

## Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes 1957-1959

*Il cubismo non è un seme o un feto, ma un'arte che tratta uno stadio di forme primarie, e quando una forma è realizzata è lì per vivere la propria vita.*

Pablo Picasso, *Trovare: questo è il problema*, 1923

*Si ascrive di solito a pregio, o almeno a distinto carattere, della cultura italiana l'accordo che esisterebbe tra noi circa la perfetta identità di critica e di storia artistica. E sarebbe certo un punto importante se l'accordo esistesse, preventivamente, anche su quel che storia e critica, così conglomerate, abbiano ad essere.*

*Ma dubito che sia così.*

Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, 1950

*Nel cubismo grigio di Picasso lo spezzettamento reintegrativo della realtà non è che un esempio della volontà feroce di preservare un aspetto figurativo nella piena discontinuità della materia. Le lacerazioni viscerali del geniale Boccioni sono l'annuncio anticipato del dinamismo supersonico e gli Apolli gloriosi della discontinuità della materia... Il fermento dionisiaco c'è, ma tutta questa eterogeneità eroica non varrà esteticamente nulla finché non si sarà trovata la forma artistica e classica di una cosmogonia apollinea.*

Salvador Dalí, *I cornuti della vecchia arte moderna*, 1956

Una premessa di metodo per iniziare. Alle origini di questa mia ricerca su Manzoni c'è una tesi più generale, connessa allo stato degli studi sull'artista.

Possiamo distinguere ormai due generazioni di studi manzoniani. La prima generazione, militante, ha accompagnato in vita la carriera dell'artista e ne ha custodito lodevolmente in morte la memoria con mostre e cataloghi. La seconda generazione, sostenuta anche dalle pregevoli iniziative editoriali della Fondazione, è dedicata a indispensabili ricostruzioni documentarie. È merito di questi studi filologicamente accurati, che hanno privilegiato lo studio di fonti non figurative – letture, manifesti, corrispondenze ecc. – se la nostra conoscenza



di Manzoni è al tempo stesso più ampia e più precisa che in passato. Esauritasi la stagione degli studi militanti, giunta a piena maturità la ricognizione documentaria, vorrei adesso pronunciarmi in favore di una terza generazione di studi, per cui esistono le condizioni più favorevoli. Mi riferisco cioè a studi che privilegino la più accurata esperienza visiva delle opere e ne riconoscano l'autonomia (ma certo non irrelata) capacità di significazione. È a mio avviso giunto il momento di maturare, a partire in primo luogo dalle opere, quella che Roberto Longhi, nelle *Proposte per una critica d'arte* (1950), chiamava una "scienza di rapporti".<sup>1</sup>

Vale la pena interrogarsi sul dialogo che Manzoni intesse con immagini contemporanee o immagini della tradizione, dialogo che non è mai ovvio o conclamato. Non saprei definire questa terza generazione di studi, a mio avviso incipiente e necessaria, se non in termini di *connoisseurship*: ovvero come parte di una specifica *connoisseurship* contemporaneistica che a mio avviso manca in Italia e non solo.

Germano Celant si è posto volenterosamente su questa nuova strada nel catalogo della retrospettiva di Manzoni tenutasi nel 2009 nella galleria newyorkese di Gagosian.<sup>2</sup> Qui, nel presentare gli *Achromes*, suggerisce confronti disparati con opere del passato. Si sforza di situare gli *Achromes* nell'orizzonte della tradizione figurativa veneto-lombarda e si distacca vistosamente (senza argomentarlo) dalle proprie interpretazioni precedenti, che tendevano a fare di Manzoni un antecedente della pittura-pittura o della pittura analitica internazionale. Celant rimanda a Mantegna e al Rinascimento settentrionale. Per quanto innovativi sotto profili generali, i confronti celantiani appaiono poco attendibili se non estemporanei. Hanno tuttavia un merito indiscutibile: invalidano retrospettivamente proprio quel punto di vista "analitico" o "tautologico" che lo stesso Celant ha portato in auge in passato con riferimento a Manzoni.

È opportuno, a mio parere, che anche nell'ambito degli studi su Manzoni e più in generale della storia dell'arte italiana postbellica, si compia quel passaggio che gli storici conoscono bene: il passaggio dalla fedeltà all'"egodocumento" (o alla pubblicitaria coeva all'autore) all'indagine critica; dalla testimonianza (o parafrasi di testimonianze) alla storiografia.

Per farlo non abbiamo bisogno di uno scientismo documentario, che

<sup>1</sup> Piero Manzoni, *Achrome*, 1960 circa. Base di legno, gancio di ottone, caolino, 10 × 6 × 6 cm.



accoglie tutto e solo ciò di cui trova esplicita ammissione nelle fonti scritte contemporanee – nelle “opere d’inchiostro”, per citare appunto Longhi. Abbiamo invece bisogno di mobilitare tutte le risorse della nostra disciplina, critiche e immaginative, per potenziare l’esperienza diretta delle opere. Dobbiamo poter sospendere l’autorità della storia della critica, ove necessario, per rivolgerci alle immagini non come a illustrazioni di manifesti e autodichiarazioni ma come “documenti” primi, sommamente autorevoli, almeno in parte inesplorati e non di rado, come i “pacchi postali” di Manzoni, dal contenuto maliziosamente sigillato.

Questa mia ricerca si colloca a metà strada tra le opere e il processo associativo da cui esse discendono o che si propongono di suscitare nell’osservatore, nelle regioni che Yves Klein definirebbe dell’“imateriale”. Indaga la memoria storico-artistica su cui Manzoni fa per così dire affidamento, che non di rado prevede e in qualche modo “calcola” come componente necessaria al corretto funzionamento delle proprie opere, in particolare degli *Achromes*; e più in generale il modo in cui, tra 1959 e 1960, mutano, in Italia e in Europa, le geografie artistico-culturali di riferimento.

### 1. Scienziato ed etnografo

L’interpretazione monografica di una singola opera è un esercizio al trapezio per lo storico dell’arte. Il salto riesce o non riesce. L’abituale ricorso a pezzi d’appoggio manualistiche, vacuità dottrinarie o pensose parafrasi fallisce. Dunque Piero Manzoni 1959. Perché un *Achrome* con gancio o uncino (Fig. 1)?

Gli *Achromes* con ormeggio sono tre, tutti del 1959. Con ami, gancio e anello. Piccole sculture che hanno ricevuto scarsa considerazione nella letteratura critica, forse per la loro enigmatica singolarità; o per meglio dire “assemblaggi” dipinti di bianco sull’esempio di Cy Twombly.<sup>3</sup>

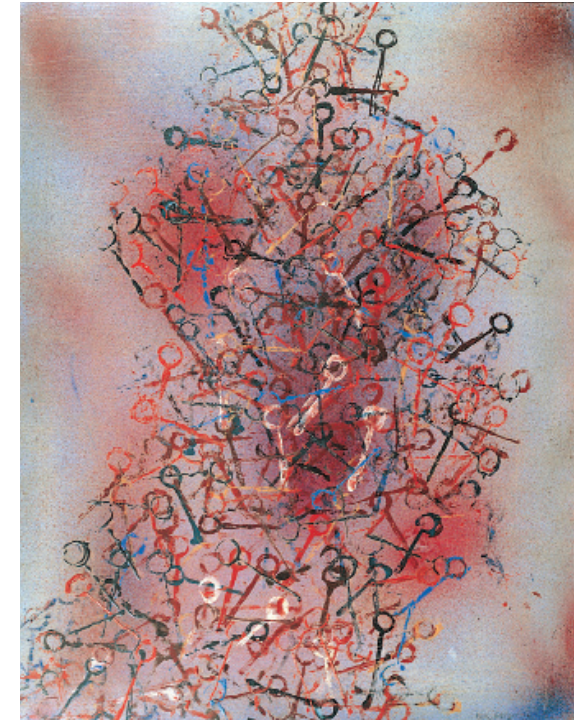
Gli *Achromes* “prensili” si inseriscono a mo’ di cerniera nella produzione di Manzoni. Esiste l’evidente proposito, da parte dell’artista, di connetterli agli *Achromes* a riquadro o a fascia attraverso la scelta del “bianco”. Al tempo stesso manifestano una prima insofferenza riguardo alla ripetizione dello standard, che infrangono senza indugio. Voglio suggerire che interessi convenzionalmente simbolici, archeologici o genericamente letterari aleggino attorno agli *Achromes*, mal-

grado le esplicite e ripetute smentite di Manzoni? No: l’errore sarebbe formidabile. La tradizione entro cui si iscrive l’artista è quella della “verifica”: una tradizione antiletteraria.<sup>4</sup> Desidero però richiamare l’attenzione su un’inedita complessità di elementi fantastici, genealogici, geografico-culturali che le interpretazioni correnti, per lo più debitorie del “primo” Celant, “tautologico-analitico”, non riescono a cogliere né a tematizzare. “Essere totale è puro divenire”, afferma Manzoni nel 1960: dobbiamo attenderci che le sue immagini, sia pure attraverso ingegnosi paradossi, inscenino l’Origine.

Che cosa cattura l’amo? Che cosa si appende al gancio? Quale “totalità metafisica” si lega all’anello (la citazione è da Elio Pagliarani)? Queste le prime domande. E poi: in che senso “bianco”?

“Ho pensato anche a tutte quelle strane [forze] che ci [legano], a quelle cose che non sappiamo se siamo noi o cos’altro sono; re-nants, forze, spettri? A quello stato di [mito] in un certo senso che si agita in noi, o meglio e ci [informa]”<sup>5</sup>. Se considerata dal punto di vista dello studente di filosofia che, abbandonati gli studi di diritto,

decide improvvisamente di trasferirsi a Roma e di iscriversi all’Università La Sapienza pieno di tormentosi interrogativi generazionali sull’eredità culturale, l’annotazione è carica di implicazioni. Manzoni giunge nella capitale tra la fine del 1954 e l’inizio del 1955. Vi cerca il “mito solare”. Si tratterà a Roma meno di un anno, ma proprio nella



2 Piero Manzoni, *Domani chi sa*, 1956. Olio e cera su masonite, 89,5 × 69,5 cm.

città pontificia, scopre che “l’Italia è una [città] che [dorme]”; e che “noi latini [...] non possiamo non essere cattolici”.<sup>6</sup>

Il diario che Manzoni tiene tra 1954 e 1955 non è prodigo di riferimenti all’arte contemporanea: se eccettuiamo l’ammirazione per il Picasso “classico” e un più ambiguo omaggio a Dalí potremmo supporre, forse sbagliando, che il futuro artista (e al tempo pittore occasionale) sia pressoché digiuno di articolate cognizioni figurative. È tuttavia pronto a considerazioni identitarie. “La vita è un rito religioso”: nell’aforisma troviamo sedimentate le esperienze letterarie del giovane Manzoni,

che nello stesso periodo cita Proust e Rilke. 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”) ed “emancipazione”. L’attività matura di Manzoni si apre nel segno della processualità: il confronto tra *Domani chi sa* (1956), dipinto acerbo e a suo modo programmatico, e il picassiano *Ritratto di Fernande* del 1909 (Figg. 2, 3) diviene

più chiaro se condotto in questo senso. Manzoni sembra prendere parte all’ampia e partecipata discussione sulle sorti del ritratto, che non indagherò adesso nelle sue diramazioni storico-culturali. Riconosce le difficoltà insite nella rappresentazione di un volto – problema che sappiamo essere stato ben presente a Picasso tra 1909 e 1910<sup>7</sup>



3 Pablo Picasso, *Ritratto di Fernande*, 1909. Olio su tela, 65 × 54,5 cm. Francoforte, Städel Museum.

– e invoca umoristicamente una soluzione, disseminando impronte di chiave entro la sagoma del busto. “Quale la chiave?” Questa sembra essere la domanda.<sup>8</sup> È interessato al tratto autoevolutivo di immagini che giungono a definirsi solo gradualmente, a patto di un’ispezione prolungata, e indaga per suo conto sulla “discontinuità della materia”. Coglie il tratto modulare e ripetitivo del *Ritratto di Fernande*, verosimilmente avvicinato tramite un modello “nucleare”, come la *Testa raffaellesca esplosa* di Dalí (1951). Sperimenta tecniche disparate, che conferiscono al dipinto la sua peculiare ambiguità dimensionale: gli elementi grafico-lineari confliggono con le macchie di colore e rimandano a profondità soggiacenti.

Considerati in relazione a *Domani chi sa*, gli *Achromes* del biennio 1957-1959, a riquadri o con fascia increspata, sembrano serrarsi in un impassibile silenzio. Venuta meno una qualsiasi inclinazione alla figura, gli *Achromes* espongono o dimostrano, se qualcosa, il fato amletico dell’artista contemporaneo, predestinato a una sorta di vacanza dell’Immagine. Il punto di vista è analitico.<sup>9</sup>

Quello che davvero incalza Manzoni non sta *dentro* l’immagine o la sua cornice ma *fuori*. Gli *Achromes* costituiscono 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; si ritrae, scruta, 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 atto. Il bianco è il colore (o non-colore o meta-colore) della latenza. All’artista spetta un ruolo indiretto. Si trattiene e tace perché il “substrato collettivo” possa manifestarsi; sia o meglio viga, in senso evenemenziale.<sup>10</sup>

Al tempo in cui inizia la produzione degli *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. Si prefigge di non interferire con l’esperienza,<sup>11</sup> e i soli “risultati” attesi sono quelli che si autodeterminano. Insiste non a caso con lessico scientifico sui “metod[i] di scoperta”. L’*Achrome* è per lui un dispositivo sperimentale, una “zona di immagini” a quattro dimensioni<sup>12</sup> o meglio un congegno a funzionamento mitografico: uno “schermo” su cui, con il tempo e in modo preterintenzionale, potranno (o potranno non) dispiegarsi “miti” congiun-

turali. L'artista è un "innovatore", scrive: non un poeta e neppure un profeta, piuttosto un maieuta (taluni al tempo avrebbero detto "fenomenologo": legittimamente). Un ricercatore ingegnoso e tenace, persuaso (senza dubbio da Fontana) del primato della "conoscenza sperimentale" su quella "immaginativa".<sup>13</sup> L'invenzione (o "*inventio*", come Manzoni stesso la chiama) consiste nella messa a punto di una macchina "celibe" insediata nel ruolo di scandaglio immaginativo. Non ha a che fare con il sogno (anche se può proporsi di destarlo) né con l'"espressione" di stati d'animo individuali.

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 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 risolvere.<sup>14</sup>

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 rimanda a una tradizione primonovecentesca di "valori plastici" e "moralità" sovraindividuali.<sup>15</sup> 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, che l'"accertamento" diventi immagine; e che la "latenza del Mito", tra 1957 e 1959, evolva nel Mito della latenza.

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. Soprattutto precipitano l'*Achrome* nell'equivoco "retinico".

## 2. Sculture viventi

*I panneggi indossati con tanta singolare aderenza, con tale energico scavo di pieghe compresse e riaperte come in un plissé gigantesco di panni spessi.*

Roberto Longhi, *Battistello*, 1914

*Al pannello, ch'ognun cura ci pone, / bisogna che l'ignudo paia socto, / né far di pieghe gran confusione... / Fare una cosa morta parer viva: / quale iscienza è più bella che questa? / Oh felice colui che qui arriva!*

Francesco Lancillotti, *Trattato di pittura*, 1509

*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'attività di Manzoni appare caratterizzata da frequenti richiami all'eredità culturale, oscillanti tra omaggio e scherzo. La tecnica della "citazione per estrazione" pone particolari difficoltà all'interprete.<sup>16</sup> Per più ragioni, che non è adesso il momento di indagare, Manzoni sceglie di dissimulare le conversazioni allestite con autori e opere del passato (usa sovente materiali fonoassorbenti: quale incoraggiamento più garbato, per l'osservatore perspicace, a interrogare le immagini rispettando il loro partito preso di silenzio?). Gli *Achromes* esistono all'interno di rapporti e in quanto rapporto, e nel far questo modellano lo strumento della citazione in un modo nuovo e potente, che si rivelerà carico di conseguenze per la generazione poverista e concettuale. Non di rado rivelano pienamente il proprio senso solo se ricollocati a fianco dell'immagine-Madre. Esemplichiamo. Le michelette di cui Manzoni si serve in alcuni *Achromes* datati 1961-1962 diffondono nell'aria fragranze di forno: il fantasma storico-artistico non sembrerebbe invitato alla colazione. È tuttavia difficile impedirsi di associare le michelette al ricordo di *Ultime cene*. In questo caso il riferimento a Leonardo sembra obbligato, non ultimo per la candida fatiscenza dell'affresco. Ma interpretazioni più recenti del tema sacro, in Dalí ad esempio, o l'autopresentazione di Klein come cibo eucaristico offrono spunti e bersagli ironici contemporanei. In ogni caso è lecito ritenere che Manzoni preveda la molteplicità di associazioni fantastiche, le autorizzi e anzi le provochi deliberatamente, indu-

cendo lo spettatore a collaborare attivamente alla condensazione del “significato”. Gli *Achromes* in fibra giocano con l'illustre barba dell'autoritratto di Leonardo da vecchio senza perder l'occasione di qualificare *tout court* come “barbosa” la pittura. Manzoni si muove qui à la Duchamp, è evidente: trasforma un aforisma in figura e conferisce esistenza letterale a metafore critiche. Il suo rapporto con la tradizione è complesso: non sarebbe corretto ignorarlo, ridurlo a beffa o (peggio) liquidarlo in termini di semplice “kitsch”.<sup>17</sup>



4 Piero Manzoni firma una modella trasformandola in *Scultura vivente*, 1961.

Persino le *Sculture viventi* di Manzoni, particolarmente le prime due, muliebri, del 1961, acquistano un senso più definito se le confrontiamo con le statue dormienti dipinte da De Chirico sullo sfondo delle sue “piazze d'Italia”, come l'*Arianna* del 1913, oggi al Metropolitan Museum di New York. Firmate e datate, le modelle che Manzoni trasforma in statue congedano la malinconia metafisica delle sculture dechirichiane e tornano al pieno godimento della vita, avvolte dal loro bel drappo, come destatesi da un sonno prolungato (Fig. 4).<sup>18</sup>

L'arte italiana di epoca rinascimentale e barocca, da Leonardo a Michelangelo, da Bernini a Tiepolo, si è confrontata con la fantasia della scultura vivente sin quasi a farne l'emblema della propria abilità nel suscitare illusione. Per farlo si è giovata di un uso accorto del pannello, che si anima, prende vita e traduce gli incerti “moti dell'animo”.<sup>19</sup> Transita attraverso il modernismo francese, Degas (Fig. 5) ad esempio, questa fantasia ha nutrito in modo potente l'immaginazione di artisti come De Chirico, Fontana, Casorati o Sironi e suggerito innovative interferenze tra



5 Edgar Degas, *Pedicure*, 1873. Olio su tela, 61 x 36 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

i diversi domini delle arti, particolarmente nel periodo *entre-deux-guerres*, giungendo nel secondo dopoguerra ad animare taluni Sacchi di Burri a dominante bianca.<sup>20</sup> A cavallo tra anni venti e trenta Magritte è solito dipingere figure e soprattutto volti avvolti e nascosti da candidi pannelli (Fig. 7): ancora un'inchiesta – un'interrogazione – sullo

“stile” a venire resa pungente dal fantasma della scultura. Sculture colorate, marmi che abitano dipinti al modo di personaggi. Possiamo immaginare che Manzoni ignori tutto questo, o che il suo ricorso alla piega, programmatico per l'intera prima serie degli *Achromes*, sia avulso e casuale? Non appare così a Fabro, che di Manzoni è stato conoscente diretto e a distanza di pochi anni dalla morte dell'artista, in un'opera come *De Italia* (1972), reinterpreta palesemente l'*Achrome* a fascia come una sorta di Annunciazione laica, un'incipiente gravidanza, un'inquieta domanda sull'arte e la storia nazionale (Fig. 6).<sup>21</sup> Infine: come, e se, gettare un ponte tra gli *Achromes* del periodo 1957-1959 e le *Sculture viventi*? Forse (questa la mia tesi) potremmo intendere gli *Achromes* “prensili” o a fascia almeno in parte proprio come *Sculture viventi*. Del resto lo abbiamo già fatto quando abbiamo posto enfasi sull'importanza dell'osservatore. Cosa è più “vivente” di un *Achrome* quando lo guardiamo e proviamo a maturarne noi stesso l'elusivo “significato”?

Negli *Achromes* Manzoni gioca con il tema magrittiano della figura velata ma non si lascia afferrare dai gorgi del dubbio o della nostalgia metafisica. Questo è quanto possiamo dire nei limiti di un'interpretazione interna delle immagini: queste sostano ludicamente sulle soglie dell'Assenza ma rifiutano ogni luttuosità “neoclassica” o metafisica. Agli occhi dell'artista l'*Achrome* “vive” o meglio oscilla enigmaticamente tra vita e morte, nascita e trapasso. È qualcosa che diviene, che ha dunque tratti performativi. È parte di noi in un mondo dove tutto ciò che è arte tende altrimenti a irrigidirsi in “merce”.<sup>22</sup>

Si getta un amo perché ci si attende che il pesce abbocchi. 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. Cosa potrà mai rivendicare allora un *Achrome* prensile, o trattenere presso sé?

Tra 1914 e 1917 Marcel Duchamp è particolarmente interessato al tema dell'uncino. Troviamo un uncino all'origine della buffa e intricata vicenda evocata nella *Sposa messa a nudo dai suoi celibatari, anche* (1915-1923): tiene sospesa nel vuoto la bottiglia di amaro benedettino il cui zampillo muove mulino ad acqua e slitta.<sup>23</sup> Troviamo una profusione di uncini nello *Scolabottiglie* (1914). Troviamo ancora ganci o uncini nell'*Appendicappello* (1917) e nel *Trabocchetto* (1917), noto altresì come “trappola”.

Non è questa la sede per addentrarsi in una minuziosa interpretazione



6 Luciano Fabro, *De Italia*, 1972. Pelle tipo riviera, colore naturale, 102 x 96 cm, esemplare 32/50. Collezione Intesa Sanpaolo Gallerie d'Italia – Piazza Scala, Milano.

delle prime sequenze del *Grande vetro* né dei ready-made considerati.<sup>24</sup> È sufficiente dire che il tema dell'uncino ha in Duchamp un'importanza segnaletica: è un'allegoria dell'opera d'arte, e più in particolare del modo in cui questa incoraggia nell'osservatore la proiezione di significati fantastici. A quali condizioni possiamo parlare “oggettivamente” di un'opera d'arte? Descriverla, valutarla, attribuirle un significato? Ammettiamo pure che il *Grande vetro* sia una sorta di esposizione

figurata del trasporto amoroso e del processo di cristallizzazione che a esso si accompagna, indagato su piani distinti eppure interferenti, che Duchamp non si cura di articolare – fisiologici, psicologici, storico-artistici o culturali in genere. I celibatari rivestono di ogni ornamento l'oggetto del loro desiderio, la "sposa". La sposa è peraltro disposta a suscitare e accogliere questo specifico investimento amoroso. Ma è assai difficile stabilire in che misura meriti la passione degli spasiman-



7 René Magritte, *Gli amanti*, 1928. Olio su tela, 54 × 73,4 cm. New York, MoMA.

ti: nelle note pubblicate in facsimile nella *Scatola verde* (1934) Duchamp la descrive infatti come un mero "scheletro", cioè un manichino. Attratti in un gran palazzo dell'illusione, aristosco o stendhaliano che sia, gli innamorati del *Grande vetro* ci appaiono predestinati a corteggiare un miraggio, o meglio il pretesto, l'occasione del miraggio. *Lo Scolabottiglie*, *l'Appendicappello* e il *Trabocchetto* ci conducono nella più stretta intimità con gli *Achromes* da cui siamo partiti (Fig. 1)<sup>25</sup>: gli uni e gli altri sono "trappole" per immagini, trappole di genere mitografico. La sposa si rivolge a noi e noi adesso siamo i suoi celibatari. La fatale indeterminatezza dello "scheletro" ci induce a interrogarci sul suo significato, anzi, ad attribuirgliene uno, quasi questo esistesse indipendentemente da noi che glielo conferiamo.<sup>26</sup>

La posizione "terza" che Manzoni ha inizialmente scelto per sé presuppone attesa. È 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 epigonamente, proprio negli *Achromes* con ami da pesca, anelli e gancio. Non è ancora tempo, per le piccole sculture bianche, di oltrepassare la condizione di crisalide e aprirsi alla "vita". Sono invece chiamate a mantenere un'attitudine scettica e inquisitiva, "scientifica" o meglio: maieutica.



- 20 E. Villa, *Jeunes artistes italiens*, cit., p. 41.
- 21 Cfr. L. Venturi, *Peintres italiens d'aujourd'hui*, p. 5; N. Ponente, *Situation de la peinture italienne*, pp. 6-9; G. Drudi, *Aspect de la peinture italienne contemporaine*, p. 9; E. Crispolti, *La Quatrième génération*, pp. 10-13; P.C. Santini, *La vie artistique à Milan*, p. 13; L.D. Gambillo, *La vie artistique à Rome*, pp. 14-15, in "Aujourd'hui. Art et Architecture", 20, Paris, dicembre 1958.
- 22 C. Vivaldi, *La nouvelle avant-garde italienne* in "Aujourd'hui. Art et architecture", 21, Paris, marzo-aprile 1959, pp. 8-15.
- 23 Come pare emergere anche dalla lettera inviata da Ben Vautier a Gino Di Maggio in occasione della mostra su Manzoni del 1997; cfr. *Piero Manzoni. Milano et Mitologia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 giugno – 7 settembre 1997), Mudima-Mazzotta, Milano 1997, p. 126. In merito agli scambi epistolari tra Ben e Manzoni si ricordano la lettera di Manzoni a Ben Vautier [dicembre 1961] e la lettera di Vautier a Manzoni del 29 dicembre 1961, in F. Battino, L. Palazzoli, *Piero Manzoni*, cit., p. 144, fig. 379; p. 145, fig. 380. Sulla questione si veda anche G. Celant, *Dal Millevocentocinquanta...*, cit., pp. 57-58.
- 24 Potrebbe essere questo un possibile riferimento al progetto del *Placentarium* messo a punto nell'estate del 1960 pubblicato da Manzoni su "ZERO", 3, Düsseldorf, luglio 1961.
- 25 G. Zanchetti, *Progetti immediati di libertà integrale. Percorsi dell'uovo e dell'impronta intorno a Piero Manzoni*, in *Esercizi di lettura*, a cura di A. Negri, Skira, Milano 2002, p. 215.
- 26 Villa fa riferimento ad alcune celebrazioni liturgiche cattoliche in cui l'issopo – pianta aromatica coltivata per le sue proprietà terapeutiche digestive ed espettoranti – veniva utilizzato per aspergere l'assemblea dei fedeli.
- 27 E. Villa, *Piero Manzoni*, cit., p. 115.
- 28 Salmo 45 (44).2: "Eructavit cor meum verbum bonum": "Liete parole mi sgorgano dal cuore".
- 29 Cfr. "Certificato di autenticità n. 20" di Emilio Villa, 22 aprile 1961, Ivrea, Museo della Carale – Archivio Emilio Villa, Fondo Aldo Tagliaferri.
- 30 Si veda D. Colombo, *Fontana, Klein, Manzoni: tre vie dell'assoluto (irrisorio) secondo Emilio Villa*, in *Lucio Fontana e Yves Klein*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 ottobre 2014 – 15 marzo 2015), a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Electa, Milano 2014, pp. 196-207.
- 31 E. Villa, *Piero Manzoni*, cit., pp. 119-120.
- 32 Cfr. D. Colombo, *Così ordina Bardi: "mettete a lavorare Villa". Rapporti tra Pietro Maria Bardi ed Emilio Villa dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, intervento al *I Simpósio Internacional Pietro Maria Bardi*, Universidade Estadual de Campinas, Museu de Arte de São Paulo, 12-14 settembre 2011.
- 33 Sull'argomento si vedano A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, DeriveApprodi, Roma 2004, pp. 50-59; D. Colombo, *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi*, in "L'Uomo nero", II, 3, Milano, settembre 2005, pp. 323-347.
- 34 Si vedano in "Habitat", São Paulo: *Viagem de Poty*, I, 3, aprile-giugno 1951, p. 83; *Gravuras*, I, 4, luglio-agosto 1951, pp. 46-47; J.G. Vieira, *Gravura* e L. Abramo, *A Bienal de arte e a gravura brasileira*, V, 22, marzo-aprile 1955, pp. 32-36.
- 35 Ancora in "Habitat" da considerare: *Carybé obteve sucesso no Museu de Arte*, I, 4, luglio-settembre 1951, p. 91; *Desenho*, V, 22, marzo-aprile 1955, pp. 37-40; J.G. Vieira, *As variantes do desenho de Caribé*, V, 24, settembre-ottobre 1955, pp. 56-57.

- 36 A. Tagliaferri, *Il clandestino...*, cit., p. 206.
- 37 E. Villa, *Piero Manzoni*, cit., p. 119.
- 38 Si ricorda a titolo esemplificativo la rivista "Ben Dieu. Art total. Sa revue", Nice 1963.
- 39 Sull'argomento si veda M. Ruggeri, *Apollonio di Tiana. Il Gesù pagano*, Ugo Mursia Editore, Milano 2014.
- 40 E. Villa, *Piero Manzoni*, cit., p. 115.

## MICHELE DANTINI

- 1 R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", 1, Firenze, gennaio 1950, pp. 5-7, 15-18.
- 2 G. Celant, *Manzoni and His Times*, in *Manzoni*, catalogo della mostra (New York, Gagosian Gallery, 24 gennaio – 21 marzo 2009) a cura di G. Celant, Skira-Gagosian, Milano 2009, pp. 47-48.
- 3 Al tempo Twombly ha da poco esposto alla galleria milanese del Naviglio, risiede a Roma e (proprio nel 1959) riceve un fervido omaggio di Emilio Villa, poeta, critico e direttore di "Appia antica" in stretto contatto con Manzoni (cfr. E. Villa, *Cy Twombly talento bianco*, in "Appia antica", I, Roma 1959, s.n.p.).
- 4 A. Gleizes, J. Metzinger, *Du "Cubisme"*, Eugène Figuière, Paris 1912, p. 195s.
- 5 P. Manzoni, *Diario*, a cura di G.L. Marcone, Electa, Milano 2013, p. 121.
- 6 Ivi, pp. 157, 165.
- 7 Cfr. P. Reverdy, *Sur le cubisme*, in "Nord-Sud", 1, marzo 1917, p. 7; P. Eluard, *Donner à voir* [1939], Gallimard, Paris 2014, p. 88; e M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000, p. 97 (M. Baxandall, *Pattern of Invention*, Yale University Press, New Haven, Ct., 1985).
- 8 Manzoni inserisce la sagoma della chiave in numerose composizioni del 1956, come *Wildflower*, *Papillon Fox* e *Milano et Mitologia*. È probabile derivi il motivo "orfico" della chiave da un secondo ritratto di Picasso, dedicato nel 1910 a Wilhelm von Uhde, poeta, amico, gallerista e mecenate dell'artista. La circostanza, che potrebbe prestarsi a pedanti disquisizioni iconografiche, acquista tuttavia maggiore rilievo per l'insistenza con cui Breton, nel saggio *Il surrealismo e la pittura*, apparso nel 1928, fissa nella "chiave" l'emblema primo del misterioso "lirismo" picassiano: "la scrittura automatica e i racconti di sogni presentano insieme il vantaggio di essere i soli a fornire elementi di valutazione di grande stile a una critica che, in campo artistico, si mostra stranamente disorientata; di permettere una riclassificazione generale dei valori lirici e di proporre la chiave che, capace di aprire indefinitamente quella scatola a fondo multiplo che si chiama uomo, lo dissuada dal voltare le spalle, per ragioni di semplice conservazione, quando urta nell'ombra contro le porte esternamente chiuse dell'"aldilà", della realtà, della ragione, del genio e dell'amore". A p. 116: "l'uomo cerchi la chiave dell'amore che il poeta diceva d'aver trovato: la possiede"). L'insistenza di Breton sul tema della chiave è tanto più rilevante, dal punto di vista di Manzoni, perché il poeta e critico, nello stesso *Secondo Manifesto*, precisa "che la rivelazione attesa esige che si stia 'in un luogo puro e chiaro, ovunque tappezzato di tendaggi bianchi'". Cfr. A. Breton, *Il surrealismo e la pittura*, Abscondita, Milano 2010, pp. 45, 52 e 62 (A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris 1928); e Id., *Secondo Manifesto del surrealismo* [Paris 1930], Einaudi, Torino 2003 [1962], pp. 96, 116. Qui Breton precisa peraltro "che la rivelazione attesa esige che si stia 'in un luogo puro e chiaro,

ovunque tappezzato di tendaggi bianchi” (p. 110). Ancora sulla chiave Paul Éluard con riferimento a Picasso in *Donner à voir* [1939], Gallimard, Paris 2014, p. 92: “quest'uomo teneva in mano la chiave fragile del problema della realtà. Si trattava per lui di vedere quello che vede, di liberare la visione e giungere alla veggenza. Ci è giunto” (traduzione dell'autore). Dalí associa l'emblema della chiave (con altri) alla figura del minotauro nella copertina di “Minotaure”, 8, 15 giugno 1936; e una “toppa” in forma di *calligramme* accoglie, nel frontespizio del catalogo, i nomi dei partecipanti alla mostra “First Papers of Surrealism”, curata da Marcel Duchamp al Whitelaw Reid Mansion di New York nel 1942 (14 ottobre – 7 novembre). Infine Tommaso Trini si impegna a fornire “la chiave di Manzoni” nel breve *La linea Piero Manzoni*, in “NAC”, 32, 1° marzo 1970, p. 8. La cerca però vanamente nella “dialettica dei contrari” richiamata da Argan.

9 Cfr. E. Villa, *Piero Manzoni, in Attributi dell'arte odierna, 1947/1967*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 114-120 (Feltrinelli, Milano 1970).

10 Cfr. L. Fontana, “Proposta di un regolamento” (1950): “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*, III\*\*, Einaudi, Torino 1992, pp. 92-93). L'artista dei “tagli” torna sul “niente di creazione” nell'intervista rilasciata a C. Lonzi in *Autori-tratto*, De Donato, Bari 1969, p. 319. Cfr. anche N. Balestrini, *La gioia di vivere (per Piero Manzoni)*, in *Piero Manzoni*, a cura di T. del Renzio, U. Lucas, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano 1967: “Il gioco viene... lasciato vacante”.

11 È Manzoni, nel 1959, a richiamare l'attenzione sul carattere “antropologico” dell'arte di Wifredo Lam. Cirlot, che intrattiene con l'artista un'ampia corrispondenza ed è autore di un brillante saggio su di lui, lo interpreta come mitografo (cfr. F. Pola, *Una visione internazionale. Piero Manzoni e Albisola*, Electa, Milano 2013, pp. 105-120).

12 Manzoni sviluppa l'analogia tra artista e “scienziato” nella breve presentazione di Dadamaino del maggio 1961. Sul punto cfr. anche V. Agnetti, *Piero Manzoni: le linee*, in *Piero Manzoni. 12 Linee*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Azimut, dicembre 1959), Milano 1959.

13 L. Fontana, *Manifesto bianco*, in *Lucio Fontana, Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1970, pp. 118-126 (L. Fontana, *Manifesto blanco*, Buenos Aires 1946).

14 L'ambivalenza è inscritta nel progetto *Achrome*. Sulla dualità “ragione” / “subcosciente” cfr. L. Fontana, *Manifesto bianco*, cit., p. 124.

15 Cfr. *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 Biasi, Castellani, Mack, Manzoni e Massironi, si invoca “un'adesione collettiva sempre più estesa... [attraverso] il superamento dell'arte per l'arte e dell'individualismo sentimentale”. In risposta a Mauri e a Perilli, infine, Manzoni afferma nel 1961 che la sola responsabilità di un'artista è in relazione all'“epoca”.

16 È Svetlana Alpers a parlare di “citazione per estrazione” in *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Einaudi, Torino 1990, pp. 136-137 (S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, University of Chicago Press, Chicago, Il., 1988). Descrive così il modo selettivo e frammentario in cui Rembrandt avvicina opere illustri. Dettagli minuti sono enucleati e resi irricognoscibili da un lungo processo di trasformazione (oggi diremmo *re-enactment*) condotto in studio.

A un qualche livello sussiste un rapporto di filiazione tra immagini, ma i disegni o dipinti di Rembrandt appaiono profondamente individuali. Occorre dire che non ha senso comparare Manzoni a Rembrandt né sotto profili storici, né stilistici o altro? Trovo tuttavia stimolante descriverne l'attività in termini di “citazione per estrazione” (l'ho già fatto, spero non del tutto incautamente, in M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale*, Marinotti, Milano 2012, pp. 21-27).

17 Cfr. G. Celant, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo Editore, Milano 1975, pp. 33-34; Id., introduzione a *Piero Manzoni*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli – Museo di arte contemporanea, 6 febbraio – 3 maggio 1992), Skira, Milano 1992, p. 15; Id., *Piero Manzoni: The Body Infinite*, in G. Celant, *Piero Manzoni*, catalogo della mostra, (Londra, Serpentine Gallery, febbraio-aprile 1998), Serpentine Gallery-Charta, London-Milano 1998, p. 23; Id. *Piero Manzoni. Catalogo generale*, 2 tomi, Skira, Milano 2004, 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, Fondazione Prada, 26 aprile – 14 giugno 2001), Milano 2001, p. 10. In occasione del necrologio radiofonico di Manzoni, Fontana si stupisce di quella che chiama l'“ossessione del bianco” dell'amico scomparso. Riusciamo a immaginare un interprete più qualificato? Nella storia dell'arte americana sembrano esistere a priori ideologici che dissuadono dall'addottare prospettive contestualmente adeguate. Cfr. H. Foster, *et al.*, *Arte dal 1900*, a cura di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna 2013, pp. 451-452 (*Art Since 1900*, Thames & Hudson, London 2004): “questi collage di file di panini disposti a griglia o di sassolini producono una strana combinazione, metà macabra metà stupida, di astrattismo e readymade”.

18 Le citazioni moderniste del *Prigione morente* (1510-1513) del Louvre compongono un'antologia a sé per la grande varietà di tecniche o propositi. Sin dal drappo teso sul petto la scultura michelangiolesca si propone naturalmente come allegoria del processo creativo. Così Carlo Mollino interpreta il *Prigione* in una fotografia datata 1935, dal titolo *Genesi*, pubblicata da Mollino stesso in *Il messaggio della camera oscura*, Chiantore, Torino 1949, p. 37 (rist. AdArte, Torino 2006).

19 Cfr. Pietro C. Marani, *I “moti dell'animo”, da Leon Battista Alberti a Leonardo*, in *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015), a cura di P.C. Marani, M. T. Fiorio, Skira, Milano 2015, pp. 223-233. Cfr. anche, per la particolare attenzione albertiana al pannello, M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Jaca Book, Milano 1994, pp. 177-178 (M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford University Press, Oxford 1971).

20 È interessante osservare come critici pure ideologicamente distanti tra loro come Argan e Carlo Belli plaudano nel dopoguerra a Fontana neobarocco e anticoncettuale, in polemica con il gusto internazionale (cfr. M. Dantini «Ytalya subjecta». *Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Electa-Maxxi, Milano-Roma 2010, pp. 280-281).

21 In *l'architetto* (1922-1923) Mario Sironi illustra il ruolo che egli stesso è in procinto di assumere nel periodo *entre-deux-guerres*: lo stratega del Nuovo Ordine, il mitografo, l'illustratore-editorialista, il designer della rivoluzione. L'architetto indossa un camice bianco simile a una pagina dispiegata o al marmo di una statua: l'abito trasfigura l'alter ego di Sironi e lo proietta in una dimensione di eternità. Un

colpo di pennello, forse casuale, finisce per conferire apparenze antropomorfe al camice, trasformandolo impercettibilmente in una veronica suprematista, un velario destinato ad accogliere il nuovo volto della divinità. Nel suo diario Manzoni rievoca i giorni della Resistenza, quando, bambino, sedeva accanto a suo padre sulle mura di Soncino, in attesa dei soldati tedeschi e della battaglia per la liberazione della città. E afferma con solennità che “l’idea partigiana va tenuta sempre alta, dovunque” (in P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 86). L’ intreccio tra estetica e politica ai suoi occhi è ben presente, sia pure nel rispetto degli ambiti specifici. Come riformulare l’istanza del mito, se non il mito stesso, nell’Italia del dopoguerra, sorta dalla Resistenza? Questa sembra essere una domanda cruciale per Manzoni al tempo dei primi *Achromes*, una domanda cui non è estraneo il riconoscimento dell’“impegno e [della] serietà del lavoro” di chi, magari proprio come Sironi, aveva aderito a un’ideologia militarista e illibertaria.

22 Sul tema dell’arte come “merce” cfr. V. Agnetti, *I: non commettere atti impuri*, in “Azimuth”, 1, settembre 1959, s.n.p.; ivi, G. Dorfles, ‘Comunicazione’ e ‘consumo’ nell’arte d’oggi; ivi, A. Galvano, *Le tigri impagliate*.

23 Cfr. M. Duchamp, *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, Abscondita, Milano 2005, p. 65 e sgg. (*Marcel Duchamp. Duchamp du signe. Écrits*, Flammarion, Paris 1975); C. Tompkins, *Duchamp. A Biography*, Henry Holt, New York 1996, pp. 8-9. Per una più estesa trattazione del *Grande vetro* cfr. Jean Clair, *Marcel Duchamp. Il grande illusionista*, Abscondita, Milano 2003 (Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Gallilée, Paris 1975): ammetto però che la tesi di fondo, per cui il *Grande vetro* sarebbe una sorta di contributo figurativo alla letteratura di fantascienza, mi sembra per più versi inattendibile; e M. Dantini, *Marcel Duchamp à rebours. Rituali di (s)vestizione nel Grande vetro (con Laforgue e Leonardo)*, in Id., *Critica e sfera pubblica*, Donzelli, Roma 2016, pp. 153-192.

24 Per Duchamp e la storia dell’arte cfr. M. Dantini, *Macchina e stella. Tre studi su arte, storia dell’arte e clandestinità*, Johan & Levi, Monza 2014, in particolare pp. 26-41.

25 In occasione della “Mostra surrealista internazionale”, tenutasi a Milano, alla Galleria Schwarz, tra l’aprile e il maggio del 1959, è esposta una *Boîte-en-valise* duchampiana: Manzoni può trovarvi riprodotti in miniatura o fotografia il *Grande vetro*, lo *Scolabottiglie* e l’*Appendicappelli*. Per la conoscenza di Duchamp in Italia cfr. G. di Natale, *Marcel Duchamp en Italie: présence et héritage de 1948 à 1968*, in: «Etant donné Marcel Duchamp», 10, 2011, pp. 114-143 (Di Natale omette tuttavia, forse per l’eccessivo credito concesso alla documentazione verbale, di considerare Manzoni, il cui duchampismo, oltreché innegabile, è tutto figurativo).

26 Sono “trappole” per immagini anche l’*Ostruzione* di Man Ray (1920) e le “grucce” che Jasper Johns dipinge nel 1958 (che Manzoni certo non conosce).

1 P. Manzoni, *Diario*, a cura di G.L. Marcone, Electa, Milano 2013, pp. 165-166 (Marcone, nella relativa nota 252, precisa che questa frase evoca probabilmente il titolo del diario di Cesare Pavese). Manzoni aggiunge qualche frase dopo: “imparare a vivere. E a fare parte dell’umanità”, ivi, p. 166.

2 J.-P. Sartre, in P. Prini, *Esistenzialismo*, Studium, Roma 1952, p. 171.

3 Nell’aprile del 1954 Manzoni termina la lettura dell’*Esistenzialismo* di Pietro Prini (cfr. P. Manzoni, *Diario*, cit. p. 67) vicino a Gabriel Marcel e vicino al suo esistenzialismo cristiano.

4 P. Manzoni, *Oggi il concetto di quadro... [Prolegomeni]*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra personale “Piero Manzoni” (Como, Galleria del Corriere della Provincia 3-10 dicembre 1957) ora in Id., *Scritti sull’arte*, a cura di G.L. Marcone, Abscondita, Milano 2013, p. 24 (in questo stesso volume sono pubblicate sia le bozze dattiloscritte di *Ricerca d’immagine*, pp. 63-65, *Metodo di scoperta*, pp. 69-71, sia *Per la scoperta di una zona di immagini*, pp. 25-27, e *Libera dimensione*, pp. 34-38, successivamente citati nel testo).

5 G.L. Marcone, *Introduzione al diario di Piero Manzoni*, in P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 23.

6 P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 126; il termine è usato in una considerazione di Manzoni sull’umanità dove l’artista esclama: “Che nausea, che meschinità che piccola bestia è l’uomo”.

7 J.-P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938.

8 P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 166.

9 P. Manzoni, *Diario*, cit., p. 122.

10 J.-P. Sartre, *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943.

11 Notiamo che negli *Achromes* di Manzoni è la tensione verso la neutralità che avvicina l’artista alla propria creazione, in opposizione con i *Monocromi* di Klein dove il blu è considerato un concentrato di sensibilità.

12 Scrive Gualdoni: “Designare *Scultura vivente* una modella è la chiusura del cerchio, dunque, tra corpo esistente e corpo dell’arte”, F. Gualdoni, *Piero Manzoni. Life and works in Piero Manzoni, 1933-1963*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 marzo – 2 giugno 2014) a cura di F. Gualdoni, R. Pasqualino di Marineo, Skira, Milano 2014, pp. 23-24.

13 Titolo del testo pubblicato in italiano, inglese e francese, in “Azimuth”, 2, Milano 1960, ripubblicato in italiano in P. Manzoni, *Scritti sull’arte*, cit., pp. 34-38.

14 Ivi, p. 34.

15 P. Prini, *Esistenzialismo*, cit., p. 15 (Prini riporta una citazione di Basch).

16 P. Manzoni, *Libera dimensione*, in Id., *Scritti sull’arte*, cit., p. 38.

17 Ivi, p. 34.

18 Flaminio Gualdoni esplicita bene i meccanismi della *nuova concezione artistica* di Manzoni: l’opera è “frutto della totalità attiva, senziente e pensante dell’autore, ma è a sua volta una totalità in se stessa, e un soggetto che vive nel mondo distinguendosi in forza del proprio statuto oggettivo, definitivamente sottratta all’artificio dell’arte, che viene creduto proprio perché ‘finge’. È il prodotto di un fare che non si progetta ma si sviluppa come un procedimento continuamente autocritico, che diventa consapevole di se stesso mentre si sta svolgendo: ed è un’esperienza così totale da assumere su di sé l’intera idea del vivere, del tempo dell’esistere” in F. Gualdoni, *Piero Manzoni, Vita d’artista*, Johan & Levi editore, Monza 2013, p. 147.