrittura, da un lato, dall'altro la dimensione delle immagini e l'opera d'arte visiva, non si limita certo al caso, pur emblematico, degli artisti e dei critici

impegnati nel progetto di «Azimuth» e Azimut. Si può dire, al contrario, che tale divario segni tutto il ventesimo secolo, con particolare evidenza in molti dei suoi protagonisti, riconducibili ai settori delle avanguardie e del non figurativo. Sono molti, infatti, gli artisti che ci chiedono di dimenticare la parola e il testo scritto davanti ai propri lavori, i quali andrebbero avvicinati come “pure” esperienze e presenze di tipo visivo, idealmente oltre il filtro – e il vincolo – del linguaggio verbale, soprattutto di quello letterario (o almeno di quello che ormai riesce solo a produrre «l’illuminarsi d’immenso il sabato sera» – ridicolizzato da Manzoni fin dal 1957)³⁴. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli, ma forse uno dei più noti, in qualche modo riassuntivo e paradigmatico di un’intera atmosfera culturale novecentesca, è l’articolo pubblicato, il 13 giugno del 1943, sul «New York Times», da Adolph Gootlieb, Barnett Newman, e Mark Rothko: «no possible set of notes», avvertono perentoriamente i tre, «can explain our paintings». L’ideale è quello di una «unmediated experience», al di là del linguaggio verbale, visto che – come sentenzia Lucy Lippard qualche anno dopo – le opere d’arte, in primo luogo quelle astratte, sono fatte «to be seen, and not heard, touched, read, entered, interpreted»³⁵.

Tuttavia, anche e soprattutto queste esortazioni e questi proclami si producono, sono mediati, risultano definiti, nella stragrande maggioranza se non nella totalità dei casi, dai titoli e dai manifesti e dagli scritti teorici e dalle parole (interviste, partecipazioni a convegni, dichiarazioni più o meno pubbliche) di quegli stessi artisti. Verso la fine degli anni Cinquanta, anche Manzoni partecipa attivamente al progetto di «un libretto» sulle proprie opere, come scrive l’artista stesso in una lettera inviata ad Hans Sonnenberg, risalente al 27 gennaio 1959³⁶. Si tratta di un piccolo volume, intitolato *Le superfici bianche di Piero Manzoni*, che avrebbe dovuto essere scritto dal critico Guido Ballo (forse ciò che ora leggiamo nel testo *Oltre la pittura*, firmato appunto da Ballo e apparso nel primo numero di «Azimuth»). Il libro non venne mai stampato, ma ci è rimasto un menabò di una quarantina di pagine, inizialmente nella collezione del fotografo Uliano Lucas, il quale in un appunto manoscritto informa che il volumetto «non realizzato [...] doveva servire nelle intenzioni di Piero Manzoni come monografia» e che l’impaginazione è stata eseguita dal Manzoni medesimo³⁷.

D’altronde anche in tempi più vicini a noi gli esempi di artisti – non solo nell’ambito della cosiddetta arte concettuale – attivamente impegnati nello stabilire le coordinate teoriche all’interno delle quali situare il proprio operato, sono pressoché infiniti. Ne scelgo uno, oltre che recente, particolarmente significativo in quanto si applica ad autori fra loro assai diversi, eppure accomunati da tale sintomatica preterizione, per cui il confine fra artista e critico si fa poroso:

in occasione di una mostra dedicata a Mondrian, Newman, e Flavin, tenutasi fra il Settembre 2013 e il Gennaio 2014 presso il Kunstmuseum Basel, Gregor Stemmrich osserva questo fenomeno di lungo raggio, e opportunamente commenta: «While in the course of the implementation of the paradigm of abstraction, in order to counter the lack of understanding of the public, artists have often enough felt the need to confirm this conception in their writings, they have nevertheless insisted that their paintings should not be seen and understood as an encoding of a theoretically preconceived program»³⁸. In altre parole, il «discorso» – come sintetizza Flaminio Gualdoni per le opere più controverse (e tuttora misteriose, se non letteralmente ermetiche) di Piero Manzoni – è «essenziale più dell'artefatto»³⁹.

In fondo, più di mezzo secolo dopo la pubblicazione dei due numeri di «Azimuth», gli interrogativi sollevati, pur contraddittoriamente, talvolta in modo confuso, spesso con slancio anarchico, sempre con giocosa provocatorietà, da pittori, scultori, poeti, critici raccolti, seppur brevemente, intorno alla rivista e alla galleria fondate e gestite da Enrico Castellani e Piero Manzoni, continuano ad occupare la discussione teorica, e la stessa pratica artistica dei nostri giorni. E questo nonostante enormi siano stati i cambiamenti avvenuti dagli anni Sessanta del Novecento al presente nel mondo delle arti visive e dell'arte in genere, con un'accelerazione vertiginosa soprattutto negli ultimi tempi dominati dalla "multimedialità", a tal punto da rendere fragile la definizione stessa del sempre più variegato campo dell'esperienza estetica. È forse questo l'aspetto che, piuttosto evidentemente, smentisce le prese di posizione dell'artista lombardo e dei suoi amici: su quel drastico «non c'è nulla da dire» – con cui Manzoni chiudeva *Libera dimensione* – c'era e c'è ancora, in realtà, molto da dire. E da scrivere.

- 1 E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, 1970, p. 117.
- 2 Citato in Y-A. Bois, *Artist as Critic*, in «Art in America», 79, 4, Aprile 1991, pp. 37-41, cit. p. 37.
- 3 P. Manzoni, *Libera dimensione*, in «Azimuth», 2, «La nuova concezione artistica», 1960, pagine non numerate (ora il testo è disponibile anche in P. Manzoni, *Scritti sull'arte*, a cura di G.L. Marcone, Milano, 2013, pp. 34-38). Il saggio appare in seguito nel catalogo della mostra *Monochrome Malerei* (Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen, 18 marzo – 8 maggio 1960), e sulla rivista nipponica «The Geijutsu Shinchō», n. 7, Tokyo, luglio 1960, pp. 130-132. L'osservazione di L. Anceschi si trova nella sintetica introduzione che il filosofo pubblica per la mostra *Fontana Baj Manzoni*, tenutasi presso il Circolo della Cultura di Bologna, 23 marzo – 8 aprile 1958, pagine non numerate. Sulle vicende della rivista, si veda il monumentale volume *AZIMUT/H. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015), a cura di L.M. Barbero, Venezia, 2015. Nel *Diario del lontano 1954* (Milano, 2013) Manzoni ipotizza di affidare alla scrittura «o cose passate, o cose di fantasia o trattati teorici» (p. 71) e già afferma «può darsi che effettivamente scrivere sia la mia vita. Io preferirei però e scrivere e dipingere»

(p. 99). Nel primo numero di «Azimuth», pubblicato nel settembre del 1959, appaiono articoli e riproduzioni di opere di Gillo Dorfles, Jasper Johns, Guido Ballo, Lucio Fontana, Elio Pagliarani, Robert Rauschenberg, Christian Megert, Franco Angeli, Vincenzo Agnetti, Yves Klein, Giò Pomodoro, Kurt Schwitters, Bruno Alfieri, Enrico Castellani, Mimmo Rotella, Leo Paolazzi, Arnaldo Pomodoro, Agostino Bonalumi, Oskar Holweck, Antonino Tullier, Nanni Balestrini, Heinz Mack, K. J. Fischer, Kemeny, Otto Piene, Jaap Wagemaker, Gust Romijn, Piero Manzoni, Jan Schoonhoven, Karl Fred Dahamen, Joop Sanders, Kees van Bohemen, Emil Schumaker, Shinkichi Tajiri, I. J. Pieters, Francis Picabia, Gastone Novelli, Mario Rossello, Piero Dorazio, Yoshiaki Tono, Charles Estienne, Sergio Dangelo, Samuel Beckett, Albino Galvano, Gino Marotta, Silvano Lora, F. Pena, Carl Laszlo; nel secondo numero della rivista, datato gennaio 1960 (Gaspere Luigi Marcone dimostra tuttavia che la data di effettiva pubblicazione va spostata a maggio, cfr. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., p. 104): Castellani, Breier, Kultermann, Klein, Holweck, Mack, Manzoni, Mavignier, Piene. La condanna della parola, e di conseguenza della scrittura, appare particolarmente paradossale nel soncinese, il quale giovanissimo, precedentemente alla scoperta della pittura, vagheggia un futuro da scrittore (si veda a tal proposito soprattutto il *Diario*, cit., nel quale il giovane Manzoni spesso riflette sull'opportunità di dedicarsi allo scrivere, al dipingere, o a entrambi - ad esempio alle pp. 71, 75, 95, 105, 119; di grande utilità, inoltre, il saggio di G.L. Marcone, *Piero Manzoni e la scrittura. Primi appunti*, in Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 113-129, in particolare pp. 116-117, sui diari giovanili, e pp. 127-129, sulla presenza della scrittura - «intesa come macrocategoria antropologica che contiene parole, lettere, segni» - in tutto il corpus manzoniano; ringrazio sentitamente la Fondazione Piero Manzoni - soprattutto Rosalia Pasqualino di Marineo, Agnese Boschini, Irene Stucchi - per avermi offerto delle utilissime precisazioni a riguardo di questo e altri aspetti della biografia dell'artista). Del resto, se non come autore letterario nel senso stretto, l'artista si impegna in più occasioni nella collaborazione con riviste d'arte e di cultura. Ad esempio, prima della curatela dei due numeri di «Azimuth» Manzoni firma come redattore, con Baj e Dangelo, il terzo numero de «Il Gesto», nel 1958, e in seguito collabora con il quindicinale «Il Pensiero Nazionale» e con «Direzioni: rassegna d'arte e di poesia attuale». Le stesse fotolitografie delle *8 Tavole di accertamento*, pubblicate a Milano in sessanta esemplari nel 1962 (prefazione di Vincenzo Agnetti) ma in lavorazione fin dal 1958, dimostrano in qualche modo la fascinazione dell'artista nei confronti dell'oggetto libro e della scrittura, visto che, oltre ad «accertare», grazie a eleganti carte geografiche, l'esistenza dell'*Irlanda* e dell'*Islanda*, o dello stesso Manzoni con le sue *Impronte*, e del suo interesse per la *Linea*, includono tavole che riproducono le prime sette lettere dell'*Alfabeto* (cfr. Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 31, 52, 140; G. Celant, *Piero Manzoni*, London, 1998, pp. 18, 35 e *Piero Manzoni. Catalogo generale*, vol. II, Milano, 2004, p. 542; G. Zanchetti, *Baltimore è proprio a Baltimore? Spaesamento e tautologia nelle Tavole di accertamento*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, a cura di R. Pasqualino di Marineo, Poggibonsi, 2017, pp. 97-109; una bibliografia aggiornata al maggio 2019 è disponibile sul sito: <<https://www.art-rite.it/it/lot/7505/134/1>> [ultimo accesso 13 dicembre 2022]). Le stesse osservazioni potrebbero del resto essere estese, oltre alle *Sculture viventi*, dove la funzione della firma dell'artista, e quindi appunto della scrittura, è essenziale, pure a gran parte del laboratorio creativo manzoniano, persino quello meno apparentemente riconducibile allo scrivere, se come giustamente evidenzia Marcone: «Le prime line realizzate nella primavera del 1959 sono tracciate su fogli rettangolari di carta da allestire a parete: nella "pagina" cartacea tagliata in orizzontale dal segno nero, Manzoni soddisfa forse il desiderio giovanile, di dipingere e scrivere contemporaneamente» (*Piero Manzoni e la scrittura*, cit., p. 128). Inoltre, nelle lettere raccolte in Manzoni «*Caro Hans...*».

Il carteggio con Hans Sonnenberg (1958 - 1963), a cura di P. Campiglio, con uno scritto di I. Stucchi, Milano, 2022, l'autore rivendica in più occasioni di essere insieme un artista e un teorico delle arti, ansioso di spiegare, attraverso la scrittura, le ragioni del suo lavoro (pp. 16, 100, 104). Infine, per approfondire la figura e l'opera di Enrico Castellani, rinvio soprattutto a E. Sardella, R. Wirz, *Enrico Castellani. Catalogo generale*, Milano, 2004, e agli studi di A. Zevi, *Castellani*, Ravenna, 1984 e G. Celant, *Enrico Castellani*, Milano, 2001.

- 4 Marcone, in *Manzoni Scritti sull'arte*, cit., specifica trattarsi di «un *Achrome* in tela cucita, cm 100 x 70, 1959-1960» (p. 107); sul primo numero di «Azimuth» viene pubblicato un altro *Achrome* «caolino e tela a riquadri, cm 80 x 60, 1958-1959» (p. 106). Salvo titoli quali *Senza titolo*, *Nevicata*, *Ipotesi prima* (oltre a quelli platealmente goliardici, ad esempio *Ipotesi seconda (nascita del formaggio)*, *E col ciondolo ciondolai sulla riva del mare*) per gli esperimenti iniziali con il monocromo, a partire dalla fine degli anni Cinquanta Piero Manzoni usa la parola *Achrome* per tutti i suoi quadri bianchi, realizzati fra il 1957 e il 1963 – anno della sua morte prematura a causa di un infarto – con tecniche e materiali vari (fra i quali juta, gesso, argilla, cotone, pelle e peli di coniglio, feltro, seta artificiale, paglia, lana di vetro, polistirolo, ghiaia, velluto, tela cucita, tela grinzata, sughero, carta, ovatta, panno, vetro, cloruro di cobalto che cambia colore in base agli agenti atmosferici, e pane – per la precisione, le “michette” o “rosette” meneghine – su masonite verniciata). Spetta a Luisa Mensi, nel suo densissimo contributo su *Naturale, artificiale, sintetico: l'universo dei materiali di Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 11-25, l'aver approfondito in modo analitico tale settore dell'officina manzoniana. Ad ogni modo, gli *Achromes* s'inseriscono in pieno all'interno di un clima di interesse, ben oltre i confini italiani, verso il “genere” del monocromo: uno degli autori pubblicati da «Azimuth», lo storico dell'arte Udo Kultermann, nel marzo del 1960 presenta la vasta mostra *Monochrome Malerei* allo Städtisches Museum di Leverkusen, dove espongono anche Manzoni e Castellani. Per uno sguardo complessivo sull'opera dell'artista lombardo, si vedano in particolare gli studi raccolti nei cataloghi a cura di Celant, *Piero Manzoni*, cit., e M. Engler, *Piero Manzoni: When Bodies Became Art*, Frankfurt, 2013. Per orientarsi nel corpus del pittore soncinese, il testo di riferimento è, oltre al *Catalogo generale* curato da Germano Celant nel 2004, il *Catalogue raisonné*, a cura di F. Battino e L. Palazzoli, Milano, 1991. Maggiori informazioni sulla biografia dell'artista sono disponibili nel volume di F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Monza, 2013, e nel documentario diretto da A. Bettinetti, *Piero Manzoni. Artista*, Good Day Films - Sky Arte HD, Milano, 2014. Oltre alle tante provocazioni compiute in vita, anche la morte di Manzoni, non ancora trentenne, ha contribuito ad inserire il pittore nell'abbondante novero degli artisti “maledetti”, all'ombra di una mitografia romantica ancora in auge nella seconda metà del Novecento, e per molti versi anche ai nostri giorni. Sul mito del genio maledetto, autodistruttivo, incompreso, più o meno folle ed emarginato, mi sembrano ancora valide le acute considerazioni di A.C. Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley, [1990] 1997 a proposito della «mandatory artistic persona of the romantic misfit and lunatic genius» (pp. 50-51).
- 5 M. Dantini, *Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes 1957-1959*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 155-169: «I modelli interpretativi in auge sin dagli anni settanta nella letteratura critica su Manzoni, “analitici”, minimalisti o concettuali, non 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) né al molteplice gioco con i detriti della memoria storico-artistica e dell'eredità culturale» (p. 162; l'intervento radiofonico di Fontana è ricordato alla p. 241). La rete di influenze, com'è ovvio, va ripercorsa anche da Manzoni in poi, e giustamente lo studioso

ricorda il caso di Luciano Fabro, ad esempio in un'opera quale *De Italia*, 1972, che Dantini suggestivamente interpreta in quanto rivisitazione dell'*Achrome* manzoniano «come una sorta di Annunciazione laica, un'incipiente gravidanza, un'inquietante domanda sull'arte e la storia nazionale» (pp. 166-167). In un altro saggio, il critico torna su questa opera, e precisa: «Nel 1972 Fabro evoca la mappa degli Stati Uniti e la bandiera a stelle e strisce in un *Achrome* "grinzato" di tradizione manzoniana, dal titolo causticamente patriottico, *De Italia*. Perché dovrebbe farlo se non per porre con qualche urgenza una questione di dignità nazionale, artistica e non? Attraverso il richiamo a Johns, del tutto evidente per chi, tra i contemporanei, conosca *Bandiere* e *Mappe*, condensa in un pungente aforisma figurativo una valutazione pessimistica dei processi di modernizzazione subalterna che investono al tempo la penisola» (*Arte italiana postbellica. Prospettive e metodi*, in «Predella», 37, Ottobre 2016, pp. 11-35; questa citazione si legge a p. 19; si veda anche: *id.*, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento*, Bologna, 2022).

- 6 Anceschi, *Fontana Baj Manzoni*, cit.; E. Sanguineti, *Documenti d'arte d'oggi*, in «Il Verri», 4, 1958, pp. 126-127. Su questo ultimo testo, e in generale sui rapporti fra il poeta ligure e il pittore lombardo, rinvio al bel saggio di E. Risso, *Piero Manzoni e Edoardo Sanguineti: corpo, voce, citazione*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 185-202.
- 7 Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., soprattutto pp. 23, 25, 27, 61, 65, 68, 71. In un articolo risalente al 1957, *La ricerca dell'immagine*, il quadro viene definito come «un oggetto magico, un oggetto religioso», pertanto l'immagine pittorica «non allude non ricorda, non va / spiegata come allegoria di un fatto / fisico: è» (corsivo di chi scrive; pp. 59, 61); affermazioni analoghe in tutte le altre pagine citate.
- 8 Manzoni, *Libera dimensione*, cit. La «bella materia» è forse un'eco lontana del noto aneddoto, narrato da G. Vasari nella *Vita di Michelangelo* (vol. I, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, 1962, p. 34) – e in seguito recuperato anche da G. D'Annunzio nel *Notturmo*, a cura di G. Turchetta, Milano, [1916] 1995 – del Francia al cospetto della statua di Giulio II del Buonarroti: «Il ponte di travi di tavole e di ruote, dove Michelangelo saliva per dipingere la volta della Sistina, mi s'è ricomposto nel sogno» – scrive l'Imagifico – «Ho sfiorato il prodigio con le ciglia, ho toccato il prodigio con la mano. "Questa è una bella materia" fece Francesco Francia palpando la statua di Papa Giulio. E il Buonarroti si sdegnò» (p. 188). Più da vicino, il testo del soncinese ricorda per molti aspetti il manifesto dell'artista di Anversa, J. Verheyen, *Essentialisme*, apparso nel 1959 su «Het Kahier», 6, 13, pp. 36-38, dove l'autore belga – con toni, va detto, ben più lirici e addirittura misticheggianti rispetto a quelli manzoniani – esorta fra l'altro a «devenir fou d'une couleur» (p. 36). Piero Manzoni, in effetti, frequenta e ha intensi scambi intellettuali con Verheyen a Milano, nel 1958, dove l'intellettuale di Antwerpen collabora intensamente anche con Lucio Fontana. Fra l'"essenza" del collega nordico e il concetto manzoniano di "acromia" si possono scorgere, evidentemente, molte analogie (si vedano ulteriori notizie sul sodalizio fra i due in Gualdoni, *Piero Manzoni*, cit., pp. 103-104). Quanto alle linee va ricordato che l'artista lombardo è, per l'appunto, autore di numerose *Linee*, di lunghezza variabile, da pochi centimetri a qualche chilometro, tracciate con inchiostro su rotoli di carta spesso racchiusi in cilindri (di diverse dimensioni, in cartone) sigillati, firmati, e datati. Nota l'opinione di Fontana, per il quale la linea manzoniana sarebbe la più importante scoperta dell'amico, e in un certo senso discepolo, soncinese.
- 9 «Manzoni, ancora un giovane discendente di Duchamp, ma che intanto si sforza di ospitare nelle proprie segrete fontane tabulae sinottiche, infinitamente puerulae (tabularium puerulum, puerile) scopate e concette con ragione e interiore fisiocrazia, di una cosmogamia

(mia, tua sia, tūti insèma) tracciata tirata a stracci, con uno straccio di sindone (ogni sindone sarà salvifica)» (Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 117; è probabile che in quelle «segrete fontane» vada vista un'allusione all'importanza di Lucio Fontana per Piero Manzoni).

- 10 D. Ashton, *About Rothko*, Boston, [1983] 1996, p. 111.
- 11 «When Abstract Expressionism began to enter American consciousness», come testimonia divertito Arthur Danto, «it was not uncommon for magazines to publish photo essays in which a painting would be juxtaposed with a piece of the real world to which it somehow seemed to correspond. A great deal of ingenious matching went into these essays, which instructed viewers in one way to “read” abstract painting: Treat it as if were a picture, then try to find a piece of reality it might match. Thus a painting by Franz Kline, using his characteristic black forms, starkly composed against a white background, might be placed alongside a photograph of some industrial scaffolding, shown silhouetted against a light sky. A canvas of Jackson Pollock’s might be placed next to a photograph of tangled water weeds. Divergences between real motifs and pictorial representations could then be explained as due to “expression:” The artist was showing how he felt about the world the photograph showed. This art could be mimetic after all!» (A. Danto, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, 1997, p. 335). La citazione di Germano Celant proviene dal saggio *Il corpo infinito*, nel suo *Piero Manzoni. Catalogo generale*, cit., p. XXXVI. Per quanto riguarda il successo del motivo del reticolo (griglia, quadrettatura, struttura ortogonale) nell’arte del ventesimo secolo, si legga quanto scrive Rosalind Krauss: «Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces [...] modern art’s will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. [...] In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometrized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree» (*Grids*, in «October», 9, Summer 1979, pp. 50-64, cit. p. 50; si veda anche B. Rose, *Monochromes: From Malevich to the Present*, Berkeley, 2004, p. 106). Sulla scorta di queste osservazioni, giustamente Gladys Fabre sottolinea: «The orthogonal grid induces a centripetal or centrifugal reading of the work itself, by either enclosing its autonomy in its objective materiality and the convention of sign, or opening it, presenting it as a fragment of infinity» (*Monochromes of Light in Time and Space: Color as Becoming*, in Rose, *Monochromes*, cit., pp. 89-117, cit. p. 106; su questo argomento consiglio anche la lettura di J. Elderfield, *Grids*, in «Artforum», 10, May 1972, pp. 52-59). È quanto, ad esempio, avviene non solo in un artista molto vicino a Manzoni come Klein, ma anche in tanti autori riconducibili alla composita galassia del Minimalismo e del Post-Minimalismo, da Agnes Martin a Carl Andre, da Dan Flavin a Jasper Johns a Julia Fish. Andre, in particolare, motiva la sua ricerca come il tentativo di raggiungere una «“anaxial symmetry,” that is, a kind of symmetry in which any element can replace any other element. [...] a better comparison would be with the molecules in a glass of water, which, in a sense, could be said to be symmetrical. Any particle of the water could be replaced by any other. This has nothing to do with the concept of left or right or up or down. It is a central symmetry, anaxial, without axis» (da Rose, *Monochromes*, cit., pp. 200-201; a p. 20 anche la citazione nel testo, nella quale Andre sostiene di volere «legno come legno, acciaio come acciaio [...]»). Per quanto riguarda la frase di Stella, ormai celeberrima e onnipresente in pressoché tutti gli studi sul Minimalismo, rimando alla lettura della ricca

pagina web dedicata all'artista americano nel sito della National Gallery of Art, Washington, in particolare: <<https://www.nga.gov/features/the-serial-impulse/frank-stella.html>> (ultimo accesso 13 dicembre 2022)

- 12 E. Castellani, *Continuità e nuovo*, in «Azimuth», cit.
- 13 *Les fenêtres* di Guillaume Apollinaire, ad esempio, non si aprono su immagini specifiche, individuabili, ma sulla luce stessa: «La fenêtré s'ouvre comme une orange / Le beau fruit de la lumière» (*Calligrammes*, Paris, [1925] 1966, p. 26). Come in poesia, dove il motivo della finestra e del suo reticolo sono spesso uno degli elementi all'interno di una più vasta architettura testuale, vanno ricordati i numerosi casi nei quali la griglia, il reticolo, la quadrettatura occupano una sola porzione, seppure altamente significativa, dello spazio del quadro: ad esempio in Pierre Bonnard (*Women with a Dog*, 1891, The Clark Art Institute, Williamstown, MA; *Coffee*, 1915, Tate, Londra) e Juan Gris (*The Checkerboard*, 1915, Art Institute of Chicago; *Still Life with Checked Tablecloth*, 1915, Metropolitan Museum of Art, New York – qui, e nelle pagine seguenti, conservo i titoli in uso nei musei che ospitano le opere citate). La cosiddetta “poetica del muro” nell’arte del Dopoguerra viene precisata soprattutto a partire dall’influente saggio di André Pieyre de Mandiargues, *Le mur*, dalla raccolta *Le Belvédère*, apparsa a Parigi nel 1958. Per lo scrittore francese, gli artisti più avvertiti – in un arco che si apre da Leonardo a Burri – trovano nel muro, ben più che nei consueti scenari “naturalisti”, un vastissimo «univers in miniature», ovvero uno spazio illimitato, inesauribile, universale (pp. 45, 49, 53).
- 14 Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit., pp. 120-121. Si potrebbe dire che Manzoni, almeno in questo senso, si ponga al crocevia fra Burri e l’ambiente artistico romano (la contestazione “informale” del divario tra bi e tridimensionale, la pittura-scultura) e Fontana-Milano (la pittura come idea e oggetto prima di tutto mentale).
- 15 Sulle “poetiche dell’azzeramento”, e in merito al loro influsso su Manzoni, rimando al saggio di F. Pola, *La costellazione della “nuova concezione artistica”: Azimut/h epicentro della neoavanguardia europea*, in *AZIMUT/H*, cit., pp. 123-143.
- 16 Dantini, *Arte italiana postbellica*, cit., pp. 15-16. Ipotesi assai simili possono essere avanzate anche per molti altri artisti della generazione di Manzoni, e di quella successiva. Penso ad esempio a Michelangelo Pistoletto, il quale dichiara spesso l’importanza che nella sua opera rivestono i riferimenti – stilistici, tecnici, tematici – alla pittura del passato: dalle icone a Piero della Francesca, da Giovanni Bellini a Tiziano, fatto che del resto si riflette in titoli quali *Sacra conversazione* (1963), *Annunciazione* (1968), *Deposizione* (1973). Si legga, per questi argomenti, in particolare il saggio di S. Penn, “*La complicità dei materiali” nei dipinti e nei Quadri Specchianti di Pistoletto*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti 1956-1974*, a cura di C. Basualdo, Milano, 2011, pp. 161-185 (soprattutto le pp. 161, 179). Del resto, anche Lonzi, in occasione di una mostra di Castellani del 1964, interpreta le opere del veneto come «oggetti di culto di una religiosità moderna» (citata in Dantini, *Arte italiana postbellica*, cit., p. 28).
- 17 R. Flood, F. Morris, *Introduction: Zero to Infinity*, in *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 13 dicembre 2001 – 13 gennaio 2002), a cura di R. Flood, F. Morris, pp. 9-20, cit. p. 14. Nel medesimo volume, anche Corinna Criticos si sofferma sulla nozione di tabula rasa, e argomenta: «The idea of destruction should be linked to that of the “tabula rasa,” which was prevalent at the beginning of the 1960s. For artists such as Paolini but also Pistoletto, Pascali, and Fabro, the concept of the tabula rasa was not an aim or an objective in itself, as it had been for their predecessors. Fabro has

recounted that when he arrived in Milan in 1959, at the age of twenty-three, he had been confronted with a “ground zero” approach by artists such as Manzoni, Lucio Fontana, and Yves Klein. For the younger generation, the *tabula rasa* was a point of departure, a “clearing of the ground,” in Fabro’s words, which enabled them to proceed toward a constructive interrogation of the nature of art» (*Reading Arte Povera*, pp. 67-87, cit. p. 73). Su questi temi, invito anche alla lettura di V. Da Costa, *Pino Pascali : retour à la Méditerranée*, Dijon, 2015.

- 18 C. Baudelaire, *Œuvres Complètes*, 2 voll., Paris, 1976, p. 418. A proposito del relativo disinteresse di Manzoni verso l’ambiente artistico americano (fatta salva l’ammirazione per alcuni grandi protagonisti quali Jackson Pollock e Jasper Johns) e sul suo sentirsi sempre «intimamente europeo», rinvio alle analisi di Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d’artista*, cit., in particolare alle pp. 185-186. Il clima di vivida sperimentazione culturale della Milano del Dopoguerra è ricostruito anche da Luca Massimo Barbero, *AZIMUT/H*, cit., in particolare pp. 21-22, *Time & Place: Milano-Torino 1958-1968*, catalogo della mostra (Stockholm, Moderna Museet, 1 maggio – 7 settembre 2008), Göttingen, 2008, e *Gli irripetibili anni ‘60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio – 31 luglio 2011), Milano, 2011.
- 19 *Piero Manzoni*, a cura di G. Marcialis e N. Vigo Milano, 1967, pp. 77-89. Per gli argomenti che qui più interessano, sono particolarmente interessanti le riproduzioni di varie tipologie di *Achromes* (pp. 9, 38-55, 70-76) oltre alla descrizione che ne offre Manzoni stesso nel suo scritto: «I miei primi “achromes” sono del ‘57: in tela imbevuta di caolino e colla. Nel 1959 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, ed 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, come delle nuvole, in fibre naturali o artificiali» (*Alcune realizzazioni. Alcuni esperimenti. Alcuni progetti*, p. 29; questo brano era già apparso, senza titolo, sulla rivista «Evoluzione delle lettere e delle arti», 1, 1963, p. 49; sul sito della Fondazione Piero Manzoni è disponibile anche un testo, firmato dal pittore in compagnia di Camillo Corvi-Mora, Ettore Sordini, Giuseppe Zecca, risalente al 9 dicembre 1956, intitolato *Per la scoperta di una zona di immagini*. Il costante vitalismo manzoniano si può rintracciare già in questo scritto, ad esempio nelle righe conclusive: «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» <<https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/text/2/per-la-scoperta-di-una-zona-di-immagini/>> [ultimo accesso 13 dicembre 2022]). Sempre sul sito della Fondazione Manzoni, la sezione dedicata alla biografia dell’artista riproduce stralci di alcuni dei manifesti firmati dal soncinese. Di grande interesse, per i temi qui trattati, quello apparso il 1 agosto del 1957 e intitolato *Albisola Marina*: «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 psico-biologici, 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» <<https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/14/albisola-marina-e-controllo-stile>> (ultimo accesso 13 dicembre 2022); invito soprattutto alla lettura dei *Prolegomeni*

un'attività artistica, 3 dicembre 1957: «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 intorno ai quali e sui quali noi siamo organicamente costituiti. Qui l'immagine prende forma nella sua funzione vitale: essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime (caso mai la questione è fondere) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere». Come si nota dalle ultime parole, siamo molto vicini agli argomenti su cui sono imperniati sia *Libera dimensione* sia, in genere, la prospettiva teorica di «Azimuth»: <<https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/15/prima-mostra-personale>> (ultimo accesso 13 dicembre 2022). Tutti questi testi, con varianti che permettono di formulare ipotesi sull'evoluzione del pensiero del pittore lombardo, sono disponibili anche in Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit.

- 20 U. Eco, *L'Informale come opera aperta*, in «Il Verri», V, 3, 1961, pp. 98-119, ora anche in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti. Volume terzo. II. Tra Neorealismo e anni Novanta 1945-1990*, Torino, 1992, pp. 229-232. Per le *Opere d'arte viventi* o *Sculture viventi*, cfr. Riso, *Piero Manzoni e Edoardo Sanguineti*, cit.: «sulla "carta d'autenticità" prestampata che l'artista compila a mano e consegna al soggetto come "opera" Manzoni può applicare uno tra quattro bollini di colori diversi; con il bollino rosso la persona è opera d'arte fino alla morte, il viola, simile al rosso ma a pagamento, con il bollino verde il riconoscimento di artisticità viene limitatamente attribuito a un atteggiamento o a una postura, mentre con il bollino giallo la dichiarazione di autenticità è limitata solo alla parte del corpo chiarita nella ricevuta» (p. 198).
- 21 Per l'amicizia con Emilio Villa, e a proposito di *PMP*, si veda soprattutto l'esaustivo saggio di D. Colombo, *Praeconium pro P.M. di Emilio Villa*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 141-153, e Manzoni «*Caro Hans...*», cit., pp. 29, 126-127. Anche il poeta lombardo viene "firmato" da Manzoni, come ricorda Villa stesso nel suo scritto plurilinguistico (italiano, francese, inglese, latino, e, appunto, dialetto lombardo) sul pittore, poi raccolto in *Attributi dell'arte odierna*, cit.: «Sono firmato, mi ha firmato, confermato, confirmavit me utique et tandem, firma, e firma ferma fermissima, svelta come una lepre, sul polso e un tantino più su: opera originale di Piero Manzoni?» (p. 119). Sul ruolo, centrale ma tuttora poco riconosciuto, del poeta di Affori nel mondo dell'arte contemporanea italiana del dopoguerra, mi permetto anche di rinviare al mio *Alberto Burri. Parole e immagini*, Città di Castello, 2022, dove passo in rassegna gli intensi rapporti, e la reciproca influenza creativa, fra Emilio Villa e l'artista tifernate (pp. 101-118).
- 22 Questa dichiarazione viene citata nella rivista «nul = 0», in occasione della morte di Klein e di quella di Manzoni, a pochi mesi di distanza l'una dall'altra (ora in *AZIMUT/H*, cit., p. 625).
- 23 Da Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit., pp. 75-76.
- 24 J. Petersen, *Piero Manzoni life and works*, Flensburg-Glücksburg, 1963; J. McGrath, *Nel nome dell'Editore: Piero Manzoni life and works*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, cit., pp. 27-37, in part. p. 28. Sulla tesi della "morte dell'autore" (variamente sostituito dall'inconscio soggettivo e/o collettivo, dalla lotta di classe, dal Linguaggio come Manifestazione dell'Essere, etc.) di lungo corso durante tutto il Novecento ma portata in grandissima auge nella stagione dello strutturalismo, della semiotica, e del poststrutturalismo, soprattutto di marca parigina, raccomando la lettura del volume di C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, 1999.
- 25 Per una sintetica ma approfondita ricognizione, e una serrata critica, delle posizioni degli studiosi francesi del secondo Dopoguerra attivi nell'ambito della teoria delle arti visive,

- rinvio prima di tutto alla lettura di C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, 2003, in particolare pp. 6-7, 59-61, 86-87.
- 26 N. Balestrini, *La gioia di vivere. Per Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni*, cit., p. 8; *Ivi*, Pagliarini, *Fino all'utopia*, p. 13. Il vitalismo di Manzoni ricorda spesso quello di Lucio Fontana, che d'altronde il pittore di Soncino considera un maestro. Nel *Primo manifesto dello spazialismo*, del 1948, Fontana ad esempio esorta a far uscire il quadro «dalla sua cornice», e la scultura «dalla sua campana di vetro» (Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, cit., p. 68; sullo slancio vitalistico dei pittori riconducibili all'astrattismo e alle avanguardie, nel medesimo volume, si leggano anche le considerazioni di Argan, da un saggio su *L'arte astratta*, anch'esso pubblicato nel 1948: «Superata la crisi anarcoide del Dadaismo, quasi tutte le correnti astrattiste recano il messaggio di un nuovo ottimismo, auspicano la gioia di una vita più autentica che proprio la presenza dell'arte garantirebbe al mondo», p. 73).
- 27 Si ripercorrono ad esempio le testimonianze raccolte da H. Weitemeier, *Yves Klein. 1928 - 1962. International Klein Blue*, Köln, 2021, innanzitutto pp. 7, 11, 18, 20, 33 - 39, 65, 76, 81. Commentando un monocromo blu, dipinto nel 1962 e dedicato a «Pierre Restany au Cœur de la proposition monochrome», la studiosa giustamente nota che, a partire dal primo incontro fra l'artista e il critico nel 1955: «Restany [...] provided Klein's oeuvre with literary and theoretical underpinning. His collaboration with the French art critic, which Klein termed an experience of "direct communication," was to materially further a general understanding of his art beyond his lifetime» (p. 65). Del critico e curatore francese, noto soprattutto per essere stato l'animatore e teorico del gruppo di artisti del Nouveau Réalisme (Klein, Tinguely, Hains, Villeglé, Spoerri, Dufrené, Raysse, César, Rotella, Christo, Deschamps, Niki De Saint-Phalle) oltre alle sue numerosissime attività – principalmente fra Parigi e Milano – nel campo dell'architettura e del design, delle intersezioni fra arte contemporanea e pianificazione urbana, delle nuove frontiere dell'esperienza artistica nel contesto delle tecnologie multimediali, si vedano soprattutto i testi antologizzati in P. Restany, *60 / 90. Trente ans de nouveau réalisme*, Paris, 1990, e *id.*, *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris, 2000. Sugli scritti di Klein, invito a consultare A. Dubois, *Mon Livre d'Yves Klein. Traduction - Couleurs*, Paris, 2006.
- 28 M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, Paris, [1969] 2019, p. 7 (si vedano anche le pp. 13, 21, 65 sulle dinamiche legate alla centralità del titolo per la ricezione e l'interpretazione, e la stessa esistenza – compresa quella commerciale – di un'opera d'arte visiva). In fondo, anche per Louis Marin: «Entre le tableau et son spectateur, son descripteur virtuel, il y a toujours déjà, comme on dit, du langage, le trésor de la langue et ses ressources presque infinies» (*De la représentation*, Paris, 1994, p. 256). Significativamente, gli studiosi francesi delle generazioni successive all'apogeo del poststrutturalismo risultano molto più ottimisti in merito alle capacità del linguaggio verbale di, se non tradurre, promuovere dei contatti fra visione e scrittura, immagine e parola. Secondo Georges Didi-Huberman, ad esempio, il critico è soprattutto colui che contribuisce a «placer les images et les mots dans une relation de trouble réciproque, de questionnement par va-et-vient toujours relancé» (*Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, 2012, p. 17). Per quanto riguarda la bibliografia sull'*ekphrasis*, ovvero la descrizione verbale di un'opera d'arte visiva (reale o immaginaria), essa è a dir poco sterminata, dato che la scrittura "ekphrastica" nasce, sostanzialmente, quando nasce la scrittura. Per un primo approccio – limitato all'ambito occidentale – rimando, oltre al già citato Segre, al volume di J.A.W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, 1993.
- 29 La galleria Azimut apre il 4 dicembre 1959, con una mostra dedicata alle *Linee* di Manzoni. Seguono altre esposizioni, personali e collettive, come quella con opere di Anceschi,

Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Maino, Manzoni, Mari, Massironi, Pisani, Zilocchi (22 dicembre); *La nuova concezione artistica* (da cui, appunto, il secondo numero di «Azimuth») con Castellani, Breier, Klein, Holweck, Mack, Manzoni, Mavignier (4 gennaio 1960); Castellani (5 febbraio); Massironi, Moldow, Oehm, Uecker (fine febbraio); Mack (11 marzo); Mavignier (5 aprile); la mostra del gruppo Motus (aprile); *Corpi d'aria* di Manzoni (3 maggio); Biasi, Breier, Castellani, Ganci, Landi, Mack, Maino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Moldow, Motus, Pisani, Santini (25 maggio); ancora Biasi, Breier, Castellani, Landi, Mack, Maino, Manzoni, Massironi, Mavignier, Motus, Pisani, Santini (24 giugno); infine la personale di Manzoni *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico, divorare l'arte* (21 luglio). Nel settembre del 1960, l'importante critico catalano Juan Eduardo Cirlot avvalsa, e contribuisce a diffondere sul piano internazionale, la «nueva concepción artística» di Piero Manzoni e compagni (*¿Un nuevo idealismo? Piero Manzoni y la nueva concepción artística*, in «Correo de las Artes», Barcelona, 27 settembre 1960). Sulle vicende intrecciate della galleria e della rivista il testo di riferimento è di M. Meneguzzo, *Azimuth e Azimut. 1959. Castellani, Manzoni e...*, Milano, 1984, con riproduzione dei due numeri della prima. Di grande interesse anche il carteggio, pubblicato recentemente, fra Manzoni e il gallerista e manager olandese Hans Sonnenberg, dal quale si apprende che nelle intenzioni dell'artista lombardo la rivista, che inizialmente si pensava di intitolare «Pragma», avrebbe dovuto avere cadenza mensile («Caro Hans...», cit., pp. 52, 82-86, 125). Il termine azimuth viene originariamente impiegato da geografi arabi per indicare direzioni orizzontali, in seguito anche per descrivere l'angolo che una direzione forma con un'altra presa come riferimento, solitamente situata nel nord geografico; oggi la parola serve per nominare una delle due coordinate polari sulla superficie terrestre. Al contrario rispetto all'uso geografico, in astronomia l'azimut è l'ampiezza dell'orizzonte fra il punto sud e la proiezione sferica dell'arco sull'orizzonte. Per estensione, in matematica il termine fa riferimento a un sistema di coordinate polari. In cartografia, la proiezione azimutale equidistante è una proiezione cartografica nella quale un punto geografico considerato come centro conserva immutati, rispetto alle altre zone, sia l'angolo che la distanza, con la conseguenza che gli altri punti sulla mappa sono ricollocati in modo proporzionale dalla loro posizione rispetto al centro, con la proiezione di tutti i punti della terra su una superficie piana e ad essa tangente (un esempio di proiezione polare azimutale equidistante è l'emblema dell'ONU). A proposito del nome della rivista e della galleria, Castellani ricorda: «“Azimuth” (è la verticale sopra un punto qualsiasi della superficie terrestre, il termine proposto dal grafico Cecco Re fu adottato come titolo della rivista e, successivamente, come nome della galleria) nacque nel '59 per affermare e diffondere le prassi operative conseguenti a scelte culturali fatte nella seconda metà degli anni '50, che vedeva egemoni, in Europa, movimenti artistici a forte componente irrazionale (l'Informale) con connotazioni gestuali di matrice USA ed inoltre un assai variegato epigonismo delle esperienze dadaiste e surrealiste. “Azimuth” è nata ad opera di Manzoni e mia prima sotto forma di rivista (numeri unici) e poi come galleria in un periodo in cui simili forme di espressione erano in uso. [...] Tale forma di divulgazione degli elaborati ideologici dei vari gruppi derivava dalla tradizione pubblicistica delle avanguardie storiche, prime fra tutte il Futurismo» (*AZIMUT/H*, cit., pp. 25-26).

- 30 G. Dorflès *“Comunicazione” e “consumo” nell'arte d'oggi*, in «Azimuth», pagine non numerate.
- 31 «Quello che ci affascina nella vita e nelle opere del nostro tempo è quel carattere d'infinita e affannosa ricerca che mostra nell'uomo veramente moderno l'imperizia di chi maneggia una nuova materia. Noi amiamo queste manifestazioni perché da esse comincia

e continuerà attraverso le generazioni future l'era di un'arte veramente nuova. Gli eroici tentativi di pochi artisti rivoluzionari, quasi tutti vittime del commercialismo e della pittura ufficiale, lo dimostrano» (Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., p. 55).

- 32 Dorflès, "Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi, cit.
- 33 «Purtroppo, in questi ultimi anni, molti piccoli trafficanti e pittori di terz'ordine, attratti dalla fama del paese [Albissola] 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 ancora più dall'assenza dei Tapiès, dei Wols, dei Bacon, dei Buffet [sic.]..., insomma di tutta quella, più che fauna, flora artistica che tanto ci assilla ed opprime per tutto l'inverno nelle gallerie cittadine» (Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 28-29). Nei paragrafi successivi, la meschinità di tali pittori «brianzoli» viene contrapposta all'altezza del magistero di Lucio Fontana. Infine, i «paesaggetti brianzoli» sono nuovamente vilipesi in un altro smilzo scritto (risalente al 1959 e apparso sul medesimo periodico): *Da Milano viltà nell'arte* (pp. 30-31).
- 34 Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 14, 101. Da un testo non titolato e firmato da Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga, probabilmente di accompagnamento alla mostra tenuta dai tre artisti presso la Galleria Pater, Milano, 29 maggio 1957 (sotto l'auspicio di Lucio Fontana, che firma un breve elogio per l'occasione). Anche Castellani riconosce l'importanza degli artisti afferenti al gruppo ZERO per il loro «abbandono delle istanze letterarie» (F. Sardella, *Enrico Castellani prima e dopo Azimut/h*, in *AZIMUT/H*, cit., pp. 159-167, p. 164).
- 35 Citato in Ashton, *About Rothko*, cit., p. 78. Al posto delle «notes», suggeriscono gli artisti americani, fra opera e fruitore è auspicabile qualcosa che faccia pensare ad un incontro di tipo sensuale, se non apertamente erotico: «explanation must come out of a consummated experience between picture and onlooker. The appreciation of art is a true marriage of minds. And in art, as in marriage, lack of consummation is ground for annulment» (p. 78). La biografia della studiosa statunitense contiene, del resto, numerosi altri esempi dell'insofferenza degli astrattisti del Nuovo Mondo nei confronti della critica d'arte e del linguaggio verbale in genere. Fra i più virulenti e convinti paladini di tale posizione spicca il burbero Clyfford Still, nel quale l'abiura della verbalità si interseca con il rigetto della vecchiaia, e agli occhi di Still decrepita, cultura artistica europea (si veda soprattutto p. 103). Per l'utopia dell'esperienza estetica come "non mediata" dal linguaggio, e per la frase della Lippard, le citazioni si trovano nel volume di M. Corris, *Ad Reinhardt*, London, 2008, pp. 119, 122. Riassume Corris: «The fear was that the critic's text would ultimately overwrite the art and that "seeing" art would be replaced by "reading" art» (p. 135).
- 36 Manzoni, «Caro Hans...», cit., pp. 53-54.
- 37 Lo scritto di Ballo si può ora leggere nel catalogo a cura di Barbero, *AZIMUT/H*, cit., p. 46. Il menabò, che ho potuto consultare grazie alla gentilezza di Irene Stucchi della Fondazione Manzoni, contiene le riproduzioni di dodici *Achromes* di diverso tipo (grinzati, a riquadri, con rettangolo centrale, con linea singola orizzontale), tutti del 1958, e una piccola fotografia che ritrae Manzoni. Due pagine riportano l'appunto «tavola sughero».
- 38 G. Stemmrich, *Piet Mondrian Barnett Newman Dan Flavin Painting as Medium and Model*, in *Piet Mondrian - Barnett Newman - Dan Flavin*, a cura di B. Mendes Bürgi, Ostfildern, 2013, pp. 15-26, cit. p. 22. Va detto che l'irriverenza di Manzoni fagocita anche la produzione di

manifesti. Nel 1960, infatti, il pittore firma, con Laszlo, Castellani, Mack, Piene un manifesto sul niente: *Manifesto contro niente per l'Esposizione internazionale di niente*, edito a Basilea. Il testo, degno delle più memorabili provocazioni Dada, appare in italiano, francese, tedesco, e vi si legge fra l'altro che la mostra è 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», e si propone la «vendita di niente, numerato e firmato. [...] All'inaugurazione non prenderà la parola nessuno. Su questo catalogo non è riprodotto niente» (Manzoni, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 40-41; si consulti anche l'attenta disanima di Gualdoni, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, cit. pp. 165-171, che rintraccia i precedenti dell'iniziativa, capitanata in particolare dal collezionista ed editore Carl Laszlo – fulcro della rivista «Panderma» – in altre analoghe da parte di Tristan Tzara). Laszlo si interessa di sperimentazioni grafiche e tipografiche estreme, e l'artista soncinese contribuisce con una tavola, in carta vellutata a riquadri, alla sua raccolta *La Lune en rodage*, sempre del 1960. Nel volume di Gualdoni è presente una fotografia che ritrae Manzoni, Laszlo, Sante Bolognini, e Castellani, risalente al 1959 (p. 138).

- 39 Gualdoni, *M... e merda*, in *Piero Manzoni. 1961. Merda d'artista*, a cura di R. Pasqualino di Marineo, Poggibonsi, 2021, pp. 26-33, cit. p. 29. Alla fine del suo agile e informatissimo saggio, lo studioso cita uno stupendo passo di Nathalie Heinrich, secondo la quale: «Cet art contemporain qui a tant élargi les frontières de l'art n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à entrer dans ce monde aux frontières bien délimitées, dans lequel on ne pénètre plus par la contemplation des objets (comme le croient encore ceux qui, naïvement, visitent ces expositions) mais par les récits qui les trament, c'est-à-dire par les personnes qui les racontent» (p. 33).

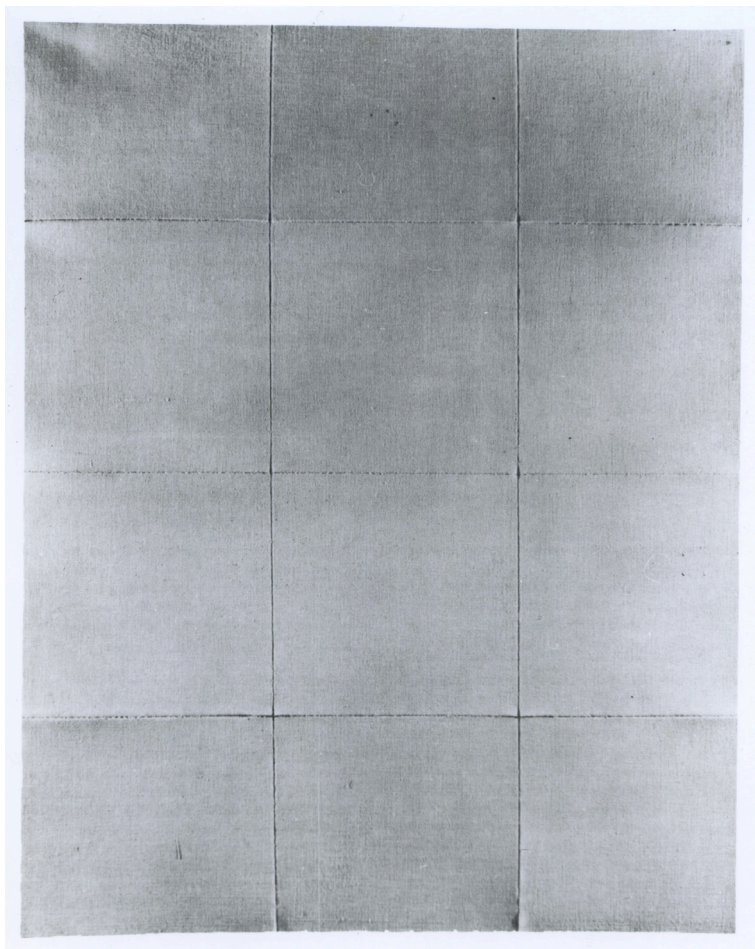


Fig. 1: Piero Manzoni, *Achrome*, 1959.
Milano, Fondazione Piero Manzoni.
Foto: Milano, Fondazione Piero Manzoni.

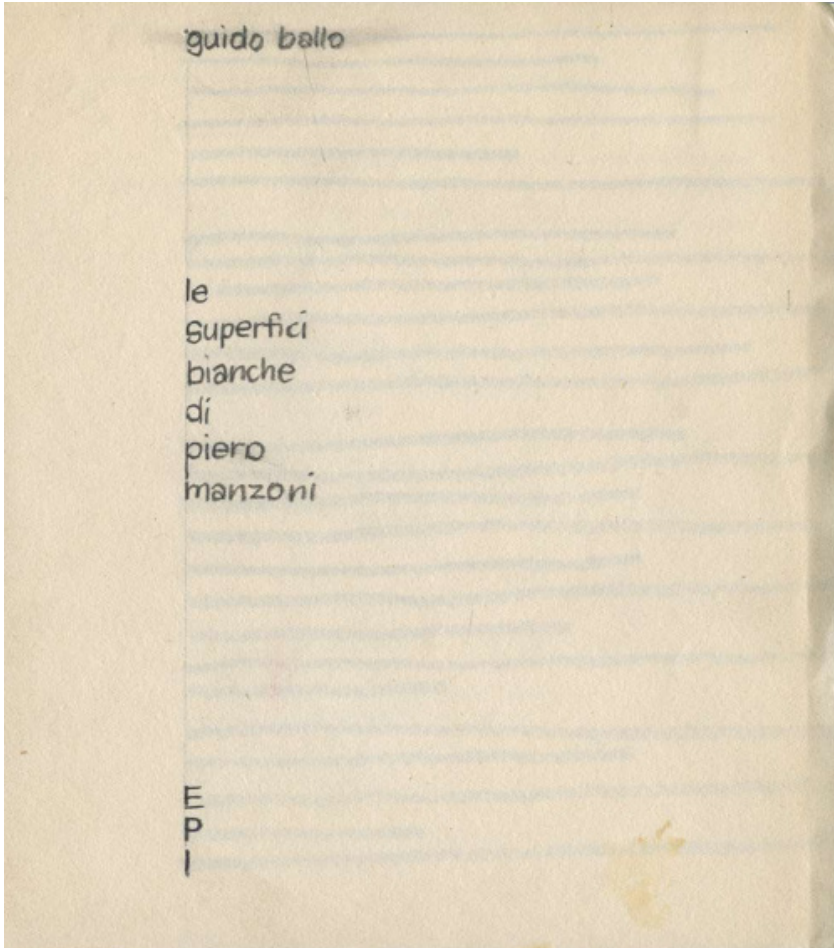


Fig. 2: Prima pagina dal menabò della monografia mai pubblicata
Le superfici bianche di Piero Manzoni, 1958.
Collezione privata.
Foto: Milano, Fondazione Piero Manzoni.

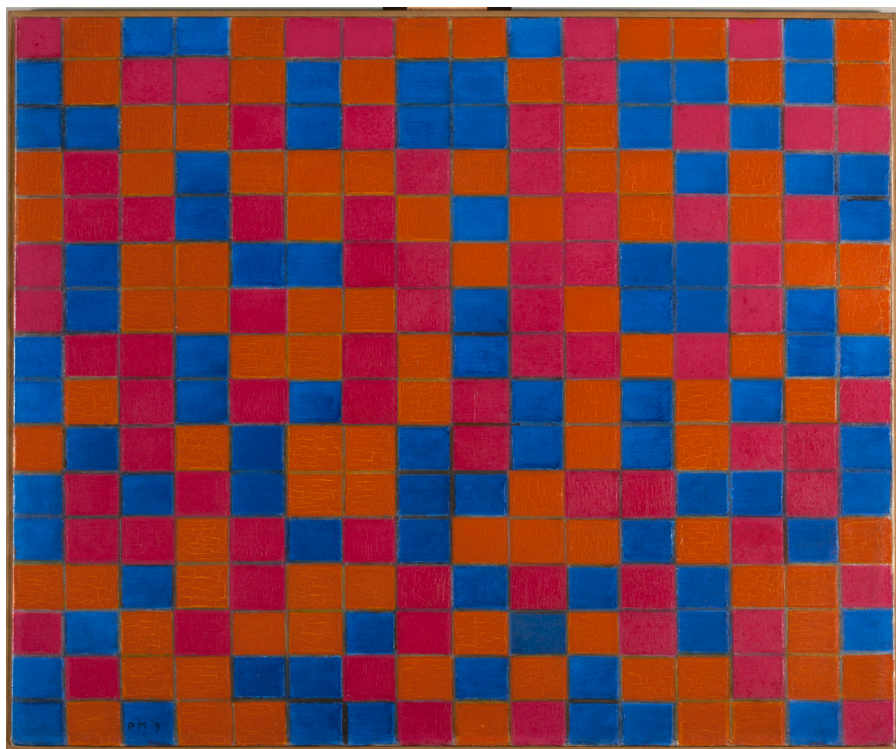


Fig. 3: Piet Mondrian, *Rastercompositie 8: dambordcompositie donkere kleuren*, 1919.

L'Aia, Kunstmuseum Den Haag.

Foto: L'Aia, Kunstmuseum Den Haag.

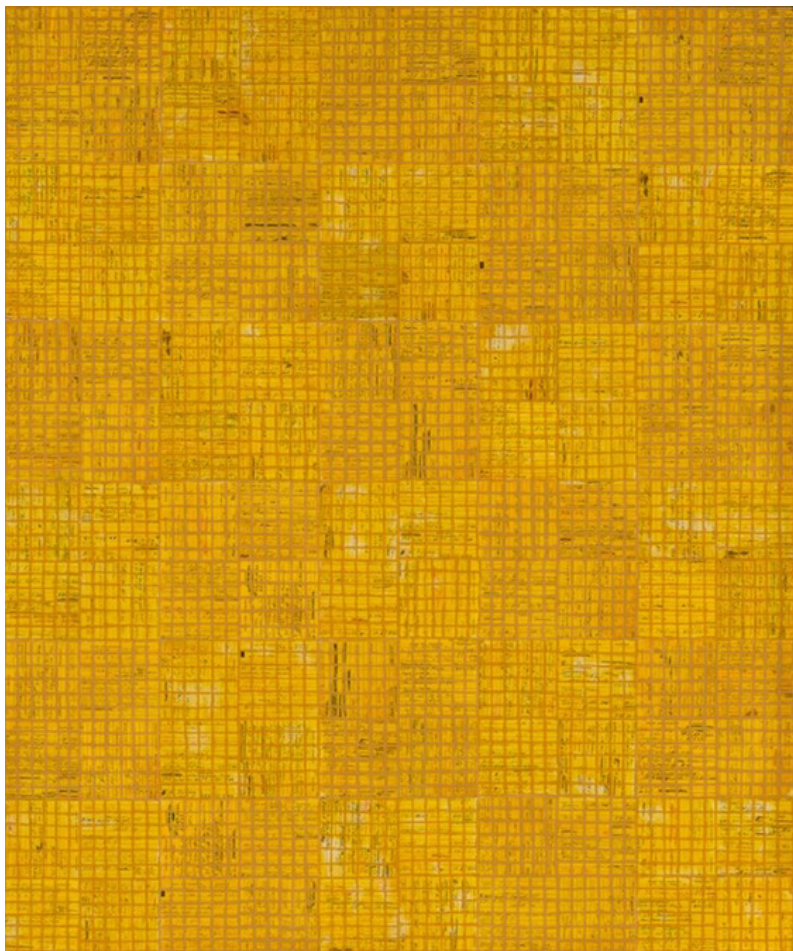


Fig. 4: McArthur Binion, *dna: study*, 2020.
Foto: Courtesy of Modern Ancient Brown, Inc.

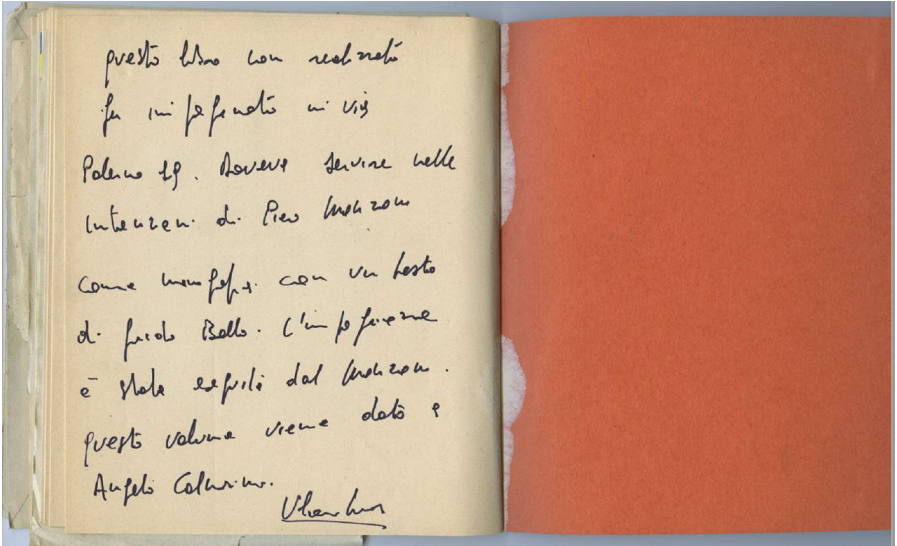


Fig. 5: Ultima pagina dal menabò della monografia mai pubblicata
Le superfici bianche di Piero Manzoni, 1958.
Collezione privata.
Foto: Fondazione Piero Manzoni, Milano.