

PICCOLA BIBLIOTECA  
DI LETTERATURA INUTILE

13

PICCOLA BIBLIOTECA DI LETTERATURA INUTILE  
IDEA E CURA DI GIOVANNI NUCCI

In collaborazione con la Fondazione  
Piero Manzoni, Milano  
La Fondazione Piero Manzoni è rappresentata  
da Hauser & Wirth

Per tutte le opere di Piero Manzoni  
© Fondazione Piero Manzoni, Milano

© 2018 GAFFI EDITORE IN ROMA  
ITALOSVEVO®

ISBN  
978-889-9028-26-8

ANDREA CORTELLESA

MONSIEUR ZERO

26 LETTERE SU MANZONI, QUELLO VERO

ITALOSVEVO

TRIESTE – ROMA



Piero Manzoni è nato nel 1933.

Ha esposto, in mostre personali e collettive, a L'Aia, Albisola, Anversa, Bergamo, Berlino, Bologna, Bruxelles, Como, Copenaghen, Losanna, Milano, Monaco di Baviera, Parigi, Roma, Rotterdam, Wiesbaden.

Ha eseguito i suoi primi quadri bianchi o « acromi » nell'autunno del '57.

Nell'aprile del '59 ha tracciato le prime « linee »: nell'agosto per la prima volta ha esposto ad Albisola una linea lunga m. 19,93.

Ha eseguito recentemente alcune sculture pneumatiche e pulsanti.

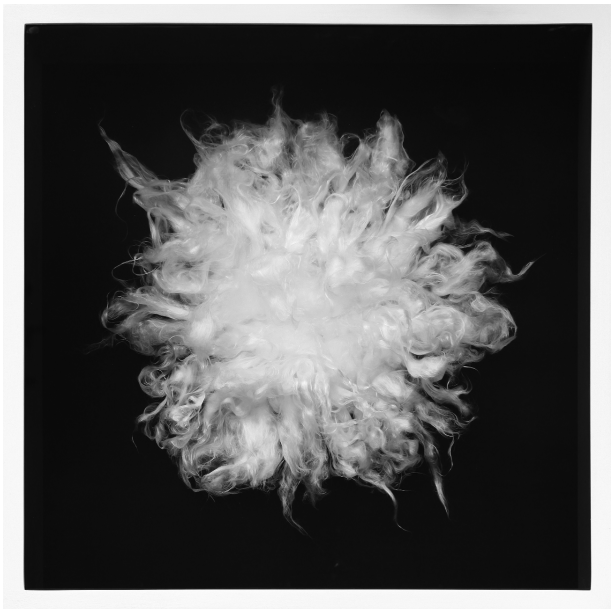
Ha redatto il « Gesto 3 », dirige « Azimuth ».

Opere di Piero Manzoni si trovano oltre che in molte collezioni europee, in Sud America, U.S.A. e Giappone.

Vive a Milano.

*Pittore milanese, ma geniale.*  
Skiantos, *Merda d'artista*

*Fra i Manzoni preferisco quello vero, Piero.*  
Baustelle, *Un romantico a Milano*



«Fra i Manzoni preferisco quello vero, Piero». Così – in pieni anni Zero – cantavano, quieti e caustici, i Baustelle di *Un romantico a Milano*. Un'improntitudine che conosce almeno un precedente, non temperato da simile ironia (ma dall'amarezza giustificata dallo scrivere a un anno dalla morte dell'artista ventinovenne), nelle parole di Arturo Schwarz: «Se i Manzoni saranno ricordati, non credo sarà di certo per merito dell'Alessandro, autore del romanzo più servile e anonimo dell'Ottocento, piuttosto sarà grazie alle rare qualità di Piero Manzoni. Mente libera e indipendente per eccellenza, che troppo presto ha abbandonato questa nostra Italia B.B. (borghese e bigotta)».

L'Italia e Piero Manzoni, già; un rapporto controverso. Quella che Emilio Villa – a sua volta mai sentitosi troppo a proprio agio entro i suoi confini – preferiva chiamare «Ytalia», sino a poco tempo fa, non era mai stata troppo generosa con questo «pittore milanese, ma

geniale» (così cantato, invece, dagli Skiantos). Le precedenti retrospettive, quasi tutte dovute all'energia di Germano Celant (che ha indicato con decisione, in lui, l'antecedente diretto di minimali concettuali e poveristi), non erano riuscite a costituire l'opera di Manzoni in oggetto di studio condiviso (non è un caso che quasi tutte le pubblicazioni monografiche – a parte l'incunabolo del sodale Vincenzo Agnetti – abbiano dovuto attendere l'occasione del cinquantenario della scomparsa, febbraio 2013, e della grande mostra di lì a poco portata a Palazzo Reale, a Milano, a cura di Flaminio Gualdoni e Rosalia Pasqualino di Marineo, nipote dell'artista e direttrice della Fondazione che porta il suo nome). La prima di queste retrospettive, anzi, tenutasi per volontà di Palma Bucarelli a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel '71, fu oggetto di memorabile scandalo: con interrogazione parlamentare di deputato democristiano esasperato, reiterate discussioni pubbliche, sfilata di testimonianze a difesa ecc. (Davvero un peccato che Manzoni non si sia potuto godere lo spettacolo; e tanti saluti al dogma postmodernista secondo il quale, dopo quelle delle avanguardie storiche, nessuna trasgressione ha più senso perché nessuna più in grado d'infrangere alcun veto.)

Sicché Manzoni – che espresse la sua “contestazione” per la prima volta con una fuga in autostop a diciannove anni in giro per il Belgio e la Francia; e che in vita espose per lo più in Olanda Svizzera e Danimarca – sinora è stato preso sul serio assai più all'estero che da noi. Lui che ha spinto il dispositivo duchampiano sino all'estremo, firmando il mondo intero



come opera d'arte (*Socle du Monde*, 1961), è stato il primo artista nato “globale” (e non divenuto tale con la fama, al modo poniamo di Picasso o de Chirico): che sin dall'inizio, cioè, ha pensato mondialmente la sua arte. Così “anticipando” non solo l'autoiconizzazione di Warhol ma pure lo *spatial turn* di Alighiero Boetti.

Proprio Villa, che nel '59 lo ospitò nella sua galleria romana, Appia Antica (con catalogo firmato da un Leo Paolazzi non ancora Antonio Porta), fu tra i primi a rendersi conto che quel tizio spuntato dal nulla tre anni prima, quel ragazzo sempre un po' sovrappeso (se dipingo in bianco – se ne uscì una volta – è perché sono sempre a dieta) cogli occhi troppo spalancati e la testa troppo tonda, non era solo un burlone da bar, un rampollo di buona famiglia stufatosi degli studi e con sin troppa voglia di far colpo sulle ragazze, uno sprovveduto senz'arte né parte – insomma un fallito. Eppure è proprio questa la parola che risuona nella prima pagina del diario giovanile, documento fondamentale (risalente al biennio '54-55, quando Manzoni tenta la carta del trasferimento a Roma, per studiare filosofia alla Sapienza: solo per tornare un'altra volta all'ovile di famiglia, pure in quel caso con le pive nel sacco) che, conosciuto sino a poco tempo fa solo per sparse citazioni, Electa ha pubblicato integralmente nel 2013 a cura di Gaspare Luigi Marco-ne (il quale ha altresì il merito di aver raccolto, in un prezioso libretto *Abscondita*, tutti gli *Scritti* in un modo o nell'altro riconducibili all'artista: testi per lo più già noti ma dei quali sono riportate anche le redazioni preliminari e le varianti nelle diverse pubblicazioni): «mi sento un fallito in pittura, un fallito in tutto».

La bruciatura di fallire come colpo di frusta decisivo. Lo avrebbe detto meglio di tutti, di lì a qualche anno, Samuel Beckett: «Fallire di nuovo. Fallire meglio di nuovo. O meglio peggio. Fallire peggio di nuovo. Ancora un po' peggio di prima» (un testo di Beckett è fra quelli pubblicati sul primo numero di «Azimuth», la rivista alla quale Manzoni dà vita con Enrico Castellani nel '59; e secondo Coca Frigerio, che all'epoca studiava a Brera, l'idea dell'*Achrome* sarebbe venuta a Piero, nel '57, vedendo le scene e i costumi d'una recita studentesca di *En attendant Godot*).

Sentirsi uno Zero, essere trattato da tutti come uno Zero. Nelle ultime pagine del *Diario* Manzoni tenta pure la strada della poesia, senza troppa convinzione. Pochi versi scomposti, gli ultimi però eloquenti: «Che altro possiamo fare | oltre mangiare e bere | forse pensare | al deserto di cani | o al vuoto oscuro | dell'indomani? || noi, cani randagi | noi, nati per stare nel buio». Le testimonianze bruciano come schiaffi: «La gente malignava: “Può permettersi di fare tutto perché è ricco, perché è un conte”, ricorda Johnny Ricci. “La gente entrava alle sue mostre e ne usciva ridendo”, affonda il coltello Sergio Dangelo. “Tutti ce l'avevano col Manzoni”, sancisce Enrico Baj. “Dicevano che non capiva niente, che era un ritardato, che era uno schifoso: poi morì giovanissimo, e divenne bravo, bravissimo per tutti e i suoi quadri andarono alle stelle”». Dal disprezzo alla consacrazione, insomma – secondo la profezia di Cézanne fatta propria da Edoardo Sanguineti, fare dell'avanguardia un'«arte da museo» –: un processo che va di pari passo con l'innalzarsi appunto *alle stelle* delle quotazioni di mercato

(il 6 dicembre 2016 una casa d'aste di Milano ha battuto una lattina di *Merda d'artista* a 275.000 euro: circa trecento volte più del controvalore in oro che allusivamente Manzoni, per ciascuna di esse, pretendeva). Il che completa appunto il teorema sanguinetiano: per il quale quella al mercato e quella al museo sono destinazioni congiunte dell'opera d'arte nella modernità compiuta (cioè – Sanguineti non avrebbe mai detto, ma noi possiamo parafrasare – nella postmodernità). L'entusiasmo manifestato per Manzoni da Damien Hirst, al riguardo, parla assai chiaro.

Perché la più “seria” ricerca artistica e il più sarcastico sberleffo – e anche auto-sberleffo, come quando deliberatamente si dà in pasto alla goliardia dei Filmgiornali di Gian Paolo Maccentelli – in Manzoni vanno sempre di pari passo. È verissimo che alle sue mostre si ride (con calore se ne consiglia la visita a chi coltivi pensieri crucciosi): in caso contrario, sarebbero un fallimento. In questo Manzoni non potrebbe essere più distante dall'ascesi mistica e metafisica che insegue il suo predecessore più diretto (e che più gli crea problemi), Yves Klein. Le icone e i riti (il culto delle reliquie, la comunione, la transustanziazione), che gli vengono da una religiosità “rientrata” ma mai del tutto esorcizzata (un po' come in Manganelli, lo scrittore che più gli è vicino) – come si vede bene nelle pagine più tormentate del *Diario* – sono da Manzoni parodiati e letteralmente *profanati* (per dirla con Agamben). Rimessi in scena, cioè, decontestualizzati e dunque capovolti: evocati e negati insieme, con stellare ironia. Lo stesso si dà coi suoi “precedenti” in senso propriamente artistico, da Duchamp a Klein passando per

Burri e Fontana. A tutti loro Manzoni deve qualcosa, da tutti è in realtà sovranamente indipendente: come ogni artista “forte”, ha spiegato Harold Bloom, che abbia combattuto e vinto la propria *angoscia dell'influenza*.

Zero era, in quegli anni, la Zona di riferimento. I giovani artisti tedeschi e olandesi che sono i compagni d'avventura più cari di Manzoni, i suoi coetanei che lavorano nel suo stesso campo (il monocromo come via d'uscita “in sottrazione” dall'*informel*, la *tabula rasa* dei valori formali ereditati, il disincanto col quale guardare al mondo dei contenuti politici, spirituali e sentimentali), si riuniscono per qualche anno in un movimento che si dà il nome di Gruppo ZERO, appunto (o *Nul*). Nel 1953 Roland Barthes aveva pubblicato il seminale *Le degré zéro de l'écriture*, che segnava per la letteratura la scoperta del «neutro», di una *tabula rasa* valoriale che coincideva con una zona di infinite possibilità d'esplorazione. La «riduzione dell'io» predicata da Alfredo Giuliani nell'introduzione all'antologia dei *Novissimi*, nel '61, e variamente praticata dai cinque poeti ivi raccolti, va a ben vedere nella medesima direzione. Non è un caso che proprio i poeti Novissimi siano stati i suoi unici compagni di viaggio italiani (a parte Villa e il complice segreto Vincenzo Agnetti): su «Azimuth» Manzoni pubblica i testi poetici di Balestrini e Porta allora, come detto, ancora Paolazzi (suoi compagni di scuola all'istituto gesuita milanese Leone XIII, poi incontrati al bar Jamaica), e quelli di Pagliarani (nel quale si sarà imbattuto invece durante le interminabili scorribande notturne, fuori dalla redazione dell'«Avanti!»); la prima voce entro la sua bibliografia critica, a presentare una collettiva a

Bergamo e poi a Bologna, è quella addirittura del maestro del gruppo, Luciano Anceschi; a Leo Paolazzi Villa dà incarico di presentare Manzoni in occasione della mostra all'Appia Antica. È un *air de famille*, una complicità che non necessita di tante spiegazioni – e che non verrà meno neppure *a posteriori*: Porta scriverà una poesia per Manzoni ancora nell'84 (alla Biennale di Venezia diretta da Maurizio Calvesi), ma già alla morte dell'artista, senza peraltro citarlo, scrive in forma visiva un poemetto (poi “trasposto” linearmente) che reca il titolo quanto mai allusivo di *Zero* (e lo commenta, su «Marcatré» con un testo dal titolo barthiano, *Il grado zero della poesia*). «Sono un raffinato signore niente», scrive PM nel *Diario*, e aggiunge (prefigurando l'ominoso *exploit* di sette anni dopo): «Sono... siamo tutti merda».

L'azzerramento perpetrato da Manzoni era tale anche nei confronti della politica. Almeno nei confronti dell'epica e del tragico d'argomento resistenziale, allora d'ordinanza. Anche di questo, nelle pagine del *Diario*, si trova più di una traccia tatuata nella memoria, di fatti visti cogli occhi nella prima adolescenza («la brutalità dell'uomo che uccide, del colono che massacra, e l'orrore dell'uomo che viene ucciso»; il padre e gli zii materni che s'impegnano con la Resistenza, nascondono armi e stampati, la casa perquisita dai tedeschi...), che gli dettano un'adesione scomposta, tutta emotiva, ai valori resistenziali e anche comunisti («i dittatori bisogna attaccarli via per i piedi sulla pubblica piazza [...]. Per liberarci dal fascismo, dalla guerra, dalla violenza, bisogna ucciderli, ucciderli tutti»). Tutto questo, nell'opera matura, è

spazzato via – cancellato con un gesto netto e chirurgico. Azzerato, appunto. In una delle prime interviste, a Adele Cambria, dice sprezzante: «La politica? Non ha nessun significato per noi, noi viviamo in un mondo avveniristico!».

Ma è invece assolutamente *politica*, quest'arte, da un altro punto di vista: per come interpreta cioè in modo inaudito, hanno visto Francesca Alinovi e poi Nancy Spector, l'allora nascente «sistema dell'arte» (come sarebbe poi stato definito). La provocazione delle provocazioni, quella cui tuttora resta legato il nome di Manzoni nell'immaginario collettivo, è ovviamente la *Merda d'artista*. Fu questo il gesto che pagò caro, Manzoni; quello che gli alienò la maggior parte delle simpatie, in città, di chi sino a quel momento aveva guardato a lui come a un inoffensivo buontempone. (È un fatto che quando prova a esporle a una collettiva cogli amici Zeristi in Danimarca, le ominose lattine, si scatena un putiferio persino con loro.) È in ogni caso un gesto di non ritorno, l'episodio chiave nella sua demistificazione del dispositivo feticista su cui si fonda l'arte (non solo, a scanso di equivoci, quella contemporanea). Come ha scritto Spector, la decostruzione più radicale fra quelle da lui compiute è proprio quella del «rapporto dell'artista con i propri mezzi di produzione»: accogliendo le nozioni di *feticcio* tanto di Freud che di Marx, Manzoni registra con spietatezza davvero annichilente «la collisione prodotta tra valore estetico e valore di scambio». Non solo: «Sopprimendo ironicamente la separazione tra artisti e opere d'arte» (il proprio corpo esposto, il proprio corpo ridotto a reliquia),

nonché quella «tra spettatore e opera d'arte» (i visitatori della *performance* che ingeriscono le *Uova* “firmate” dall'artista con la propria impronta digitale; gli utenti della *Base magica* che possono arbitrariamente decretare “arte” chiunque e qualunque cosa a partire dalle loro stesse persone), Manzoni «demistifica la credenza prettamente modernista che il lavoro artistico sia lavoro non alienato».

Vita e arte vengono a coincidere perfettamente, senza residui. Ma anziché redimere la vita con l'arte, come avevano sognato le avanguardie storiche, è l'arte che si conforma del tutto, senza attenuanti, alle dinamiche che dobbiamo subire nella vita. Quello di Manzoni è un *realismo*, allora, tanto paradossale quanto integrale. C'è un episodio che racconta Nanda Vigo e, come si dice, se non è vero è ben trovato. Quando Manzoni prende a realizzare degli *Achromes* ricoprendo di caolino non più tele da parete ma oggetti quotidiani, quello straniato in maniera più memorabile è la classica “michetta” milanese. Un giorno un panettiere di Brebra, vicino al suo studio, lo apostrofa: «Perché non mi fa un ritratto in cambio di brioche e panini?». Manzoni allora prende le michette sbiancate e glielie mostra dicendo: «T'ho fatto il ritratto». Quell'*alienazione* di cui allora tanto si parlava (sino a farsi luogo comune e persino marcetta goliardica, presso gli amici letterati come Umberto Eco ed Emilio Isgrò), Manzoni è capace di *ritrarla* – è il caso di dire – senza farla tanto lunga: col gesto più semplice e icastico.

La sorte di Manzoni – l'uomo-Zero – pare ripetere quella di un personaggio d'invenzione, Silas Cursor, protagonista di una novella di Paul Morand scritta

negli anni Trenta (e nel 1944 curiosamente tradotta da un giovane Michelangelo Antonioni), *Monsieur Zero* appunto. Questo spregiudicato speculatore finanziario, all'indomani della Grande Crisi, vede d'un tratto crollare il suo impero («il danaro era improvvisamente divenuto idiota, traditore, malvagio; padrone che tradisce il suo servo, re che tradisce il suo ministro») e se stesso trasformarsi nell'«uomo più maledetto degli Stati Uniti». È così costretto a fuggire dalla giustizia che lo bracca facendo il giro del mondo, cambiando identità di continuo, saltando freneticamente da un aereo a una nave, correndo a perdifiato da New York alla Riviera, da Tangeri in Lussemburgo... per concludere infine questo suo «insensato periplo intorno al nulla» nel paese fra tutti più piccolo, il Liechtenstein. Arrivato al capolinea, *Cursitor* cessa d'essere come essere umano «per risuscitare sotto forma d'una ragione sociale»: al momento di spirare, e sparire, «sporge una mano dalle lenzuola e trionfalmente la tende formando, col pollice e l'indice, uno zero». (Quello che è, fra l'altro, pure il segno di *ok, va tutto bene.*) Commentano Deleuze e Guattari come sia questa l'immagine che meglio dà conto del divenire estremo, del «divenire-impercettibile»: «la fine immanente del divenire, la sua formula cosmica» (nel quale coesistono l'«anorganico», l'«asignificante» e l'«asoggettivo»).

L'autoestinzione cui si dirigono irresistibilmente tanto Klein che Manzoni, in questo sì gemelli *anorganici asignificanti e asoggettivi* (l'uno muore a trentaquattro anni il 6 giugno del '62, l'altro a ventinove il 6 febbraio del '63), dice di vite letteralmente divorate dall'arte: questa sorta di moltiplicatore di energie che però –



come nell'immagine topica che verrà riassunta con eloquenza memorabile dal personaggio di Tyrell nel *Blade Runner* di Ridley Scott: «La luce che arde col doppio di splendore brucia per metà tempo» – letteralmente brucia coloro che quell'energia si trovino ad albergare. «Bisogna conoscere sé stessi e poi sacrificarsi», aveva scritto nel *Diario*.

Alla morte di Manzoni Lucio Fontana – il quale sin dall'inizio ne aveva riconosciuto la genialità – dichiarò che con le *Linee*, in particolare, si era arrivati alla *fine dell'arte*. Intendendo dire che con Manzoni ha fine l'idea di quadro, certo, e più in generale l'idea di oggetto di valore: il manufatto evapora nel concetto. E con esso perdono altresì di senso, in arte, le categorie di originalità, autenticità, *verità*. Finiva l'arte, allora – o piuttosto cominciava? Di un indubbio protagonista del moderno si poté dire che era persa un'alba quello che era stato, in effetti, un tramonto. Di Piero Manzoni, *quello vero*, con ogni probabilità è più giusto dire il contrario.

# ALFABETO

**A A A A A A**

**B B B B B B**

**C C C C C C**

**D D D D D D**

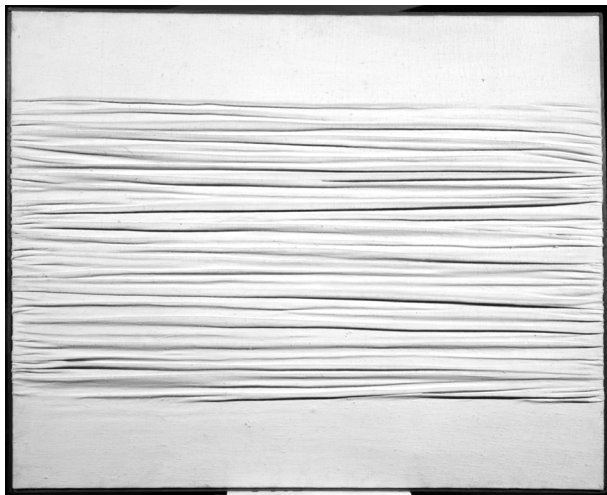
**E E E E E E**

**F F F F F F**


**G G G G G G**

PM realizza diverse versioni dell'*Alfabeto*. Del '58 è una tela sulla quale viene passata la consueta pellicola di caolino incolore e vengono poi stampigliate in inchiostro nero, con l'ausilio della mascherina, le prime quattro lettere appunto dell'alfabeto; nello stesso anno sono concepite due delle *Tavole di accertamento* pubblicate poi in serie, da Scheiwiller, nel '62 (con le prime sette lettere, stavolta, in inchiostro nero e rosso); al '59 risale un collage (in preparazione di una serigrafia mai realizzata) con le prime cinque lettere ritagliate da una pagina di «Azimuth» e incollate su un altro foglio di carta; infine, nel '61, un'ultima *Tavola di accertamento* viene stavolta indirizzata alla rivista croata *Gorgona* (progetto e serie definitiva, con l'alfabeto che prosegue sino all'ultima delle ventisei lettere per ricominciare poi dalla A). Come le date del *Calendario*, opera pure del '58, l'*Alfabeto* è il segno più preciso della *tabula rasa* che preliminarmente PM ha inteso fare (e alla quale resterà fedele sino alla fine: se è vero che a un libro potenziale, un libro del tutto azzerato, *Piero Manzoni life and works*, corrisponde l'ultimo suo progetto – realizzato appena postumo da Jes Petersen ↗ **Zero**). Non un testo dotato di qualche senso, dunque, ma la semplice attestazione di un sistema di segni acquisito: un alfabeto, appunto (in uno spirito non troppo diverso, nel '64, da Gastone Novelli, Achille Perilli, Alfredo Giuliani e Giorgio Manganelli verrà fondata una rivista dal titolo *Grammatica* ↗ **Novissimi**; diversa invece la matrice di *Scritto sul muro*, libro d'artista pubblicato da Novelli all'inizio del '58). Giustamente Mario Bertoni ha indicato in questo PM «l'artista che più si avvicina a una problematica che sfiora la poesia visiva». Se infatti con

questo linguaggio elementare PM si rifiuta di *dire* alcunché (↳ **Essere**), ciò non significa che egli non *scriva*. La scrittura gli appartiene da sempre: se è vero che nelle pagine del *Diario* giovanile si dice a più riprese indeciso tra lo scrivere, appunto, e il dipingere. Ma resterà sempre nella sua produzione, la scrittura, «intesa come macrocategoria antropologica che contiene parole, lettere, segni» (Marcone): le etichette sui tubi delle *Linee* o sulle scatolette della *Merda d'artista* sono scritte e fanno parte integrante delle opere; così come autografa è la firma che PM appone sulle stesse etichette, sui corpi umani delle *Sculture viventi* o sui moduli prestampati delle *Carte d'autenticità* (↳ **Feticismo/Firma**). Persino al di là della propria volontà, vivendo si lasciano tracce. E anche scritta è la traccia che lascia PM.



## BIANCO

*Achromes* s'intitolano, a partire dal '59, i lavori "da parete" di PM. Il termine era già stato impiegato, l'anno precedente, nel manifesto *Essentialisme* dell'artista belga Jef Verheyen, amico di PM e di Lucio Fontana, nel quale si polemizzava con la presunta primazia di  **Klein** («non è Yves Klein che "inventa" la monocromia o l'acromia. Ventinove anni prima, Paul Klee ha sancito il principio: "Dipingere nero"»), così in realtà attestando la profonda angoscia dell'influenza patita da questa *couche*. Anche l'uso della grafia e della pronuncia francese, da parte di PM (che all'inizio parlava invece di *Superficie acroma*), non può dirsi innocente. Se Klein si fa pubblicità come «Yves le monochrome», con tipica «rivalità d'avanguardia» PM vorrà superarlo ponendosi, al contempo, in una posizione insuperabile (Kazarian). Piuttosto che all'essentialismo – appunto – del *monocromo* kleiniano, le cui matrici sono suprematiste e mistiche, il lavoro di PM

rinvia a un'idea di negazione (l'alfa privativo), di svuotamento del colore (↳ **Vuoto/Virtuale**); così come le *Afonie* sonore progettate da PM nel '61 – «per orchestra e pubblico» e «per cuore e fiato» – nello “svuotare” il suono s'iscrivono all'insegna del *Silence* di John Cage: quello che per Celant è «il personaggio chiave degli anni Cinquanta», come tramite della lezione di ↳ **Duchamp**. Un riferimento più diretto (soprattutto per i primi *Achromes*, sculture nelle quali il caolino – il loro materiale “neutro”, conosciuto da PM nei laboratori di ceramica di Albisola, dove serviva a rivestire i manufatti prima di introdurli nel forno – viene steso su oggetti riconoscibili come ami da pesca e pesi da bilancia) può essere fatto, piuttosto, agli *Erased Paintings* primi anni Cinquanta di Rauschenberg (che di Cage era stato allievo al Black Mountain College; opere di Rauschenberg e Jasper Johns vengono pubblicate, nel settembre del '59, sul primo numero di «Azimuth»); *Man with White Shoes* è il titolo di un *combine painting* del '54 di Rauschenberg al quale, come ha visto Raffaella Perna, PM può essersi ispirato, nel '61, per la *Scarpa destra di Franco Angeli*; strettamente contemporanei sono invece (*The Legend of Lot* è del '58) i *plaster* di George Segal (quelli su cui ironizzerà Martin Scorsese in *After Hours...*), nei quali viene grammaticalizzata – e monumentalizzata – questa via alla cancellazione-preterizione. Una suggestione, come a tanti altri artisti del tempo, può essere venuta a PM dal laceratismo ilarotragico di Samuel Beckett. Ricorda l'amica Coca Frigerio, all'epoca a Brera, che nel '57 PM l'accompagnò alle prove d'una recita studentesca di *En attendant Godot*, le cui scene comprendevano fra l'altro

delle maschere rivestite di garza, gesso, colla e appunto caolino; e che subito PM entrò in cartoleria a procurarsi il necessario. Ma gli *Achromes* conseguono la loro paradossale pienezza solo su parete: se l'eleganza quasi calligrafica delle pieghe orizzontali richiama in modo evidente l'essenzialità dei *Concetti spaziali* (invece in verticale) di Fontana, in uno di essi – che, più irregolare, evoca la superficie spiegazzata d'un lenzuolo (o d'una Sindone) – la memoria non può non correre a un altro totem ingombrante, Alberto Burri, la cui prima personale a Milano si tiene alla galleria



Il Naviglio, di Carlo Cardazzo, nel gennaio del '57 (proprio del '57 è *Two Shirts*, esposto quell'anno alla prima grande antologica americana, curata da Sweeney al Carnegie Institute di Pittsburgh). Nell'agosto del '60, al critico catalano Juan Eduardo Cirlot, scrive PM: «Burri e Fontana sono gli unici due pittori italiani, secondo me, che abbiano fatto realmente qualcosa».