

Rivista di Psicologia dell'arte, N.S., a. XVI, n. 6, 1995, pp. 10-17.

Sergio Lombardo:

PIERO MANZONI E LA CULTURA SPETTACOLO. CONFUTAZIONE DI QUATTRO GIUDIZI BANALI.

Abstract

The mass market and the culture of consumption affect art production and the interpretations of art history as well. Here the case of the Italian artist Piero Manzoni (Soncino 1933, Milan 1963) was considered. After a schematic outline of 1960 avant-garde theories from "Monochrome Malerei" to "Conceptual Art", four banal interpretations of Piero Manzoni are refuted. The present study points out that Piero Manzoni was not "expressive", not "desecrative", not "ludic" and not "creative". Thus his work is not similar but opposite to that of creative publicity experts.

1. Inadeguatezza della cultura-spettacolo.

Rivedere oggi il lavoro di Piero Manzoni è quantomai utile, non solo perché si tratta di uno dei massimi artisti italiani, insieme a Francesco Lo Savio e pochi altri, della cosiddetta avanguardia degli anni Sessanta, ma anche e soprattutto perché il suo lavoro, difficilmente divulgabile, ha subito negli ultimi tre decenni una metamorfosi tanto più banalizzante quanto più estesa è stata la sua divulgazione attraverso i mass-media.

Oggi, infatti, anche le persone di elevata cultura, compresi assessori e curatori di mostre, credono che Piero Manzoni sia stato un "creativo", un "trasgressivo", dotato di straordinario talento "espressivo".

Gli stessi organizzatori di questa mostra, ai quali dobbiamo essere grati per averci dato la possibilità di riconsiderare il lavoro di Piero Manzoni, sembrano soccombere ad una lettura ormai deformata dai mass-media (Borgna, 1995; Tittoni, 1995).

Per prima cosa perciò vorrei riportare l'immagine di Piero Manzoni ai suoi realistici valori d'artista e teorico dell'arte. A tale scopo tratterò uno schizzo schematico delle teorie dell'avanguardia degli anni Sessanta, dal Monochrome Malerei alla Conceptual Art, poi confuterò quattro luoghi comuni su Piero Manzoni che, dietro l'apparente e generosamente paternalistica ammirazione, in realtà ne svalutano la portata storica e teorica.

Nel 1960 Piero Manzoni era sconosciuto o rifiutato dall'ambiente artistico ufficiale, che in Italia era allora diviso fra l'esaltazione del Realismo socialista di Guttuso e l'arte tradizionale di genere, fintamente poetica. Tanto che fu costretto a fondare una galleria autogestita (la galleria Azimuth, fondata insieme ad Enrico Castellani in Via Clerici 12 a Milano il 4 dic. 1959) e una rivista di teoria dell'arte autofinanziata (Azimuth, n. 1, a cura di Castellani e Manzoni, Milano 1959. Ne uscì un secondo numero nei primi mesi del 1960). Critici, giornalisti, politici ignoravano o schernivano l'opera di Manzoni senza mai sentire alcuna necessità di discutere seriamente le sue teorie. Quando nel 1971 Palma Bucarelli allestì una sua retrospettiva storica presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, vi furono reazioni scandalizzate e perfino un'interpellanza parlamentare. Ricordo che lo stesso parlamentare (On. Bernardi, democristiano) fece anche un'interrogazione al Ministro della P.I., qualche giorno dopo, a causa di una mia opera che era stata esposta a Vienna (Progetto di Morte per Avvelenamento, 1970), contenente vero veleno. Egli giudicava ironicamente "... questo indirizzo neoeverista imperniato su prodotti fisiologici e specialità medicamentali ..." (Bernardi, 1971).

2. Lo sfondo teorico dell'avanguardia degli anni '60.

I motivi che giustificavano l'uso di vero veleno, o di vera "Merda d'Artista" nell'opera d'arte rispondevano a cinque principi estetici fondamentali sui quali si fondava tutta l'avanguardia degli anni Sessanta che va dal Monochrome Malerei alla Conceptual Art. Essi nascevano dal rifiuto dei presupposti che avevano condotto la ricerca verso l'imitazione caricaturale del genio ispirato, ingenuamente spontaneo; del sensitivo, che esprime contenuti personali speciali e profondi. Tale esasperazione caricaturale di istanze espressioniste e surrealiste si era scontrata con l'esperienza limite di Jackson Pollock negli anni Cinquanta, esperienza non ulteriormente percorribile senza travalicare le barriere dell'Io, senza cioè regredire allo stato psicotico (per raggiungere i contenuti

speciali e profondi con qualche credibilità), all'intossicazione psichedelica (per raggiungere uno stato di trance non simulato), al comportamento della scimmia, un gradino evolucionistico più basso rispetto all'uomo corrotto dalla civiltà, dalla cultura e dalla scienza (per raggiungere una più credibile spontaneità e ingenuità).

L'esperienza di Pollock mise fine a tutte le poetiche primitiviste dell'uomo "autentico e spontaneo", ma anche a tutte le poetiche intermedie, che si basavano sull'arbitrio del gusto, sulla sensibilità, sull'invenzione poetica ed espressiva. L'artista informale metteva in atto una tipica fantasia di spontaneità del cittadino conformista borghese occidentale medio, cadendo nel paradosso della spontaneità (Lombardo, 1982). Gli anni Sessanta furono perciò animati dalla volontà di abbandonare la pseudo-spontaneità del selvaggio e di recuperare la completa identità dell'uomo, in particolare le sue capacità intellettuali e scientifiche. L'arte degli anni Sessanta segna perciò uno stacco netto, una vera e propria inversione di tendenza rispetto non solo all'informale, ma anche rispetto all'astrattismo lirico e compositivo che si era sviluppato negli anni Cinquanta specialmente nell'area romana (Lombardo, 1988).

I cinque principi estetici fondamentali dell'avanguardia degli anni Sessanta furono dunque i seguenti. Primo principio, o principio di spontaneità: valorizzare i comportamenti umani spontanei in quanto involontari, automatici, incontrollabili, irripetibili, imprevedibili e soprattutto non simulabili; vietando ogni possibile "finzione di spontaneità" o atteggiamento spontaneistico.

Secondo principio, o principio dell'interattività: stimolare l'espressione dello spettatore (interpretazioni proiettive, spaesamento), vietando ogni espressione dei contenuti personali dell'artista (astinenza espressiva).

Terzo principio, o principio dell'eventualità: inventare oggetti-stimolo capaci di provocare lo spettatore sul piano della realtà (evento), vietando la rappresentazione fittizia di mondi virtuali (finzione artistica, rappresentazione illusionistica, simulazione prospettica).

Quarto principio, o principio di strutturalità: vincolare la forma dell'oggetto-stimolo alla più semplice regola generativa in grado di garantirne la massima funzionalità estetica (struttura), vietando la libertà compositiva dell'artista (composizione lirica).

Quinto principio, o principio di minimalità: nella produzione dell'oggetto-stimolo scegliere sempre la via più breve e più semplice (minimalismo), vietando l'uso di scelte arbitrarie, ispirate o poetiche (creatività, liricità).

Germano Celant individua con chiarezza alcune costanti artistiche degli anni '60. "La ricerca di una dialettica tra oggetto estetico ed ambiente è, insieme all'acromia e alla monocromia, una delle costanti artistiche degli anni '60. l'uscita dal solipsismo gestuale e superficiale degli anni cinquanta si concreta infatti in una pratica ambientale che, in America, si identifica nella Minimal Art e, in Europa, nel lavoro degli artisti la cui posizione viene indicata come Monochrome Malerei, dal titolo della mostra organizzata da Kultermann, nel 1960, al Museo di Leverkusen" (Celant, 1975 b).

Ed ecco come si espresse lo stesso Kultermann: "Lo scopo non è tanto quello di produrre arte ma di cambiare la realtà (si veda il terzo principio). L'autodinamismo del quadro aiuta a creare uno spazio che includa lo spettatore. Questo spazio non ha più nulla a che vedere con una profondità spaziale, ma ha a che fare con una attività spaziale o addirittura con una aggressione spaziale. Si muove verso lo spettatore e lo fa entrare in un gioco alterno che richiede una forma di attività sia da parte del quadro che dello spettatore (si veda il secondo principio). ... È il legame alla tradizione, e precisamente quella che non manifestava la presunzione di essere arte. La nuova arte senza arte è l'esperienza creativa nella società e troverà piena soddisfazione nella vittoria creativa in sé stessa e nel superamento dell'arte preteso dai nuovi compiti della vita" (Kultermann, 1960). Giustamente Kultermann, in questo intento di elevare l'arte da oggetto a evento, da rappresentazione fittizia a realtà in atto, sembra riallacciarsi a quella tradizione dell'avanguardia che dal Futurismo passa attraverso il Produttivismo di Arvatov: "Abbandonate i palcoscenici, le ribalte, gli spettacoli, ... siate ingegneri, ingegneri del montaggio della vita quotidiana" (Arvatov, 1922).

A conferma del quarto principio citerò un passo di Enrico Castellani tratto da Azimuth n. 2: "... Escludiamo quei mezzi del linguaggio (composizione e colore) che sono sufficienti solo al discorso limitato, alla metafora e alla parabola... Il solo criterio compositivo possibile nelle nostre opere sarà quello non implicante una scelta di elementi eterogenei..." (Castellani, 1960). E lo stesso Piero Manzoni su questo argomento non lascia dubbi: "La problematica artistica che si avvale della composizione, della forma, perde qui ogni valore; nello spazio totale forma, colore, dimensioni non

hanno senso... Composizione di forme, forme nello spazio, profondità spaziale, tutti questi problemi ci sono estranei: una linea si può tracciarla, lunghissima, all'infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione: nello spazio totale non esistono dimensioni... Ogni intervento inteso a dare una forma, (anche informe) è illegittimo e illogico" (Manzoni, 1960). Quando Manzoni si riferisce allo "spazio totale" vuole intendere lo spazio della vita nella sua dimensione di realtà non metaforica, non virtuale. In ciò si ricollega al concetto futurista di "Arte Totale" ripreso dal citato Arvatov "siate ingegneri... della vita quotidiana". In questo senso va anche inteso il concetto di "... integrazione spazio-energia-struttura" e di "spazio-luce" di Francesco Lo Savio (Lombardo, 1993). Egli stesso afferma in proposito: "La luce non è per me la conseguenza di un'immagine... L'idea di luce come osservazione pura e semplice non sarebbe nulla se non fosse la partecipazione diretta allo scaturire della vita nella sua dinamica essenziale" (Lo Savio, 1960).

L'artista degli anni Sessanta rinuncia dunque all'espressione poetica per cambiare la vita reale, egli ora deve agire come uno scienziato, poiché ogni "... intervento inteso a dare forma (anche informe) è illegittimo e illogico" egli deve agire in modo legittimo e logico, cioè seguendo la via più diretta, più semplice e più breve (principio di minimalità). Questa posizione radicalmente scientifica aprirà la strada al filone più importante della sperimentazione estetica degli anni Sessanta, fino alla Conceptual Art. Dirà più tardi Joseph Kosuth: "Le proposte artistiche non hanno carattere fattuale, ma un carattere linguistico - esse cioè non descrivono il comportamento di cose fisiche o mentali, esse sono l'espressione di definizioni dell'arte o conseguenze formali di definizioni dell'arte" (Kosuth, 1965).

Sulla stella linea di pensiero Sol Le Witt: "... quando un artista utilizza una forma di arte concettuale vuol dire che tutto il progetto e tutte le decisioni vengono prese anticipatamente e che l'esecuzione si riduce a un fatto meccanico. L'idea diventa una macchina che realizza l'arte... le decisioni casuali o arbitrarie vanno ridotte al minimo, mentre il capriccio, il gusto e altre idiosincrasie vanno eliminate dalla produzione dell'arte" (Le Witt, 1967).

Tracciato questo schematico sfondo storico, cercherò ora di confutare alcuni fastidiosi luoghi comuni che banalizzano l'interpretazione di Piero Manzoni.

3. La prima confutazione riguarda l'asserzione che Piero Manzoni fu un artista "espressivo".

Il secondo principio fondamentale dell'avanguardia degli anni Sessanta vieta l'espressione dei contenuti personali dell'artista (astinenza espressiva) e Manzoni non infrange mai questo divieto. Egli stesso anzi fin dal 1957 esclude l'espressione: "Ricordi nebulosi d'infanzia, impressioni, astrazioni, sentimentalismi... false angosce, fatti inconsci non consapevolizzati... tutto ciò dev'essere scartato" (Manzoni, 1957 a). L'espressione entra nell'opera solo come attività dello spettatore, è sempre lo spettatore a esprimersi, stimolato dall'opera non espressiva dell'artista: "Il 'soggetto' è lo spettatore stesso (la sua struttura psichica). Secondo le sue reazioni verrà indirizzato autonomamente piuttosto verso un itinerario che un altro, itinerario che solleciterà il lui differenti sensazioni, secondo la scelta inconscia che egli stesso farà. Per alcuni sarà banale, per altri scatenerà reazioni sconvolgenti" (Manzoni, cit. in Celant, 1975 a). Sarebbe del resto arduo definire espressivo un artista che produce "Linee", dal momento che per definizione una linea possiede una sola dimensione e può quindi essere definita completamente dalla sua lunghezza. Si tratta in questo caso di un'opera perfettamente strutturale e priva di composizione (quarto principio). Potendosi lasciare l'esecuzione a terzi o a macchine, essa soddisfa persino i citati requisiti di Sol Le Witt e Kosuth per la definizione di Arte Concettuale (Le Witt, 1967; Kosuth, 1969).

Tutte le opere di Manzoni, a partire dagli "Achrome" del 1958, sono prive di espressività. Infatti nessuno direbbe che Manzoni ha "espresso" il suo fiato, la sua merda, il suo sangue, le sue impronte digitali, né che ha "espresso" la scarpa destra di Franco Angeli; al contrario di sentimenti, emozioni, contenuti e opinioni, le opere di Manzoni "... non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere" (Manzoni, 1957).

4. La seconda confutazione riguarda l'asserzione che Piero Manzoni fu un artista "dissacrante".

Il primo manifesto di Piero Manzoni, "Per la scoperta di una zona di immagini", firmato insieme a Corvi-Mora, Sordini e Zecca nel 1956 all'età di 23 anni, un'età in cui anche le persone più pie esibiscono qualche atteggiamento dissacrante, inizia così: "Senza mito non si dà arte".

Indubbiamente si tratta di un incipit tutt'altro che dissacrante. Una stesura più completa di questo documento firmata solamente da Piero Manzoni qualche mese dopo ritorna sulla necessità di spogliarsi delle zavorre individualistiche per identificarsi con le radici primarie dell'umana totalità attraverso uno sforzo consapevole: "Per l'artista si tratta di una immersione cosciente in sé stesso, per cui, superato ciò che è individuale e contingente, egli affonda fino a giungere al vivo germe dell'umana totalità" (Manzoni, 1957). E ancora: "L'opera d'arte in questo modo ha valore totemico, di mito vivente, senza dispersioni simboliche o descrittive, è una espressione primaria e diretta". Lungi dal voler dissacrare, Piero Manzoni si assume l'onere di sacralizzare l'arte, di elevarla a "mito vivente". Ma senza affidarsi all'intuizione e all'aspirazione lirica dell'artista, bensì alla "immersione cosciente in sé stesso", cioè assumendo i metodi dello scienziato: "Il fondamento di valore universale dell'arte ci è dato dalla psicologia. Questa è la base comune che permette all'arte di immergere le sue radici nell'origine prima di tutti gli uomini e di scoprire i miti primari dell'umanità" (ivi).

Questo manifesto così precoce contiene già i più importanti concetti estetici di Manzoni, in particolare il tentativo di coniugare scienza e religione: "D'altra parte l'arte ha sempre avuto un valore religioso... È evidente che per portare alla luce zone di mito autentiche e vergini, l'artista deve avere la consapevolezza estrema di sé stesso ed essere dotato di una precisione e di una logica ferrea". Dunque la scienza come metodo (precisione e logica ferrea) per elevare l'arte a scopi religiosi (per portare alla luce zone di mito autentiche e vergini): un programma lontanissimo da atteggiamenti dissacranti.

5. La terza confutazione riguarda l'asserzione che Piero Manzoni fu un artista "ludico".

La "consapevolezza estrema di sé stesso" accompagnata da "una precisione e... una logica ferrea", non sono requisiti che denotano un atteggiamento dissacrante, tantomeno denotano un atteggiamento ludico.

Il suo stile di vita drammatico che lo condusse a precocissima morte, l'impegno responsabile e maturo che lo condusse a fondare una galleria di ricerca e una rivista teorica a proprie spese, per non lasciarsi coinvolgere da una società edonistica e ludica, dedita al consumo di una cultura spettacolo sempre più superficiale, pornografica e ladra, dimostrano l'ascetica severità di Piero Manzoni.

"Al di fuori di ogni edonismo di superficie... disintegriamo i fenomeni e i gesti... per sceverare l'essenziale dal gratuito e monodizzarlo in assoluta precisione" (Manzoni et. al., 1957 c).

Solo gli scanzonati e disinvolti gestori di una cultura ludica, quella sì, da svendere in chiave folkloristica, possono semplificare l'immagine di Piero Manzoni trattandola come quella di un bontempone, pieno di lazzi e facezie da pubblicitario, pronto alla trovata e allo scherzo arguto.

Ma noi preferiamo attenerci a quanto egli stesso raccomandava: "... unica nostra preoccupazione può essere solo la continua ricerca, la continua autoanalisi..." (Manzoni, 1957 a).

6. La quarta confutazione riguarda l'asserzione che Piero Manzoni fu un artista "creativo".

Tatarkiewicz, il grande storico dell'estetica, ci fornisce una chiara e sintetica definizione di creatività (Tatarkiewicz, 1993, p. 297): "Consideriamo creative le persone le cui opere non sono solo nuove, ma sono altresì espressione di capacità particolare, di tensione, di energia spirituale, di talento, di genio... La creatività ha quindi due criteri, due misure. Entrambe, l'energia intellettuale al pari della novità, non sono precisamente misurabili, possono essere valutate solo intuitivamente. Anche per questo la creatività non è un concetto con cui si possa operare rigorosamente". Già questa mancanza di rigore, questo doversi affidare all'intuizione non potevano che suscitare scetticismo in chi voleva agire con precisione e logica ferrea.

Per quanto riguarda i metodi in cui la creatività si esplica, è ancora Tatarkiewicz a spiegare che essi fondamentalmente si riducono a due: "La creatività dell'artista è intesa piuttosto nel senso di 'poiesis' ossia come una produzione non vincolata da nulla, sebbene talvolta sia vista anche, sul modello della 'demiurgia', come costruzione, attuazione pianificata di un'idea" (p. 296).

L'avanguardia degli anni Sessanta, come abbiamo visto, rifiutò la linea arbitraria della creatività poetica "non vincolata da nulla" e si rivolse piuttosto ad una creatività strettamente deterministica: "... tutto il progetto e tutte le decisioni vengono prese anticipatamente e... l'esecuzione si riduce a

un fatto meccanico” (Le Witt, 1967) e teoricamente fondata: “Le proposte artistiche... sono l’espressione di definizioni dell’arte o conseguenze formali di definizioni dell’arte” (Kosuth, 1969). Di questo sviluppo teorico Piero Manzoni fu un precursore e un fondatore, ma in lui manca ancora una vera intenzione progettuale e costruttiva.

Le opere di Manzoni sono prive di costruzione, a parte il minimo indispensabile perché l’opera esista. A questo livello minimo, anche Tatarkiewicz ammetterebbe l’assenza di creatività. Egli dice: “La creatività con cui completiamo i dati ricevuti dall’esterno è un fatto indubbio, è presente in ogni azione umana, è universale e ineluttabile. Si può dire che l’uomo è condannato alla creatività... ma è meglio non parlare a questo proposito di creatività, è sufficiente chiamare questo produttività o attività dell’intelletto umano” (pp. 300-301). Le produzioni di Piero Manzoni si potrebbero addirittura chiamare attività del corpo umano, dato che perfino un incapace, di fatto le fa. Questo però non vuol dire che anche gli incapaci sono artisti, infatti solo Piero Manzoni ha potuto fare del “Fiato d’artista” (1960), della “Merda d’artista” (1961), del “Sangue d’artista” (cit. in Manzoni, 1962), o “Afonìa Milano” (per cuore e fiato, 1961), un concerto interattivo e “aperto” (Eco, 1958-61), eseguito dal rumore del battito cardiaco e della respirazione degli astanti. Egli fu dunque un artista in senso storico ed estetico, ma un artista non creativo. Le sue “produzioni” estetiche sono rigorosamente dedotte dalla sua teoria dell’arte. Come direbbe Kosuth sono conseguenze formali della sua definizione dell’arte. Si tratta di una posizione ben precisa dell’avanguardia degli anni Sessanta e non di una stranezza espressiva di Manzoni, né di una trovata arguta e trasgressiva. Una posizione fondata sulla critica dello spontaneismo espressionistico e della creatività fantastica di mondi virtuali, ma aperta alla realtà, alla scienza.

Publicato su R.P.A., XVI, 6, 1995, pp. 10-17

Bibliografia

- Arvatov B. (1922), Dalla regia teatrale al montaggio della vita quotidiana, in «Arte, produzione e rivoluzione proletaria», Guaraldi, 1973.
- Bernardi On. (1973), Interrogazione n. 3-04586 del 01.04.1971, Camera dei Deputati, Roma.
- Borgna G., (1995), introduzione al catalogo “Piero Manzoni: linee”, D. Montanari ed., Ravenna.
- Celant G. (1975 a), Piero Manzoni, Prearo Editore.
- Celant G. (1975 b), Francesco Lo Savio. Spazio e luce, Einaudi.
- Eco U. (1958), Il problema dell’opera aperta, XII Congresso Internazionale di Filosofia, Venezia (pubbl. in Atti, Sansoni, 1961).
- Kosuth J. (1969), Art after phylosophy, in «Studio International».
- Kultermann U. (1960), Monochrome Malerei, Stadt. Museum Leverkusen.
- Le Witt S. (1967), Paragrafi sull’arte concettuale, in «Artforum», V, 10, N.Y.
- Lo Savio F. (1960), Galleria Selecta, Roma.
- Lombardo S. (1988), Astrattismo fra composizione e struttura, in «Arte Argomenti», n. 0, Roma.
- Lombardo S. (1994), Explanation of my work of art since 1960 according to 5 aesthetic concepts, 13th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, University of Toronto.
- Lombardo S. (1982), Sulla spontaneità, in «Rivista di Psicologia dell’Arte (RPA)», nn. 6-7.
- Manzoni, Corvi-Mora, Sordini (1956), Per la scoperta di una zona d’immagini, Milano, 9 dic. 1956.
- Manzoni P. (1957), Per la scoperta di una zona d’immagini, Milano.
- Manzoni P. (1957 a), Prolegomeni per una attività artistica, in «Scheveren», n. 3, Amsterdam.
- Manzoni, Sordini, Verga (1957 b), L’arte non è vera creazione, Milano.
- Manzoni, Biasi, Colucci, Sordini, Verga (1957 c), Per una pittura organica, Milano.
- Manzoni P. (1962), Alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti, Milano.
- Pietroiusti C.M. (1981), Piero Manzoni, operazioni limite sull’autonomia e sull’autenticità, in «RPA», nn. 3-4.
- Tittoni M.E. (1995), Introduzione al catalogo “Piero Manzoni: linee”, D. Montanari ed., Ravenna.