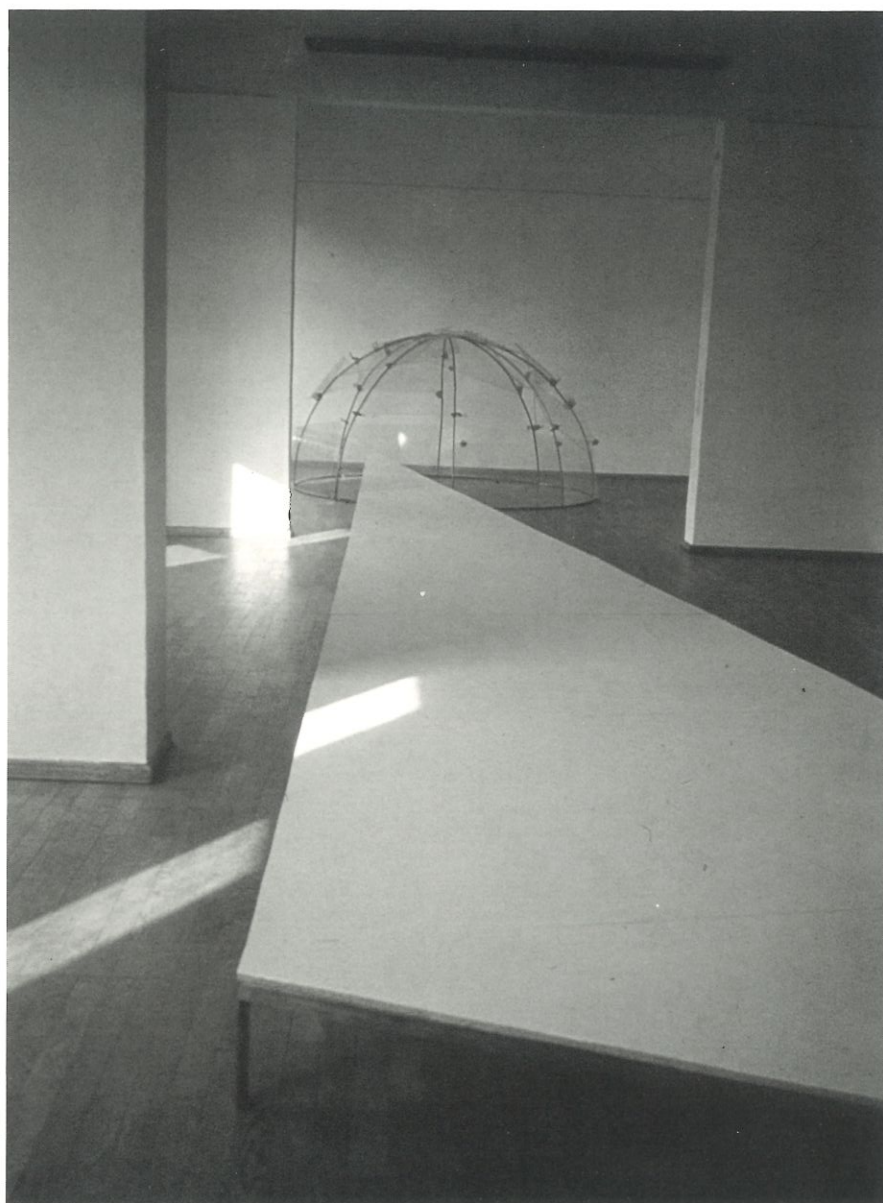


MARIO MERZ
**Terra elevata o la
storia del disegno**

a cura di
Rudi Fuchs
Johannes Gachnang
Cristina Mundici

Castello di Rivoli
Museo d'arte contemporanea
16 maggio - 23 settembre 1990

REGIONE PIEMONTE BANCA CRT FIAT GRUPPO GFT
CASTELLO DI RIVOLI



Auf dem Tisch der hineinstösst in das Herz des Igloo, 1974.

**Terra elevata
o la storia del disegno**

Quello del tavolo è un tema che taglia trasversalmente tutta l'opera di Merz, è anch'esso allusivo alle vicende di una natura intesa come inclinazione all'ascolto, anch'esso percorso dalle stesse leggi matematico-organiche che ne costituiscono la struttura: dall'espansione a spirale alla dialettica degli opposti, -

del dentro e del fuori eternamente compenetrati -, dalla scansione nella serie - legge esistenziale ed organica -, alla moltiplicazione dei centri. Il problema, in pratica, è sempre quello dello spazio e del tempo intrecciati, del loro imprevedibile divenire e, contemporaneamente, della loro distanza. "Questione cosmogonica", il tavolo è l'elemento primo da cui procedere per la determinazione dello spazio, è una fisicizzazione dello spazio stesso. Segno dell'infini-

to, è portatore del principio di ogni energia, è per Merz «un pezzo di terra sollevata, come una roccia nel paesaggio». Anzi, è l'elemento stesso che avvicina la terra a portata di mano, lo strumento per un'utopia concreta. Archetipo e architettura pensante, il tavolo trasforma in struttura e in concetto dinamico una poesia verticale. È passaggio del tempo avvolto in una dimensione globale. Ma è anche paesaggio capace di accogliere in forma disegnata le memorie dei luoghi e che proprio grazie alla sua natura di terreno sopraelevato ha la capacità di diventare una spirale organizzata matematicamente dagli stessi numeri. Da disegno, tratto intransitivo e frontale, il tavolo acquista intensità e volume diventando scultura, superficie avvolgente che attraverso la rottura della forma tradizionale e lo studio di relazioni organiche e funzionalità antropologiche porta a forme inedite di tavoli mai visti in architettura. «Lo spazio è dritto o curvo? Girano le case intorno a te o giri tu intorno alle case? Che cosa significa fare la casa?», si chiede Merz. E, proprio nella determinazione del nucleo spaziale abitativo, Merz è convinto che la cosa da cui procedere non siano i muri perimetrali, ma gli accessori interni necessari al vivere. Inizialmente i tavoli sono di forma quadrata o rettangolare ma a Berlino, nel 1974, Merz presenta un tavolo triangolare che ha adiacente al suo vertice un igloo ricoperto di cocci di vetro. *Auf dem Tisch, der hineinstösst in das Herz des Igloo*, prima formulazione in cui il tavolo associato all'igloo appare come un nucleo di spazio capace di espandersi all'infinito, sembra essere il modello per l'opera *La goccia d'acqua* (1987), situata all'Entrepôt Lainé di Bordeaux, dove il tavolo trapassa la struttura dell'igloo e lo scorrere dell'acqua indica la valenza di un flusso perenne di continuità, di un'infinità che questa volta appartiene al tempo. E, date le dimensioni raggiunte dai lavori, Merz sente la necessità di sostituire il tavolo con la sua rappresentazione bidimensionale dove la proliferazione è data da un'immaginaria spirale in espansione. Ed è questa riduzione in pittura e la conseguente relazione tra lo spazio reale e lo spazio della tela che riconduce la tensione emozionale al problema della rappresentazione fissa, al



Tavoli, 1976.

concetto dell'*imago*, del simulacro dell'esistente. È questo passaggio ad introdurre il momento della frutta e a fondare inevitabilmente la nozione di *natura morta*, di realismo mitico e opulento esposto alla caducità del corruttibile. Sui tavoli in tubolare di ferro, vetri e fascine, accanto ai numeri al neon, appaiono allora, raccolti in trionfi, frutta e ortaggi che proprio per la loro rapida involuzione riportano alla fenomenicità ciclica degli eventi naturali e, ancora una volta, al passaggio di tutto il tempo possibile scandito nel divenire all'infinito di un pensiero senza immagini.

Rita Selvaggio

Scritti di Mario Merz

Progetto di tavoli per una casa in costruzione permanente nella quale possono vivere da una fino ad 88 persone.

È possibile pensare ad una somma di spazi.

A partire da uno spazio è possibile aggiungerne un altro, che abbia il medesimo valore pratico.

È possibile aggiungere un tavolo ad un tavolo, per cui si possa dire che si trovano due tavoli.

Due tavoli per due persone, cioè lo spazio per due persone.

È possibile continuare ad aggiungere spazio allo spazio.

È possibile continuare ad aggiungere persone alle persone.

È possibile continuare ad aggiungere tavoli ai tavoli.

È possibile pensare ad un tavolo per 88 persone.

È possibile pensare ad uno spazio per 88 persone.

È possibile pensare che gli spazi aumentano se il numero delle persone aumenta.

È possibile pensare che i tavoli aumentano se il numero delle persone aumenta.

È possibile pensare che aumentare lo spazio sia un processo inarrestabile.

È possibile pensare che le persone siano un numero sempre crescente.

È possibile creare uno spazio adatto a un numero così grande di persone.

Si può fabbricare un tavolo per 88 persone.

Si deve essere sicuri che le persone si arrestino ad 88.

Il numero delle persone è un numero che cresce a grappolo.

Non da una unità all'altra.

Perciò non può arrestarsi.

Io rifiuto la fabbricazione per linea o per catena degli spazi.

Rifiuto l'idea che possa esserci un numero fisso di persone in uno spazio.

I tavoli che appartengono alla realtà quotidiana della vita devono essere fatti per uno spazio colmo o per uno spazio vuoto.

Lo spazio cresce a grappolo.

Per un numero in aumento di persone è necessario fabbricare dei tavoli che aumentano come un grappolo aumenta.

Per una persona.

Per una persona ancora.

Per due persone quindi.

Per tre persone.

Per cinque persone.

Per otto persone.

Per tredici persone.

Per ventuno persone.

Per trentaquattro persone.

M. Merz, *Progetto di tavoli per una casa in costruzione permanente nella quale possono vivere da uno fino ad 88 persone*, in *It is possible to have a space with tables for 88 people as it is possible to have a space with tables for no one*, catalogo della mostra, Gallerie: Weber, New York - Wendler, Londra, 1974.

Ecco un esempio di uno e più passaggi tra "entropia e scopo"

"tavole con le zampe diventano tavoli"

Le tavole sono prodotti dello spirito geometrico, le quote sono geometriche, le grandezze sono grandezze già nel legno degli alberi.

Il passaggio da tavole a "tavole con le zampe" porta le quote a complessità crescente.

L'uomo introduce gambe ginocchia e piedi, "le zampe umane". Le tavole immettono nelle quote precedenti le nuove quote antropomorfe dell'uomo: le quote relative alla quotidianità del vivere:

"tavole con le zampe diventano tavoli".

La complessità delle nuove quote, gambe umane in relazione antropomorfa con le zampe dei tavoli, provoca l'allontanamento momentaneo dall'entropia geometrica delle tavole tagliate nel legno. Allontanamento momentaneo a causa di una novità. Poiché l'entropia è la legge della fermata del tempo. La novità o tempo successivo dissolve l'entropia geometrica, immettendo l'antropomorfo delle zampe, fino a che l'entropia si ripete nella fermata successiva.

Le quote dei tavoli sono analizzabili, una volta fermati, irreversibili. Sono numerabili da uno con una somma proliferante, aggiungendo uno e ripetendo entropicamente cioè geometricamente l'asse della somma iniziale fino a un numero in cui i tavoli possano spazialmente tenere se stessi.

senza dissolversi nello spazio.

la geometria diventa architettura.

Le analisi del nuovo oggetto architettonico, le quote delle tavole che con le zampe sono diventate tavoli, sono riducibili ai numeri geometrici

1,1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 e 55.

Questi numeri per geometrico salto, nello stesso terreno della geometria descrittiva, rappresentano, possono rappresentare una curva parabolica o l'inizio della spirale dei numeri stessi. La spirale essendo solo esposizione di numeri.

La somma dei tavoli quadrangolari può "diventare" come in un gioco di rappresentazioni diverse degli stessi numeri, invece di una somma, una successione di curve in dilatazione, cioè una spirale. L'architettura quadrangolare si trasforma in architettura a spirale, unificandó la successione dei tavoli in un tavolo unico, unitario, ancora entropico, in quanto la spirale è una figura geometrica che si sviluppa su un piano, da sup-

porto descrittivo, questo piano o pianura fa come in una rappresentazione geometrica alla dilatazione delle quote. La pianura che sopporta il piano del tavolo a spirale è un soggetto architettonico altrettanto astratto quanto il piano stesso della spirale. Ma di una astrazione diversa dall'architettura della spirale. Poiché nella successione entropica la sua astrazione è rinvigorita dalla presenza dei prodotti di sé, i frutti della terra, tentacolari prodotti della pianura ancora astrattamente viva in geometria. La pianura ha già due vite nella architettura cosmica.

M. Merz, *tavole con le zampe diventano tavoli*, cascina Ova, Tortona, ottobre 1974. Edizioni Toselli, Milano 1974.

... Sul tavolo traccio i disegni per la casa, il progetto dipenderà quindi anche dalla grandezza e dal tipo di tavolo. Anche la funzione del tavolo è un punto interrogativo. Immagino un tavolo che sia l'idea di un nuovo tavolo e, nel contempo, un tavolo vero e proprio. Se costruisco un tavolo secondo una nuova idea, in funzione di ciò che vuoi fare altrimenti, modificare, comprendi che i tavoli sono costruiti soltanto per essere utilizzati nel senso delle solite idee. Mangiare, secondo l'idea consueta di mangiare, significa ad esempio non averne nessuna voglia.

M. Haerdter, *Conversazione con Mario Merz*, in *Mario Merz*, catalogo della mostra, DAAD, Berlino marzo 1974.

REGIONE DELLA CASA
REGIONE DEGLI OCCHI
REGIONE DEL NASO
REGIONE DELLA BOCCA
REGIONE DELLE ORECCHIE
REGIONE DEL TAVOLO
REGIONE DELL'ARMADIO
REGIONE DEL LETTO

M. Merz, 1974, in *Mario Merz*, catalogo della mostra, Kunsthalle, Basilea gennaio 1975.

... La cosa che mi ha interessato è il lato fisico del tavolo, visto che il tavolo è legato all'uomo in modo molto organico. Il tavolo è un pezzo di terra che si solleva, che si presenta come area "rialzata, sopraelevata". È interessante dato che partendo da un tavolo quadrato sono giunto a un tavolo che in architettura non esiste. Alcuni architetti si sono vivamente interessati a questo tavolo dato che è un tavolo al quale ci si può sedere, all'interno o all'esterno, dove qualcuno siede sempre più internamente o più esternamente del soggetto. Si tratta anche di una specie di figura fisica e organica che non è più una figura quadrangolare.

J.C. Amman - S. Pagé, *Intervista a Mario Merz*, in *Mario Merz*, catalogo della mostra, ARC, Parigi - Kunsthalle, Basilea, maggio 1981.

Mario Merz

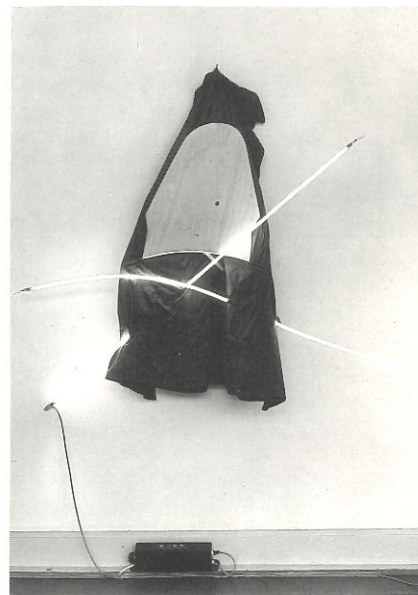
Mario Merz nasce a Milano il 1° gennaio 1925. Giovanissimo, interrompe gli studi classici per dedicarsi da autodidatta alla pittura. Risiede a Torino con la famiglia e negli anni di epilogo della seconda guerra mondiale partecipa attivamente ai movimenti democratici aderendo al Gruppo di Giustizia e Libertà. Arrestato durante il volantinaggio di materiali antifascisti, viene condotto nelle carceri Nuove di Torino dove incontra Luciano Pistoï che diverrà poi critico d'arte dell'Unità per l'edizione piemontese. Riottenuta la libertà gli appare immediata la necessità di dover dedicare all'arte ogni futura energia. «Il giorno dopo ho preso un pezzetto di carta e una matita e sono andato nel prato, lontano da casa, lontano da tutti, a fare e a disegnare, perché mi dicevo: l'arte deve diventare il messaggio nuovo», racconta lo stesso Merz. Ed è sempre a Torino che, nel clima di ricostruzione politica e sociale del dopoguerra, si definisce la sua formazione artistica. Sono gli anni dell'incontro con Mattia Moreni e Luigi Spazzapan, con Pavese e Vittorini, della lettura di Kafka e di Montale, di *Uomini e topi* di Steinbeck, gli anni in cui, più che all'Informale europeo volge l'attenzione su Pollock. Alla sua prima mostra "Pittori astratto-concreti" presso la Galleria Gissi di Torino (1952) e, successivamente, alla prima personale alla Bussola (1954) espone un gruppo di dipinti che testimoniano una volontà naturalistica di rappresentazione già avviata, come scrive Luciano Pistoï, «verso una disgregazione formale, una disintegrazione della realtà». Il disegno è un fatto totale «dettato dalla necessità di essere piuttosto che dalla necessità di rappresentare», e attraverso una dilatazione del segno su tutta la superficie e la restituzione delle linee scheletriche dei corpi esso mira,



Saldatore, 1956.

più che a una superficiale impressione e sensazione di natura, all'analisi e alla conoscenza di essi. È quella che, sempre Luciano Pistoï, definisce una «indagine sulla verità del vivere», una vivificazione del quadro ottenuta con continue sovrapposizioni di colore che danno il senso di una meditazione pittorica. Intorno alla metà degli anni '50, questa concezione della visione dettata da un'ottica antropologica si trasferisce su soggetti appartenenti alla quotidianità e al contesto urbano in cui la pittura, pur possedendo sempre il suo stato di densità, appare al tempo stesso decantata. Durante un lungo soggiorno in Svizzera, Merz realizza opere in cui c'è la possibilità di rendere il disegno molto naturale e che suggeriscono già il motivo delle fascine. Questi risultati saranno esposti nell'aprile del '62 alla Galleria Notizie introdotti in catalogo da un testo di Carla Lonzi.

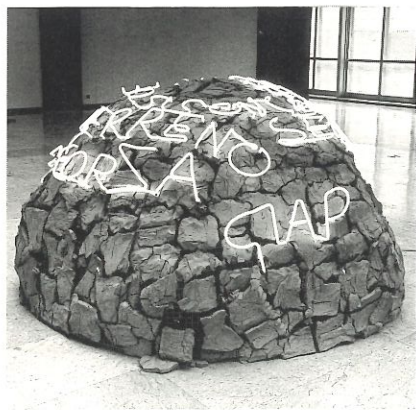
Nel 1964, partecipa alla Quadriennale Nazionale d'Arte Società Promotrice



Impermeabile, 1967.

delle Belle Arti di Torino con un'opera eseguita durante un periodo di residenza a Pisa. È un quadro fatto «raccolgendo tutti i colori ad olio di una città in progressione di tempo perché l'essenza del tubetto confezionato di colore ad olio non sfuggisse», perché, soprattutto, il colore fosse capace di trattenere l'immagine. E gli impasti ad olio di questo dipinto rivelano una spirale su colore che precede idealmente i lavori a "spirale" realizzati con i numeri. Ma quest'opera segna anche una nuova acquisizione di coscienza sullo spazio, un momento di passaggio che approda poi alle "strutture aggettanti" del 1964-65, sorta di quadri volumetrici che entrano nello spazio e lo occupano aggressivamente. Qualcosa a metà tra scultura e dipinto che risponde alla necessità di creare una vertigine attraverso la pittura. "Nella strada" (1967), con le sue forme a facce trapezoidali congiunte a triangolo sulla base maggiore e sporgenti dalla parete,

ne è un esempio. Il processo di estensione e di sviluppo nello spazio viene sottolineato dall'apparizione del segno-luce che ha proprio la precisa funzione espressiva di «sottolineare in avanti la parete, cioè di ripeterla in modo soggettivo immettendosi in una forma dal di fuori di quella che è la forma stessa». Negli anni 1966-67, Merz realizza una serie di lavori che pur mantenendo in comune con le strutture aggettanti l'uso del neon si collocano nello spazio integrale assumendo l'aspetto di opere plastiche costituite da insiemi a base oggettuale in cui la luce si infila, cuce e taglia in un modo non molto diverso dalle opere in cui si fondevano tutti i colori, in cui il neon attraversa oggetti conosciuti o sconosciuti: un bicchiere, un bulbo, una bottiglia, un impermeabile o un ombrello assumendo il senso di una corrente energetica. Questi agglomerati definiti da Celant "Gruppi di senso" vengono esposti nel 1968 alla Galleria Gian Enzo Sperone di Torino e costituiscono il contributo iniziale di Merz alla formazione del movimento dell'"Arte Povera". L'idea di spazio assoluto, ossia dell'opera staccata non solo dalla parete ma anche da ogni supporto o base che si coniughi al concetto di quadro o scultura raggiunge la sua concretizzazione più esplicita nell'"igloo". L'igloo è una forma sintetica e naturale, anzi «è la giusta forma per resistere alla spinta della realtà stessa». Essa presuppone il numero, l'espansione e al tempo stesso la contrazione. Sottointende cioè il concetto di una misurazione fisica e di una tensione spazio-temporale e il suo simbolismo «è passato e futuro, riunisce i venti dell'est e dell'ovest, del nord e del sud, tiene



L'igloo di Giap, 1968.

una vocazione centrale ma il suo potere sarà sempre laterale». "L'igloo di Giap" (1968) si presenta come una piccola cupola sospesa sul pavimento, ricoperta di pezzi di creta e sormontata da una scritta al neon che dall'apice della struttura scende a spirale attorno ad essa svolgendo il testo con la massima del generale vietcong Giap: «Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza». Successivamente Merz fornisce molteplici versioni di questa orbitale architettura trasformandone gli elementi costruttivi, impegnando differenti quali-

tà di materiali, cambiando la misura e contestualizzando ogni volta la collocazione.

Una delle conseguenze delle strutture attraversate dal neon e principalmente dell'"Igloo di Giap" è la pretesa di una continuità fenomenologica che riceve uno stimolo ulteriore, a partire dal '70, nei lavori sulla serie Fibonacci. È durante la lettura di un testo riguardante il matematico medievale Leonardo Fibonacci da Pisa, che Merz viene a conoscenza dei suoi studi sulla serie numerica proliferante secondo la quale ogni numero è generato dalla sommatoria dei due numeri che lo precedono. La serie trae le sue leggi dall'osservazione compiuta da Fibonacci su numerosi fenomeni biologici naturali. La sua successione numerica ha la proprietà di giungere presto, in un breve intervallo di passaggi, a valori grandissimi che lasciano intravedere la misura dell'infinito, la sua semplificazione geometrica, invece, conduce al tracciato di una linea a spirale che oltre a disegnare la struttura del guscio della lumaca segue l'andamento delle formazioni galattiche nell'universo. "Appoggiati", uno dei primi lavori all'insegna di tale proliferazione, viene realizzato in occasione della III Biennale Internazionale della Giovane Pittura a Bologna, nel gennaio 1970.

Successivamente, il vortice temporale e spaziale di questa spirale investe ogni oggetto e ogni natura, è privo di limiti proprio perché infinito. E diversi sono gli esempi che visualizzano a grandi dimensioni le possibilità che ha il numero di definire lo spazio. Alcuni esempi: nel 1971 al Guggenheim Museum di New York, Merz distribuisce dei numeri al neon lungo la spirale dell'edificio di Frank Lloyd Wright, e compie interventi simili a Pescara (1976) sulle mura esterne della Galleria Pieroni presso il Bagno Borbonico, linearmente lungo il fiume; a Torino (1984) con l'apposizione di numeri al neon sul fianco della cupola della Mole Antonelliana; tra gli alberi del bosco di Sonsbeck (1986) dove pone per terra dei numeri di metallo dipinti di rosso.

Dopo il primo nucleo spaziale abitativo realizzato con l'igloo, Merz procede alla creazione di una vera e propria "casa del tempo". Ed è a partire dal '73 che, nella determinazione dello spazio da costruire, realizza i tavoli Fibonacci che suggeriscono come prima valenza quella della possibilità comunitaria. Ossia procede alla definizione di un'architettura che, iniziando dall'interno, si espande all'esterno e obbliga con la sua forma spirale a chi vi siede a trovarsi contemporaneamente sia all'interno che all'esterno. Su questi tavoli di tubolare di ferro, vetri, pietre, fascine, Merz dispone poi ortaggi e frutta raggruppati in serie numeriche e cromatiche. Il momento della frutta è quello che Merz stesso definisce come il più filosofico del suo lavoro. «È l'invenzione della cosa che si butta via, che però è lì e ha odore», è



Coccodrillo, 1979.

soprattutto la coscienza della caducità. Nella pittura degli anni '70-80, un posto di rilievo viene assegnato alla raffigurazione degli animali e i cicli "Pittore in Africa" e "Case a Sidney" rivelano una spiccata attenzione per le culture di paesi e aree geografiche non occidentali. Qui tra gli intrecci di natura e artificio, di corpi e di colori, riaffiorano dimensioni archetipe e intuizioni vitali riassumibili tutte nel verso di Rumi «Se la forma scompare la sua radice è eterna» (1982).

Tutte le citazioni tra virgolette riportano, se non altrimenti indicato, dichiarazioni da interviste e scritti su Merz.

Bibliografia essenziale

Mario Merz, Palazzo dei Congressi ed Esposizioni, San Marino, a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano 1983.

Mario Merz: *Paintings and Constructions*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo 1984.

Mario Merz, Kunsthau, Zurigo, a cura di H. Szeemann, Zurigo 1985.

M. Merz, *Voglio fare subito un libro / Sofort will Ich ein Buch machen*, Salzburg Verlagsauerländer, Aarau/Frankfurt 1985, Hopefulmonster, Firenze 1986.

Mario Merz: *oeuvres récents*, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux 1987.

Mario Merz at Moca, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1989.

Mario Merz, Salomon R. Guggenheim Museum, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1989.

Scheda a cura di Rita Selvaggio

© 1990 Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea e gli autori
fotocomposizione e stampa:
Ages Arti Grafiche, Torino