

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 558-573.

Gilberto Zorio

Ester Coen

Che il mondo nascesse da una necessità, da quella 'Ανάγκη - nome con il quale i Greci designavano la divinità mitologica, personificazione del fato e dell'inalterabile destino - era giudizio dei molti filosofi presocratici che lungamente avevano interrogato la natura per discernere le ragioni fondamentali dell'universo. Che l'arte nasca da una necessità, la cui impellenza è spesso legata all'inevitabilità del destino, ce lo dimostra gran parte dell'arte che ha origine intorno alla metà degli anni sessanta. Spontanea, immediata, istintiva, libera, naturale, impulsiva, viscerale, irruenta, precipitosa? Tutti aggettivi che ben si addicono ai molteplici fenomeni artistici di quel momento ma che in nessun modo possono descrivere pienamente il passionale fervore, la rapidità e l'immediatezza che si fissarono all'improvviso come nuovi sistemi di azione. In questa latitudine sconosciuta e mai attraversata fino ad allora, Gilberto Zorio occupa una posizione centrale. Per l'emanazione di energia diffusa benché sorvegliata, per quella nuova dimensione tattile e visiva dove il rischio è continuamente alimentato, puro motivo di scoperta e di conoscenza, indizio di una causa, radice speculativa di un principio di verità.

Primi materiali

La terracotta, il suo primo materiale. "Eravamo nel 1963 ed esposi opere in terracotta e polistirolo, nonché disegni fatti con inchiostri tipografici. Erano figure, influenzate forse dal Futurismo e un po' da Mastroianni. Ma contemporaneamente sviluppavo delle strutture puramente astratte, che al posto del polistirolo vedevano apparire il sughero precompresso per l'edilizia. Tutti i materiali venivano dal cantiere di mio padre"¹.

La terracotta, la sua plasmabilità. Per quella capacità di assorbire acqua, di essere quindi morbida e ubbidiente, per le sue caratteristiche duttili e plastiche, è sostanza che permette di creare forme, di modellare apparenze e fisionomie. Tra i primi materiali usati nell'antichità anche per il suo metamorfismo, da malleabile a fragile se disidratata, a solida se sottoposta a un processo di cottura, l'argilla dona, a chi la tocca, l'illusione di una potenza creatrice, il miraggio di agire da demiurgo: nel suo senso etimologico di artigiano e, al tempo stesso, nell'accezione platonica di intermediario tra mondo delle idee iperuraniche e mondo sensibile. È talvolta quella volontà di potenza a sfuggire al controllo umano, a lasciarsi andare all'inganno di una verosimiglianza cullata, alla chimera di poter dare vita a quello che solo la mente ha la facoltà di prevedere. E allora l'intuizione a guidare lungo un percorso di improvvise folgorazioni, di percezioni immediate, di processi che si susseguono quasi a voler rincorrere l'inafferrabilità del fenomeno.

"Mia madre dipingeva; io ho fatto una scuola di ceramica. È un'arte, una disciplina estremamente interessante; prima c'è la modellazione, poi l'argilla essicca, si ritira; è già una prima modificazione. Poi la terra viene messa in forno e si vede il primo vero cambiamento. Il colore è mutato, la tattilità non è più plastica ma è rigida, la sonorità canta bene, poi c'è la pittura. La pittura è un altro fenomeno stranissimo, se usi un rosa, un lilla, dopo la cottura scopri che è un blu di prussia, un

oltremare, quindi ti devi allenare a immaginare il futuro, il risultato. Deriva da lì questa mia passione per i lavori che hanno a che fare con la chimica, con l'alchimia, lì ho incominciato a vedere i fenomeni fisici e chimici, i cambiamenti. Erano laboratori, veri e propri laboratori. Ho visto cose meravigliose e cambiamenti mostruosi... l'ossidazione, la riduzione dell'ossigeno... ho imparato cose strabilianti... Tralci di vite con foglie coperte di verderame, poi carbonizzato... potevi usarli come veri e propri carboncini; mescolati a una polvere di vetro contenente molto piombo diventavano verdi... era verderame. Da lì la fosforescenza. È lo sfondamento dello spazio, lo spazio che si sfonda. C'è il buio... arriva il momento in cui c'è il buio... il fosforo appare perché ha accolto la luce... l'ha memorizzata... va oltre il buio."2

Immaginare il futuro

Immaginare il futuro. Non tutti hanno la capacità di compenetrarsi nel corpo delle cose, nella trasmutazione delle materie: Zorio quella preveggenza la possiede, la manipola, tenta di domarla. Soprattutto ricerca la dimensione originaria dalla quale sprigiona l'energia che fa muovere l'universo, il presupposto del visibile, il differimento della ragione. Una osservazione evidente: un elemento si trasforma in un altro attraverso un semplice passaggio, modifica la sua struttura, si offre come materia diversa dalla sua premessa iniziale. Ciò che potrebbe apparire come una stregoneria è invece l'effetto di un cambiamento, di un'alterazione di stato, tanto più affascinante quanto più misterioso il riflesso di quella reazione. Da sempre Zorio si spinge a cogliere quell'impercettibile baleno che accende la realtà nell'immediatezza del suo accadere e, insieme, a trasfondere nell'arte la purezza di quella scintilla, l'essenzialità del suo rivelarsi. La prospettiva si pone, quindi, fin da subito, in un luogo dislocato rispetto al tangibile e all'esistente; è come se nello stesso tempo l'artista guardasse all'indietro e in avanti cercando di precedere l'evento e anticipare il risultato di una determinata azione. Osservando incantato lo svolgersi nel tempo e nello spazio di quel flusso e delle evoluzioni che si definiscono via via con forme e modi imprecisati, ipotizzabili solo in certa misura e con un grado incondizionato di approssimazione. Ma così, sfiorando sempre, nell'azzardo del gesto, la pienezza dell'esperienza dove il punto di attrito, e di conseguenza, di improvviso equilibrio, segna il momento stesso dell'apprensione sensoriale e della verifica sopraggiunta. Eppure quest'azione non appare mai risolutiva - il processo risulterebbe concluso in una sola mossa - : ne annuncia invece una successiva e una successiva ancora nella direzione di un continuo dischiudersi di pertugi verso frontiere inarrivabili dell'essere. L'azione rivela un nuovo sistema: provvisorio, temporaneo, precario, intermittente. Un sistema sconosciuto e ancora ignoto, in piena corrispondenza con l'estensione indefinibile dell'universo che, agli artisti di quella generazione³, si propone come nuova sfida alla comprensione. Un travalicare le cose manifeste; il desiderio di guardare oltre.

Abitare il mondo

Nella sua prima personale del 1967 a Torino alla galleria di Gian Enzo Sperone, Zorio inventa un nuovo modo di abitare il mondo. "La biblioteca del mio istituto possedeva i libri originali della Bauhaus, come la raccolta di 'Domus' e tutte le riviste d'architettura e d'arredamento. C'erano quindi questi afflatti e queste informazioni, che comprendevano Tatlin quanto Melotti, la cui conoscenza mi ha molto aiutato, come pure Fontana e Burri con il loro ricorso libero alle materie in scultura ed in pittura"⁴.

Ma il ricorso libero alle materie era anche motivo in quegli anni di una straordinaria tendenza sperimentale che vedeva l'Italia in prima linea affermarsi nel campo del design e dell'architettura. E Torino con Ivrea erano state di grande impulso nel rinnovamento dell'industria con la visionarietà progressista di Adriano Olivetti, che aveva chiamato un gran numero di intellettuali a collaborare

con esperti e uomini di scienza a un progetto ideale di unificazione tra tecnologia e discipline umanistiche. Dietro quell'impulso le scelte aziendali si erano indirizzate a sviluppare e adottare nuove soluzioni di tipo sistemistico associate a momenti unici ed esclusivi di prodigiosa apertura culturale. Su quella scia, nel secondo dopoguerra, in un paese completamente trasformato dagli avvenimenti mondiali ma pronto ad allinearsi con le ricerche più evolute, uscivano dagli studi di giovani architetti e designer i disegni più sorprendenti e innovativi da applicare all'edilizia ma ancor più agli oggetti di uso quotidiano. Quella che si era affermata ormai come una tradizione nordica per fama e superiorità si spostava verso il Sud e animava in un rinnovato spirito di ottimismo e di vitalità le invenzioni e le sperimentazioni originali dei progettisti italiani. L'inventività si consacrava nei linguaggi funzionali di una società che scopriva la cultura del moderno attraverso i suoi prodotti. Alla praticità e all'efficienza si univa l'aspetto estroso di una esperienza più complessa e spesso stravagante, come quella già segnata da Carlo Mollino negli anni cinquanta. Controventature e meccanismi metallici derivanti dall'industria aeronautica trasformavano semplici oggetti di uso quotidiano in mirabolanti macchine convertibili, così come le materie plastiche dell'industria chimica attribuivano aspetti sorprendenti, sia nei colori sia negli stili, agli arredi destinati a inserirsi nel clima della ricostruzione.

In questo incrociarsi di energie nelle imprese più svariate legate alla produzione industriale, diventa fondamentale per gli artisti di quegli anni la scoperta di nuovi composti e la loro possibile applicazione a campi fino ad allora relegati a una stretta ed esclusiva logica artigianale. La coscienza di potenziali così flessibili che evidenzino le tensioni più nascoste e rispondano alle sollecitazioni di un gesto esterno, l'accostamento di materiali eterogenei nelle linee e nelle forme del vivere quotidiano suggeriscono modelli di abitabilità e di comportamento diversi. Suggeriscono soprattutto un quadro più dinamico, un panorama in evoluzione.

Riferendosi a quella prima vera esperienza espositiva torinese Zorio ricorda: "Sapevo che il problema non era fare qualcosa contro, ma qualcosa che non esisteva prima. Non distruggere ma, come diceva Pistoletto, fare un passo a lato, secondo uno scarto minimo, ma estremamente intenso. Il *Letto*, 1966, nasce seguendo questo scarto minimo. Nasce con quattro zampe, una coppia differente in altezza dall'altra, da una griglia o piano d'appoggio in gomma e una lastra di piombo. Li vedo come l'incontro di un animale a quattro zampe, un insieme vegetale, la gomma, ed un metallo ottuso che, come un corpo, si scontra e si adatta. La memoria della statura corporale è presente anche nella *Tenda*, che presenta un fatto chimico ma anche fa scoprire, all'altezza degli occhi, un lago salato che si staglia nel paesaggio del blu. Gli stessi tubi dalmine presentano una dimensione umana, sono misure in rapporto modulare, come il mio corpo si raddoppia e crea una misura, così fanno i tubi"⁵.

Una misura: il corpo. Nel rilevamento di una grandezza rapportabile a una esperienza fisica, la propria, lo sguardo di Zorio può penetrare all'interno delle increspature del reale, muoversi e dominare la materia, controllarla secondo lievi spostamenti. Come un felino che si apposta e rimane a lungo in agguato per balzare all'improvviso sulla sua preda, l'artista sorveglia i movimenti di una digressione che il tempo indica per cogliere l'attimo in cui si manifesta la visione, per poterla bloccare e sospendere. Ma il corpo è anche dimensione raffrontabile all'universo, elemento catalitico tra il mondo concreto e l'astrazione del pensiero. Affascinante simmetria tra il calcolabile e l'illimitato, può ribaltare il senso della percezione e forzarlo a una misura umana invertendo la tensione interna alla natura stessa. Non per sottometterla quanto per cercare un ritmo diverso nella creazione, per identificare un luogo dove natura e arte trovino una giusta corrispondenza.

"Il senso animistico era sicuramente presente, serviva a portare dalla mia parte i materiali. Così sono riuscito con la *Tenda* a portare il mare al livello dell'occhio. Il lavoro nasce da una mia esperienza in un camping al mare. Dopo una tempesta mostruosa, arrivato il sole, l'acqua si è

rappresa sino a trasformarsi in sale, così la natura era riuscita a trasportare il mare molto in alto, in collina, la scultura con acqua salata riproduce lo stesso fenomeno"⁶.

Sculture vive

Sono ancora sculture il *Letto*, la *Tenda*, la *Sedia*. Ma sono vive. E quei materiali classici che subiscono il gioco del tempo - il modificarsi della colorazione bronzo ad esempio -, Zorio li osserva affascinato atterrando la mobilità di ciò che appare statico, immutabile. Con una occhiata rapida si appropria degli attributi volubili della materia, porta alla luce la magia della metamorfosi, nell'attesa di tutte le variabili che designino una mutazione. "Ero molto attratto da questo vedere crescere e mutare gli scavi nel terreno, i cantieri in azione il traffico. Contemporaneamente pensavo a cose che avessero un rapporto con la dimensione fisica del mio raggio d'azione. Per far sì che la *Tenda* si modificasse di giorno in giorno, attimo per attimo, bisognava nutrirla d'acqua"⁷.

È quindi nella perdita di fissità che si stabilisce il nuovo parametro della scultura, ma anche quello della pittura; di quelle tecniche proprie alla creazione artistica fin dalle sue prime, arcaiche tracce. È qui, nel potere e nella convinzione di svelare i fenomeni, di poter cercare la causa fisica della loro origine, che si definisce l'estensione del gesto di una intera generazione di artisti. È qui anche che si disegna la sottile linea che correla il contemporaneo all'antico, che definisce l'analogia della nuova bellezza con un principio unico, primigenio della realtà.

Gli antichi filosofi greci, così come le civiltà più antiche, mostravano di conoscere i fondamenti e i principi della scienza astronomica quanto di quella atomistica. Tra i brevi frammenti pervenuti, la complessità del pensiero e il grado di interpretazione basati sulla semplice osservazione del cielo e degli elementi naturali sono sconvolgenti. Quelle tesi avvincenti sullo studio della natura e dei suoi principi rivelano prodigiose intuizioni esclusivamente paragonabili agli altrettanto prodigiosi accadimenti da cui sono derivate. Democrito, Epicuro, tra i primi a ragionare sul movimento del corpo, sul suo impulso e sul suo peso. Sulla gravità della materia e sulle forze che definiscono il moto degli atomi. E come le sensazioni nascono da configurazioni secondo le quali gli atomi tendono ad aggregarsi. Con ciò stabilendo che non esistono qualità intrinseche alle cose ma entità minime, eterne e immutabili che, rimbalzando, urtandosi, intrecciandosi, creano "forme indivisibili".

Tutto ha origine in un vuoto che non oppone resistenza al passaggio dei corpi nello spazio e l'azione di una cosa sull'altra è soltanto pensabile in virtù di una similitudine tra queste. Ma era stato Eraclito a individuare una logica dialettica e contrapposta tra gli elementi: nulla esisterebbe se non esistesse anche il suo contrario. Concetti opposti in conflitto apparente, poiché in profondità tutto sarebbe teso a ritrovare un ordine sotto un'unica legge universale.

È nell'evoluzione fisica della natura, se per natura si intendono anche le materie derivate dagli elementi primari o dalla sintesi di processi chimici sofisticati, che molti artisti degli anni sessanta ritrovano il ritmo di un loro esistere. Riscoprendo nella potenzialità organica dei fenomeni l'accelerazione che muove il mondo e quella misura archetipica delle prime dottrine filosofiche attraverso cui riscoprire una condizione di essenziale spontaneità. Un sistema innervato sulle ipotesi fondanti di combinazioni elementari, un tracciato essenziale, rapido, scandito al tempo di una crescita animata. Un sistema che, nella sua semplicità, rivoluzionerà la concezione dell'arte.

"La gomma è un materiale vegetale, diventa durissima con questo cemento che ci viaggia sopra e non tocca terra, in un bilico spaventoso, dove la camera d'aria sostiene il tubo capitello rovesciato. È come se mancasse il respiro ad un essere storico, si potrebbe parlare di sentimenti, di forze di rapporti tra presente e passato, ma le interpretazioni rischiano di portare lontano. Lo stesso può accadere alla lettura del *Rosa-Blu-Rosa*, 1967, con cobalto, dove si è coinvolti da una lentezza massima, dovuta all'ipersensibilità di un prodotto chimico che non è colore. Cercavo di dare alla

pittura e alla scultura un altro percorso, che non fosse naturale, anche se può ricordarlo. Come la superficie ondulata *Senza titolo*, 1967, che dà forma al cemento. Il giallo funziona da forza calorica, è il massimo della luce. Di nuovo è un colore non naturale, è fluorescente. E tale colore ha una radioattività perché le particelle si titillano tanto da incendiarsi. Il cemento al suo contatto si sfalda e diventa, da ottuso e pesante, un elemento intelligente"⁸.

L'esplosione di forze reali e forze indotte che si scontrano nel luogo dell'opera, campo magnetico pronto a deflagrare e trascendere i limiti che racchiudono l'azione. Artificiosa solo in quanto effetto di uno stimolo accidentale; naturale come l'improvvisa scarica elettrica che si sprigiona dall'attrito fra conduttori di diverso potenziale. Ma ciò che appare naturale non è motivo di inganno, è piuttosto il travisamento di una sensazione labile, transitoria, sfuggente, che si vorrebbe poter imprigionare. La naturalezza diventa quindi forzatura, scoperta, spettacolarizzazione di un paradosso, dove l'antinomia si scopre nello spazio stesso del suo accadimento. L'opera si apre allora allo spazio, in un universo definito dalla propria temporalità, non più dalle soglie usuali della pittura o della scultura. È la sorpresa dell'evento a circoscrivere i limiti di una immagine dove forme e ordini del passato vengono reinterpretati e riutilizzati in funzione di una visibilità pulsante. Come pilastri di una struttura dinamica all'interno della quale i reperti della storia vivono della stessa portentosa e incantata magia di una fantasia infiammata, segni di una conoscenza ancestrale, sostegni fondamentali di una sapienza profonda quanto enigmatica.

Arte Povera

Un'arte che dialoga e ragiona con le cose del mondo nella naturalezza di una impressione immediata e fulminea. Qui forse l'essenza di una diversità vissuta tra Europa - in particolare Italia - e America. Diverso, non certo conflittuale, il respiro di quegli anni nel dinamico incontro di mostre, percorsi e viaggi nello sforzo e nel desiderio di trovare un comune terreno di scambio, individuato in rapidi momenti e felici occasioni di coesistenza⁹. Ma se il terreno comune sottraeva all'arte il potere dell'illusione, quel luogo per i giovani italiani era fortemente avvinto allo scorrere del tempo, alla materialità dell'azione, all'attrattiva dei fenomeni oggettivi, alla trascrizione delle evoluzioni elementari del pensiero, all'imprimere la propria orma come indizio del flusso di una energia continua tra sé e l'anima del creato. Quella che, in netta antitesi, veniva definita "ricca" da Germano Celant¹⁰, in opposizione al termine di "Arte Povera", era una ricerca che disponeva di mezzi e strumentazioni più evoluti, tecnicamente più estesi. E di materiali "ricchi" prodotti da una industria e da una tecnologia più all'avanguardia. Al di là di questo, il pensiero che ispirava i singoli artisti e le diverse tendenze non poteva non essere più distante. Anche se le numerose assonanze o corrispondenze stilistiche rischiano di essere interpretate, a distanza di quasi mezzo secolo, quali derivazioni o semplici riadattamenti, senza cogliere la profonda disparità di intenti o propositi teorici. Ma basterebbe confrontare gli scritti e le testimonianze del momento per capire l'assoluto divario concettuale, per penetrare gli alterni, possenti fiati, che soffiavano da una parte all'altra dei continenti, e individuare così temi e motivazioni, nel tessuto di una storia intuita da tutti come prassi indispensabile per minare le regole di un sistema da contestare ma forse, in prima battuta, da ribaltare e scardinare.

In un clima di potenziata fibrillazione, nella rapidissima successione di eventi che caratterizzano l'arco di brevi mesi, la presenza di Zorio vivifica il dibattito sull'arte. Tra Amsterdam e Berna¹¹, in tempi simultanei seppure in contesti critici disuguali, nei santuari moderni del vedere, si spezzano le barriere di un vincolo qualunque al limitare dell'opera. I materiali di Zorio, di Mario Merz e quelli di Giovanni Anselmo, spesso affiancati, svelano i confini tra il visibile e l'impercettibile. Gli uni in maniera dichiarata, lampante, gli altri - complementari in forma speculativa -, lungo sentieri più latenti, nascosti, reconditi, organici, misteriosi. Gli artisti, all'interno e all'esterno dei musei, si

aggirano allestendo tutti¹², in quei pochi giorni, direttamente le loro invenzioni secondo un nuovo modello comunitario di convivenza dove il centro di aggregazione si colloca nella controtendenza a esprimere una situazione di rivolta, di libertà e di sperimentazione. Non ad affermare la priorità di un postulato concettuale, piuttosto che minimalista o poverista.

In Olanda Zorio pone una doppia fila di *Luci*, 1968, e la sua *Scrittura bruciata*, 1968; *Blu-Rosa-Blu*; *Arco voltaico*, e un'altra opera del 1969. In Svizzera: *Torce*, 1969, *Eternit bruciato*, 1968, *Giunchi e fiaccole*, 1969. Luci artificiali e luci prodotte da una combustione. Se l'irradiazione nei quadri e nelle sculture si genera dall'accostamento cromatico delle tinte, dal bagliore degli ori o dalla lucentezza dei materiali, qui la luce è tensione viva, pericolo e minaccia per lo spazio e per il pubblico che varca l'ingresso. Riportare alla realtà un fenomeno che, tra superfici e volumi, era stato per secoli trasposto nella sua figurazione metaforica restituisce nell'immediatezza all'opera l'energia e l'esuberanza primaria. E nell'energia rovente restituisce anche il senso di una percezione reale, l'odore acre che si accompagna al crepitio della fiamma. Ma l'idea di una ritualità primitiva, il segnale di un lampo inatteso e violento, si ripercuote e si propaga nell'aria con la velocità del suono. Come la fiamma, il suono diventa icona per quel processo fantastico verso il quale si distende il nuovo linguaggio dell'arte. Fiamma come luce, vibrazione come suono, per una nuova grammatica di altra concentrazione. Ancora immediatezza, istantaneità. Una istantaneità planetaria, assoluta, cardine dell'idea universale che si rigenera per mano dell'artista, non più per gesti continui e articolati. Zorio si muove allora nello spazio dell'immaginazione, che coincide ormai con lo spazio fisico, per balzi repentini, a riaccendere lo spirito vivo di una scintilla primordiale. E in quella istantaneità, nella quale si brucia l'immagine, si risvegliano i meccanismi reali e psichici che costituiscono il substrato dell'umanità. E per quegli attimi, si squarcia il velo misterioso che oscura la realtà, ricreando una continuità secolare tra attimo ed eternità. Con la straordinaria capacità di evocare in uno stesso luogo l'infinitesimo e l'immenso, di animare le leggi apparentemente contraddittorie del micro e del macrocosmo.

Confini

"Il mio lavoro riguarda sempre uno scorrere nello spazio, possono essere parole o fasci di luce. *Odio* e *Confine* percorrono lo spazio, solo che la parola è solidificata e compressa nel piombo o nel muro, oppure resa incandescente. Entrambi i termini 'segnano'. La parola 'odio' è un termine durissimo, scavato a viva forza nel muro, rivela l'intonaco. È una parola esagerata e terribile che spacca e pesa. Inoltre l'odio oscilla e, come gli estremi della corda, si appoggia dove può. È pure una folgorazione, al pari di *Confine fluorescente*, 1970, ti appare solo quando è buio, poi sparisce come una rivelazione. Il termine 'confine' ha una sua minaccia, è fluido e indefinibile. La parola comporta molte significazioni mai fini a se stesse. Per questo l'incandescenza non è una luce fine a se stessa, il nichel cromo diventa incandescente perché è percorso da un'energia esagerata, *Confine incandescente*, 1970. E lo stesso accade con *Confine* scritto sul muro, appare quando funzionano le lampade di Wood ed eccitano la fluorescenza"¹³.

Porsi quindi dall'altra parte dell'opera, dopo aver suscitato il suo principio. Facile allora il nesso con la figura dell'alchimista, così spesso decantata dallo stesso artista. *Per purificare le parole* - una serie di lavori ai quali si dedica tra il 1969 e il 1984 - è uno dei tanti esempi del procedimento di trasmutazione della materia.

Qui è la parola, come fonema, ad acquisire la densità plastica di una quantità non solo aerea, di una impalpabilità che diventa significato e acquista peso una volta emessa. Nel rimbombo del vuoto vengono attivate tutte le facoltà, da quella visiva, a quella tattile, a quella uditiva, con lo stordimento di quell'ebbrezza - prodotta anche dall'effetto dell'alcool -, necessaria a innescare una circolarità al timbro che si avvolge su se stesso in un cammino di purificazione. Oppure - il suono -

satura, attraverso i microfoni, il volume di una sala sostituendosi al pieno della scultura o ancora nell'improvviso crescendo di un moto in azione emette le note del trascinate refrain dell'*Internazionale*. E l'onda si propaga con una potenza d'urto simile alla percossa con la quale i vocaboli paradigmatici *odio* e *confine* si imprimono sulla materia o sulla pelle.

Oscillazioni continue scaturite da sorgenti di trasmissione in virtù dello spostamento di particelle nel loro fluire in un andamento longitudinale. Ma con Zorio il fluire non può essere solo in una direzione univoca; l'energia si sprigiona e si effonde in tutte le lunghezze, così come anche le onde elettromagnetiche trasversali, portatrici di luce. Alla folgorazione si associa, dai primi anni settanta, la segnatura sempre più incisiva e penetrante dell'impronta dell'artefice. Nel volto, nella mano, nella traccia è nascosto il doppio della coscienza che può solo emergere attraverso un calco, una maschera. La partita si gioca ora tra positivo e negativo in un grandioso slancio di potenza.

"Il tema della stella è un po' un mio autoritratto. Nasce infatti da un lavoro in cuoio con il mio volto in rilievo, dove al posto degli occhi vi sono pupille a forma di stella. È un passaggio molto visibile dove si dichiara la mia 'animalità' ma altresì l'identificazione tra sguardo ed oggetto guardato: sono una stella se guardo una stella. Ma il concetto di trapasso o di identificazione corpo-scultura sono già presenti in *Fluidità radicale* che crea con il suo peso un senso di vertigine che ricorda sia la colonna su camera d'aria sia il blocco su sfere invisibili. La chiave spiazza il baricentro umano, perché allungando il braccio ti sbilancia. Si crea allora un fluido energetico che si porta dietro il corpo, come il microfono si portava dietro la voce"¹⁴.

Fluidità radicale

Nichel cromo, solfato di rame, ammonio bicromato, pyrex, acido cloridrico, terracotta, polistirolo, bamboo, canapa, resistenza elettrica, alcool, pergamena, fuoco, cemento, arco voltaico, luce, sibilo, paraffina, amianto, torcia, compressore, aria, legno, fosforo, cera, acqua, voce, laser, piombo, ventola, crogiuolo, pelle di mucca, alambicco, lampada, tubo dalmine, canoa, giavellotto, gomma, seggiolino, stella, ampolla...

Materiali tolti alla natura, elementi sottoposti a pressione, a reazioni a catena nell'attesa di prevedere le loro interazioni reciproche. Materiali che si accompagnano agli strumenti che propagheranno colpo e contraccolpo. La magia dell'osservazione, dello scatenamento delle forze insite nelle sostanze, per chi dà avvio al meccanismo pirotecnico e per chi da quella dinamica viene avvolto, è vincolata alla consapevolezza di una volontà superiore e misteriosa. Di una intelaiatura fantastica di relazioni basate sui principi della fisica e della chimica, in gran parte desunti dalle convinzioni filosofiche ed esoteriche degli alchimisti. Ognuno di quei termini connessi all'opera di Zorio si ricongiunge alla tradizione esoterica; in ognuna delle materie usate è depresso il residuo di una immagine estatica. Nella magistrale combinazione degli opposti, in quella unione dicotomica così tanto ricercata dai precursori della scienza moderna, la potenza di Zorio si destreggia in un gioco di alternanze tra reale e dimensione allegorica. Alla ricerca di quella favolosa, mitica e leggendaria condizione di una luce che aspira a tornare se stessa.

"La storia dell'alambicco è lunghissima, dall'alchimia alla chimica, dalla ricerca della felicità alla conoscenza scientifica. È uno strumento trasparente, in pyrex, e serve a richiamare le viscere del corpo umano. L'ho usato perché mi richiama un lavoro di Piranesi, ti dà l'idea di un cosmo sotterraneo mostruoso, ma magico ed affascinante. È un cosmo come la testa, in cui il cervello è il luogo dei sogni. Al pari della fantasia si aggrappa dove può, come una scimmia sulle pareti... o sui tubi del Centre Pompidou a Parigi. Mi aggrappo ai muri perché sento il fatto architettonico come positivo. Gli edifici sono un sapere collaudato e rigido in cui la scultura trova uno spazio furtivo quanto fantastico, penso al rovesciamento d'ordine ottenuto con gli *Acidi* alla Mole Antonelliana di Torino o al Palacio de Cristal a Madrid, oppure alle fabulazioni e ai paesaggi architettonici del

Castello di Rivoli"¹⁵.

Così come l'opera ha necessità di un luogo sul quale appoggiarsi ed estendere le sue ramificazioni, di uno sbarramento per potersi manifestare, così la materia, quella volatile, evanescente, gassosa, sublimabile, trova nei contenitori, impregnati ancora della sonorità di una metamorfosi, l'appiglio per rimettersi in moto.

Respiro, flusso, energia, richiamo, lacerazione, strappo, incontro, fosforescenza, soffio, tensione, scontro, sentimento, radioattività, rimbalzo, strappo memoria...

Altri termini che parlano di fasi evidenti, frastornanti, e di fasi silenti, più vicine al fuoco interiore privo di voce ma carico di quella passione e di quel sentimento con i quali condividere il rintocco invisibile, l'incanto enigmatico della natura. Per rinvenire la quintessenza della materia passando dagli stati della distillazione e dell'assottigliamento alla purificazione delle sostanze fissando l'opera senza cancellare l'imprimitura, causa e reminiscenza di tutti gli elementi all'origine del processo.

Se molta parte della scoperta è nell'attesa che le sostanze si combinino per realizzare la materia ideale alla quale ambì l'antica scienza dell'alchimia, nelle opere di Zorio il movente è doppio. Si l'attesa, la contemplazione, l'impotenza a modificare l'evoluzione di un moto, ma anche e soprattutto la volontà: dalla scelta iniziale degli elementi, alla disposizione delle forze nello spazio, alla risolutezza nell'intravedere il punto di collisione tra finito e infinito. E in questo viaggio esegetico l'arco, il giavellotto, la canoa sono i mezzi che dipingono il segno formale nel vuoto, solcano l'aria, trasportano la potenzialità definita per caricare l'ambiente di una energia incandescente.

"Le immagini vengono impugnate, ma anche gettate. Per questo da *Fluidità radicale* deriva il giavellotto, che ho sempre pensato come desiderio, prolungamento del braccio, volo e velocità, ipotesi di bersaglio. Uno strumento tecnologicamente perfetto, la sua caduta tende nuovamente al cerchio, ma sottende il desiderio di volare. Inoltre il suo desiderio si è perfezionato nei millenni. Il suo design è arrivato a una bellezza assoluta. È uno strumento che serve ad arrivare lontano: una macchina, una pertica o una pietra allungata. In aggiunta la sua lunghezza è rapportata al corpo umano, è lungo due metri e sessanta. Non è neppure un'arma, somiglia moltissimo ad una canoa, fende l'aria, come quella fende l'acqua"¹⁶.

Ma quello strumento non è stato fabbricato allo scopo di impiantare il punto focale, attivo, dell'immagine; quello strumento è ripreso dal suo proprio mondo, riattivato, reinventato, immesso in un sistema che non gli appartiene. Eppure, la sua sagoma, la sua configurazione, insieme con la sua storia, costituiscono il tracciato reversibile nell'ingranaggio articolato di compressioni e allentamenti, dove il sibilo prodotto da quelle tensioni rompe l'aria forgiando un analogo spessore acustico e visivo. Un ininterrotto e alterno passaggio dal caos alla quiete nella densità corposa dell'unione perfetta tra i due sensi, tra le differenti vibrazioni di tempo e spazio, laddove i pitagorici avevano identificato la totale, assoluta armonia dell'essere. Un portentoso meccanismo in azione, come se nello sconquasso Zorio sognasse di perdere il controllo di quello straordinario congegno. Ma l'illusione si perde nella crescita e nell'affastellamento di tutte le immagini artigliate, scalfite nel ricordo. E nel bilanciamento, l'immagine perenne del mito viene a coincidere con l'immagine caotica della grande invenzione.

Stelle

"Nel pugno ci sono il fosforo e la cera. La cera è un elemento eccezionale. Esiste da sempre, è trasparente, quasi eterna, resiste a tutti gli elementi, è sensibilissima al caldo e al freddo, serve per otturare le orecchie. Possiede il ricordo del cosmo. Sospesa nel vuoto a forma di pugno chiuso, tra due fari accumula memoria ed energia. Tutte le volte che la luce si spegne subisce o dichiara uno sbalzo violentissimo. Il pugno comincia a 'muoversi', è un respiro incontrollabile. Concentra e disperde, come la memoria. Mi è servito per arrivare allo splendore della stella"¹⁷.

Energia germinativa, squarcio mirabile nel buio perenne delle tenebre, astro celeste dai riflessi tremuli e sussultanti, astro solare abbagliante e dorato, la stella di Zorio capta quelle pulsazioni e irradia luce da tutti i materiali che la compongono, anche quelli più opachi e meno lucenti. Di vetro, terracotta, cuoio, attivata dal fuoco o immersa nel crogiuolo, formata o infilzata da giavellotti, rimane immagine irrealistica, massa nella quale si addensa tutta l'immaginazione di millenni.

Principio attivo e passivo, la stella ha la stessa potenza delle altre sostanze che Zorio fa reagire spingendo e stimolando le leggi fisiche della natura, senza tuttavia sbaragliare gli assetti più tenaci della memoria nel marcare i transiti tempo, con le sue scorie e le sue eccedenze. Così come i crogiuoli e i loro depositi, la stella, astro luminoso svanito da epoche immemorabili, trasporta nel suo solco la ricaduta del suo filtrare. Figura vincente, sebbene catturata dalla mente e dalla mano dell'artista che non riesce ad abbandonarla, estende i suoi bracci a suggerire altri luoghi, altri significati, altre dimensioni. Cinque punte sono quelle che formano il suo disegno, cinque come quelle del pentacolo sul quale si china l'alchimista. Simbolo racchiuso in un cerchio, l'origine grafica di quella forma rimanda alla traiettoria che Venere, ogni otto anni, disegna nel suo orbitare. E raffigura nelle sue cinque estremità, insieme allo spirito, gli archetipi dinamici, sostegno delle leggi dell'universo: acqua, fuoco, terra, aria. Nella semplificazione di un segno è racchiuso tutto il valore magico di intere civiltà, dalle più antiche alle più moderne. Un valore magico dalle allusioni e dai significati più diversi: misterico, esoterico, taumaturgico, evocativo, mistico, spirituale, escatologico, satanico. Un segno luminoso talvolta eccitato da riverberi e da raggi fosforescenti, ancoraggio di una intensità che trascina con sé quel prodigioso concatenamento di echi e di scardinamenti lessicali che il Novecento ha attraversato in tutte le sue avanguardie. Senza trovare un particolare richiamo nelle singole e specifiche tendenze o personaggi - quali il dinamismo dei futuristi o il meccanicismo del Dada, lo spazialismo di Lucio Fontana o l'azzerramento di Piero Manzoni -, senza nominare quella storia pur avendo di quella storia penetrato e assorbito l'animo ribelle, il coraggio innovativo, il proposito rivoltoso. Ma in assenza di quella storia questa felice congiuntura di rarefazioni e compressioni non avrebbe avuto luogo; i linguaggi spezzati, sezionati, scomposti, ricuciti dei grandi rivolgimenti del Novecento non sarebbero potuti discendere lungo la parabola generatrice di energia per inchiodarsi nelle immagini di Zorio.

Scardinata e orchestrata, in quell'alternarsi di boati e pause, di dislocazioni e intervalli, con la consapevolezza di un sorprendente polimorfismo universale, l'esperienza si orienta nella dimensione di un fantastico territorio ridisegnato. Un luogo, tra intenzionalità e caso, nel cui interno Zorio, con una volontà primitiva universale, eppure così contemporanea, si muove in una volteggiante destrezza ancestrale a riaccendere inesorabile lo spirito irriducibile dell'arte.

¹ G. Celant, G. Zorio, *Una traversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra, hopefulmonster, Firenze 1992, p. 24. Le citazioni sono riprese da un'intervista di Celant a Zorio datata ottobre 1987 e i piccoli cambiamenti terminologici sono dovuti a una recente rilettura dell'artista.

² Intervista dell'autrice con Gilberto Zorio, Torino, 13 ottobre 2002, in via di pubblicazione.

³ In quel determinato momento storico, in particolare nel 1966, è importante qui ricordare l'interessantissimo fiorire di studi sulle scienze umane. Basterà citare l'uscita in Francia del libro di Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris 1966 (*Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, trad. E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967); *L'Archéologie du savoir* uscirà nel 1969 nella stessa collezione francese (*L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971). Vengono inoltre pubblicati il libro in due tomi di Jacques Lacan, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966; la traduzione italiana di Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, t. I: Le Cru et le cuit*, Plon, Paris 1964 (*Mitologica I. Il crudo e il cotto*, trad. A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966; il secondo volume di *Mythologiques: Du miel aux cendres*, verrà pubblicato in francese, per le edizioni Plon, nel 1967); di G. Genette, il primo tomo di *Figures* (1966-1972), Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, Paris 1966 (*Figure: retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969); di A. Julien Greimas, *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Larousse, Paris 1966 (*La semantica strutturale: ricerca di metodo*, trad. I. Sordi, Rizzoli, Milano 1968); di R. Barthes, *Critique et Vérité*, Éditions du Seuil, Paris 1966 (*Critica e verità*, trad. C. Lusignoli, A. Bonomi, Einaudi, Torino 1969) e la traduzione italiana di *Éléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier, Paris 1965 (*Elementi di semiologia*, trad. A. Bonomi, Einaudi, Torino 1966). Umberto Eco, che già aveva dato alle stampe la prima versione di *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, importantissimo testo per le poetiche della neoavanguardia, pubblica nel 1966 *Le poetiche di Joyce: dalla "Summa" al "Finnegans Wake"*, Bompiani, Milano (edizione modificata sulla base della seconda parte di *Opera Aperta*, 1962) e nel 1968 *La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano e *La definizione dell'arte*, U. Mursia, Milano. Esce nel 1967 *La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo di avanguardia, e per una intervista di Barthes)* di P.P. Pasolini, "Nuovi argomenti", nuova serie, n. 3-4 (poi in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 2000).

⁴ Celant, Zorio, *op. cit.*, p. 28.

⁵ Ivi, p. 30.

⁶ Ivi, p. 32.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, pp. 30, 32.

⁹ Basterebbe ricordare le mostre internazionali cui parteciparono molti artisti italiani di quel periodo, come ad esempio "Op Losse Schroeven. Situaties en crypto structuren", Stedelijk Museum Amsterdam, curata da Wim Beeren (16 marzo - 27 aprile 1969); "When Attitudes Become Form", a cura di Harald Szeemann, Kunsthalle Bern, 22 marzo - 23 aprile 1969, le partecipazioni alle Biennali e a Documenta, l'importantissima rassegna "Contemporanea", a cura degli Incontri Internazionali d'Arte (sezione arte curata da Achille Bonito Oliva), che si tenne a Roma al Parcheggio di Villa Borghese dal 30 novembre 1973 al febbraio 1974 e in occasione della quale Christo impacchettò le Mura Aureliane. Né bisogna dimenticare che moltissimi artisti italiani come Scarpitta, Schifano, Pistoletto, Calzolari, Zorio, Anselmo, Marisa Merz, Mario Merz, Luigi Ontani, solo per citarne alcuni, avevano esposto da Leo Castelli, da Ileana Sonnabend già dagli anni sessanta, da Paula Cooper dal 1968, da Marian Goodman dopo il 1977 e in altri spazi privati e pubblici.

¹⁰ In *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre, p. 3.

¹¹ Vedi nota 9.

¹² Troppo ampia sarebbe la lista degli artisti che parteciparono alle due mostre e che, come Zorio, compaiono in entrambe le rassegne. Tra i nomi più noti, che disegnano la geografia dell'arte della seconda metà del secolo, oltre a quelli già indicati: Carl Andre, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero e Boetti, Pier Paolo Calzolari, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger van Elk, Barry Flanagan, Michael Heizer, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Stephen Kaltenbach, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Walter De Maria, Marisa Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Emilio Prini, Robert Ryman, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Lawrence Weiner.

¹³ Celant, Zorio, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ Ivi, p. 52.

¹⁶ Ivi, p. 46.

¹⁷ Ivi, p. 42.