

# Piero Manzoni

## *Scritti*



**Fondazione Eredi Brancusi**  
Cascina "Corso" - Via La Morra, 17  
12062 CHERASCO (Cn)  
[fondazione@eredibrancusi.net](mailto:fondazione@eredibrancusi.net)  
[www.eredibrancusi.net](http://www.eredibrancusi.net)

## **Piero Manzoni, *Scritti***

### **OGGI IL CONCETTO DI QUADRO...**

*(dicembre 1957)*

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

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

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

di sé da questa base senza rendersene conto, in modo elementare ed immediato.

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

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

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

Per poter assumere il significato della propria epoca, il punto è dunque raggiungere la propria mitologia individuale là dove giunge ad identificarsi con la mitologia universale. La difficoltà sta nel liberarci dai fatti estranei, dai gesti inutili; fatti e gesti che inquinano l'arte consueta dei nostri giorni, e che talora anzi vengono evidenziati a tal punto da diventare insegne di modi artistici.

Il crivello che ci permette questa separazione

dell'autentico dalle scorie, che ci porta a scoprire in una sequela incomprensibile e irrazionale di immagini forniteci da un caso generale un complesso di significati coerente e ordinato, è un processo di autoanalisi. È con esso che noi ci ricollochiamo alle nostre origini, eliminando tutti i gesti inutili, tutto quello che vi è in noi di personale e letterario nel senso deteriore della parola; ricordi nebulosi d'infanzia, sentimentalismi, impressioni, costruzioni volute, preoccupazioni pratiche, simboliche o descrittive, false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati, astrazioni, riferimenti, ripetizioni in senso edonistico, tutto ciò deve essere escluso (per quanto è possibile, naturalmente; l'importante è non attribuire mai valore a ciò che è condizionamento soggettivo).

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

Variazioni, poiché gli archetipi, questi elementi

ci si stacca dalla terra correndo o saltando: occorrono le ali; le modificazioni non bastano; la trasformazione deve essere integrale.

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

Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti (e di questo ho già scritto alcuni anni fa) sia che si tratti di rappresentazioni

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

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

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

Qui l'immagine prende forma nella sua funzione vitale; essa non potrà valere per ciò che ricorda, spiega o esprime (caso mai la questione è fondare) né voler essere o poter essere spiegata come allegoria di un processo fisico: essa vale solo in quanto è: essere.

## **LIBERA DIMENSIONE**

*in Azimuth 2, Milano 1960*

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi comportano, con la necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure; non

di un oggetto, di un fatto, di un'idea, di un fenomeno dinamico o no; un quadro vale solo in quanto è essere totale; non bisogna dir nulla, essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica illimitata, assolutamente dinamica; l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (e in fondo una monocromia, mancando ogni rapporto di colore, non diventa anch'essa incolore?).

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

È per me quindi oggi incomprensibile l'artista che stabilisce rigorosamente i limiti di una superficie su cui collocare un rapporto esatto, in rigoroso equilibrio forme e colori; perché preoccuparsi di come collocare una linea in uno spazio? Perché stabilire uno spazio, perché queste limitazioni? Composizioni di forme, forme nello spazio,

profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei; una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione; nello spazio totale non esistono dimensioni.

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

Lo stesso si può ripetere per i "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) riducibili o estensibili, da un minimo ad un massimo (da niente all'infinito), sferoidi assolutamente indeterminati, perché ogni intervento inteso a dare una forma (anche informe) è illegittimo e illogico. Non si tratta di formare, non si tratta di articolare messaggi (né si può ricorrere a interventi estranei quali macchinosità parascientifiche, intimismi da psicanalisi, composizioni da grafica, fantasie etnografiche, ecc... ogni disciplina ha in sé i suoi elementi di soluzione); non sono forse espressione, fantasismo, astrazione, vuote finzioni?

Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

### **ALCUNE REALIZZAZIONI, ALCUNI ESPERIMENTI, ALCUNI PROGETTI** (Milano, 1962)

I miei primi "achromes" sono del 1957; in tela imbevuta con 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 fosfore-



Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell'opera non può essere infinita, è però senz'altro indefinibile, ripetibile all'infinito, senza soluzione di continuità; e ciò appare ancora più chiaramente nelle "linee"; qui non esiste più nemmeno il possibile equivoco del quadro; la linea si sviluppa solo in lunghezza, corre all'infinito; l'unica dimensione è il tempo. Va da sé che una "linea" non è un orizzonte né un simbolo, e non vale in quanto più o meno bella, ma in quanto più o meno linea; in quanto è (come del resto una macchia vale in quanto più o meno macchia, e in quanto più o meno bella ed evocatrice; ma in questo caso la superficie ha ancora solo valore di medium).

scenti, e altri imbevuti di cobalto cloruro che cambiano colore col cambiare del tempo. Nel '61 ho continuato con altri ancora in paglia e plastica e con una serie di quadri, sempre bianchi, in pallini di ovatta e poi pelosi, come delle nuvole, in fibre naturali o artificiali. Ho anche eseguito una scultura in pelle di coniglio. Nel 1959 ho preparato una serie di 45 "corpi d'aria" (sculture pneumatiche) del diametro massimo di cm 80 (altezza con la base cm 120); l'acquirente, qualora lo voglia, può acquistare, oltre all'involucro e alla base, (chiusi in apposito piccolo astuccio) anche il mio fiato, da conservare nell'involucro stesso.

Nello stesso periodo ho progettato per un parco un gruppo di "corpi d'aria" (sempre sferici) del diametro di circa m 2,50; mediante un dispositivo di compressione dell'aria pulseranno con un lentissimo ritmo di respirazione, non sincronizzato (esemplari sperimentali, con involucri di piccole dimensioni, nel 1959). Basandomi sullo stesso principio ho anche proposto, per un'architettura, un soffitto e una parete pneumatico-pulsante.

Ancora per un parco avevo pensato ad un boschetto di cilindri pneumatici allungati, come steli, che avrebbero vibrato sotto la spinta del

vento. (Nello stesso progetto altri altissimi steli in acciaio, per effetto del vento, avrebbero suonato)

Per l'aperto ho studiato ('59 - '60) una scultura a movimenti autonomi. Quest'animale meccanico sarà indipendente, perché trarrà il suo nutrimento dalla natura (energia solare); di notte si fermerà e si rattrappirà su se stesso; di giorno si sposterà, emetterà suoni, raggi, antenne, per cercare energia ed evitare ostacoli: si potrà inoltre dargli la facoltà di riprodursi.

Nel 1960 ho realizzato un vecchio progetto: la prima scultura nello spazio. Una sfera sostenuta sospesa da un getto d'aria. Basandomi sullo stesso principio ho poi lavorato a dei "corpi di luce assoluti", sferoidi che, sostenuti dal getto d'aria opportunamente orientato, giravano vorticosamente su se stessi creando un volume virtuale. All'inizio del '59 ho eseguito le mie prime linee, prima più corte, poi sempre più lunghe (m 19,11 m 33 m 63 m 1000 ecc.): la più lunga che io abbia eseguito finora è di m 7200 (1960 Herning, Danimarca). Tutte queste linee sono chiuse in scatole sigillate. Vorrei anche tracciare una linea bianca lungo tutto il meridiano di Greenwich!

Nel 1960, nel corso di due manifestazioni

d'accertamento" di cui 8 sono state pubblicate in litografia, raccolte in cartelle (carte geografiche, alfabeti, impronte digitali...).

Per la musica, nel 1961, ho composto due "afonie": L'Afonia Herning (orchestra e pubblico), l'Afonia Milano (cuore e fiato). Attualmente, 1962, ho in fase di studio un labirinto controllato elettronicamente, che potrà forse servire per test psicologici e lavaggi del cervello.



(Copenhagen e Milano) ho consacrato all'arte, imponendovi la mia impronta digitale, delle uova sode: il pubblico ha potuto prendere contatto direttamente con queste opere inghiottendo un'intera esposizione in 70 minuti. Dal '60 vendo le impronte dei miei pollici, destro e sinistro.

Nel 1959 avevo pensato di esporre delle persone vive (altre morte volevo invece chiuderle e conservarle in blocchi di plastica trasparente): nel '61 ho cominciato a firmare, per esporle, delle persone.

A queste mie opere dò una carta di autenticità.

Sempre nel gennaio del '61 ho costruito la prima "base magica": qualunque persona, qualunque oggetto vi fosse sopra era, finché vi restava, un'opera d'arte. Una seconda l'ho realizzata a Copenhagen. Sulla terza, di ferro di grandi dimensioni, posta in un parco di Herning, (Danimarca 1982), poggia la Terra: è la "Base del Mondo".

Nel mese di maggio del 1961 ho prodotto e inscatolato 90 scatole di "merda d'artista" (gr 30 ciascuna) conservata al naturale (made in Italy). In un progetto precedente intendevo produrre fiale di "sangue d'artista".

Dal '58 al '60 ho preparato una serie di "tavole

**Fondazione Eredi Brancusi**  
Cascina "Corso" - Via La Morra, 17  
12062 CHERASCO (Cn)  
[fondazione@eredibrancusi.net](mailto:fondazione@eredibrancusi.net)  
[www.eredibrancusi.net](http://www.eredibrancusi.net)

**Piero Manzoni**

---

*Scritti*