

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. 356-367.

Marisa Merz

Richard Flood

Per quarant'anni, Marisa Merz ha prodotto una forma di arte che sfugge a ogni tentativo di assimilarla a una tendenza o movimento dominanti. Alla fine l'artista verrà accomunata agli esponenti dell'Arte Povera, ma con notevole ritardo. L'inclusione in questa "tendenza" era facile e per certi versi congruente, del resto, come avrebbe potuto essere diversamente? Marisa Merz appartiene a quel gruppo di artisti torinesi emersi negli anni sessanta e accomunati dall'intento di de-materializzare l'arte e di liberare le prassi artistiche dai moduli convenzionali. Artisti che usavano scambiare idee e opinioni, condividere cene e gallerie, e sovente erano considerati un gruppo. Marisa oltretutto era la moglie di Mario Merz, l'esponente più rilevante e in ultimo più conosciuto a livello internazionale dell'Arte Povera. Se Mario era una presenza imponente, con la sua chioma leonina e il suo metro e ottanta di altezza, Marisa è invece minuta e fragile. Se le dichiarazioni di Mario avevano una notevole *vis* oratoria, Marisa parla per parabole criptiche. Vi sono pochissime foto di lei in pubblico (penso non più di dieci, molte in cui è ripresa di spalle), e sono tutte molto simili: i capelli lunghi sino alle spalle, il volto coperto dalla frangia. Nelle prime immagini, scattate nel 1967 in occasione della sua personale al Piper Club, si vede Marisa con una camicetta a maniche corte, pantaloni leggeri e sandali; è difficile definire l'espressione sul suo volto. Nella foto osserva la sua prima opera importante, *Senza titolo (Scoltura vivente)*, con un'espressione tra divertita e scettica. Un'altra foto del 1968 commemora il suo primo intervento di Action Art, che la vede nei panni di un fantastico cartografo/navigatore, in posa accanto a un pilota molto più alto di lei all'aeroporto di Ciampino a Roma. Marisa è in pantaloni e cappotto e sembra molto felice accanto al suo Cessna. In seguito, negli anni settanta, adatterà una sorta di uniforme che non abbandonerà più per i successivi trent'anni. Un look senza tempo - un camiciotto perlopiù nero (talvolta indossato sopra i pantaloni) lungo sino alle caviglie, i piedi calzati in eleganti piane; un abbigliamento che potrebbe appartenere a qualsiasi epoca storica, dall'antichità ai giorni nostri. La pettinatura è sempre la stessa, varia solo il colore dei capelli: prima neri, poi grigi, poi bianchi. Mi sono addentrato in questa discussione apparentemente incongrua sull'abbigliamento e sull'acconciatura perché li considero elementi rilevanti per comprendere la personalità di Marisa Merz. Questa uniforme, semplice ma femminile, denota un'artista che si isola nel proprio spazio e manifesta la propria presenza in modo discreto e neutrale. Sono convinto che questo mettersi in disparte, questa modestia siano elementi chiave dell'arte di Marisa Merz. "È vero, gli abiti che confeziono per me nascondono il mio corpo; mi fanno sentire libera, mi avvolgono e fanno passare l'aria. Altre opere sono basate sulle misure specifiche del mio corpo, la ciotola di sale, l'altezza del filo di rame che corre attorno alla sala in una delle mie mostre corrispondono alle dimensioni del mio corpo, alle mie possibilità. Non ho mai fatto realmente una mostra con il mio corpo. Ma ho notato che quando visito una collettiva in cui non sono stata invitata a partecipare come artista, non ho la sensazione di non esserci. Ci vado, e dico: 'eccomi...'"¹.

Quando Marisa Merz parla, attrae l'interlocutore nel suo spazio. Ha un voce dolce e leggermente

roca, come Jeanne Moreau in *Querelle*. Una voce che sa di tabacco e whiskey e suggerisce un'intimità che ha a che fare più con l'essenza della sua persona che con la presenza dell'interlocutore. Le sue dichiarazioni sono famose e notoriamente oscure, non sempre risponde alla domanda che le è stata rivolta, ma poi concede qualcosa che rende la verità tristemente irrilevante. "Ci vuole pochissimo per arrivare a uno stato di concentrazione molto prolungato nel tempo. In questo lungo intervallo si scoprono varie cose sul proprio sistema nervoso, e si finisce per trascendere il tempo! E finalmente ci si sente felici. Sono riuscita a sperimentare questo stato per brevi momenti. Era come arrivare alla struttura portante della vita"². Quando Mari sa parla delle sue opere, non dà l'impressione di comunicare formule o ricette: ciò che dice ha a che fare piuttosto con l'evoluzione e con la durata. I suoi materiali privilegiati sono la cera, la creta, i fili di rame e di nylon, l'alluminio e il sale. In particolare il rame, il nylon e l'alluminio sono i suoi elementi distintivi e possono essere considerati come materiali che l'artista ha sdoganato per metterli a disposizione dei suoi colleghi. Matite e colori (spesso colori a spray) si sono aggiunti in seguito all'arsenale del suo atelier. L'inizio della sua attività artistica risale solo alla metà degli anni sessanta, nell'appartamento che condivide con il marito, dove crea spirali in fogli di alluminio come enormi gusci di lumaca. A queste strutture spiraliformi sono appesi rami, anellini, fascette, rose d'argento scintillanti. Qui, nell'appartamento dei Merz, tra queste cascate di forme metalliche, un gruppo di artisti torinesi si incontra, parlando fino a notte fonda. I partecipanti ricordano il livello elevato delle discussioni, alimentate dalla padrona di casa con le sue osservazioni sciamaniche. Marisa incolla le lamine di alluminio come fossero scaglie di un drago, trasformando tutto in giungle di vegetazione aliena. Nel 1967 la Galleria Gian Enzo Sperone ospita una sua personale in cui viene esposta quella che oggi è nota come *Scultura vivente*. Nello stesso anno, l'installazione viene presentata (in un allestimento inevitabilmente diverso), al Piper Club sempre a Torino. La *Scultura vivente* costituiva un'affascinante introduzione al lavoro dell'artista, in quanto le strutture spiraliformi rievocavano più di ogni altra cosa motivi animati dell'architettura barocca. L'installazione è stata presentata molte volte nel corso degli anni in vari allestimenti. Il campo magnetico che riesce a creare è totalmente svincolato dalla data in cui è stata realizzata: infinitamente adattabile ed espandibile, risulta sempre fresca e vitale come la prima volta. Il fatto che fosse una struttura cinetica, che si muoveva con le correnti d'aria come le palme su una spiaggia, era qualcosa di unico e assolutamente inaspettato. Le dimensioni e la fisicità possente, metallica, di questo lavoro denotavano un'audacia straordinaria, considerato che l'autore era una donna. Il 1967, in genere un anno poco favorevole per le artiste di sesso femminile in Italia (ma anche a New York, o Parigi, o Londra), è invece particolarmente fecondo per Marisa Merz, che partecipa a una mostra collettiva alla Galleria Civica d'Arte Moderna utilizzando una serie di elementi - coperte arrotolate, ciotole di sale - che avrebbero presto assunto un ruolo di primo piano nei suoi allestimenti.

Nel 1968 la ricerca di Marisa Merz si focalizza su Bea (Beatrice), la figlioletta di otto anni. Le lettere del nome della bambina lavorate a maglia in filo di nylon saranno un motivo ricorrente, da sole o come parte di lavori più ampi. Al 1968 risale *Altalena per Bea*, un'interpretazione curiosamente antiromantica di questo gioco infantile. Il triangolo è una forma assai più evocativa di un semplice sedile formato da un'assicella e lo ritroveremo spesso nelle opere degli anni successivi, ad esempio nei triangoli in maglia di rame o nelle arpe a forma di triangolo isoscele. Il triangolo/piramide è anche un'unità mistica associata alla massoneria, nonché un simbolo della Trinità. Considerata in questa prospettiva, la piattaforma diventa anche un guardiano per Bea, con il suo occhio che tutto vede e/o il simbolo mistico dell'unità triadica; la figlia diventa così una fonte di rivelazione per la madre. Nel 1968, l'eccentrica evocazione di tecniche considerate appannaggio del lavoro femminile sfocia in una vera e propria maratona di lavori a maglia. Un materiale prevedibile

come il legno lascia il posto a fili di rame e di nylon, ma non viene trascurata la lana: ecco quindi la serie di "coperte" arrotolate e imballate con nastro adesivo o fili di rame. Queste coperte vengono esposte in occasione della personale di Mario Merz organizzata nello stesso anno alla Galleria L'Attico di Roma, e poi ancora ad Amalfi, in occasione della collettiva "Arte povera più Azioni povere" in cui Marisa, non invitata, drappeggerà una delle sue coperte sulle spalle del marito. L'azione viene ripetuta in seguito sulla spiaggia di Ostia, dove Marisa fa portare a Mario le sue coperte in riva al mare. Nel corso degli anni trascorsi insieme, Marisa collaborerà a numerose installazioni del marito e Mario, a sua volta, incorporerà molte delle idee della moglie nella sua opera, ma gli interventi di Amalfi e di Ostia sono principalmente azioni che simboleggiano le dinamiche di una coppia, unita da una profonda comprensione reciproca. E il fatto che qui Mario sia scelto dall'artista come struttura portante delle sue coperte può essere letto come un gesto che è un abbraccio e nel contempo una rivendicazione territoriale.

La mostra di Marisa Merz alla Galleria L'Attico l'anno successivo sarà un evento importante. La galleria romana in quegli anni promuoveva l'arte d'avanguardia, festival di musica e di danza sperimentali, e aveva un respiro internazionale. Il suo fondatore, Fabio Sargentini, la inaugura nel 1966 in un garage sotterraneo e la abbandona dieci anni dopo inondandola di migliaia di metri cubi di acqua. Prima dell'allestimento dedicato a Marisa Merz, Sargentini aveva organizzato mostre con artisti come Pino Pascali, Janis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Sol LeWitt, Robert Smithson e Dennis Oppenheim, e spettacoli con attori, ballerini e coreografi come Simone Forti, Terry Riley, Trisha Brown, Steve Paxton, Lamont Young e Miriam Zarzeela. È un mondo molto più ampio e aperto rispetto all'ambiente torinese, e forse è questo senso di libertà che induce Marisa Merz a salire su un aereo da cui trasmette informazioni relative alla velocità e all'altitudine, registrate a terra su una mappa che poi, ricoperta di cera e collocata su un tavolo, sarà esposta in mostra. Nella galleria di Sargentini Marisa Merz allestisce una serie di tavoli su cui dispone le sue coperte arrotolate assieme agli oggetti in filo di rame lavorato a maglia e alle ciotole, alle spirali e alle scarpette, piattini con sale (un altro elemento conduttore e conservante insieme) simili a quelli trovati nelle tombe dei faraoni egizi come offerta funeraria, a cui viene spontaneo pensare quando l'artista ne parla. "Ciò che mi interessava nelle ciotole di sale era il processo di trasferimento attraverso il quale il materiale filtra e il sale passa dall'interno all'esterno"³. Sembra quasi una descrizione del distacco dell'anima dal corpo, come un totem voodoo, le lettere del nome di Bea compaiono intrecciate in filo di nylon su una colonna di rete metallica, mentre delicate geometrie in rame spuntano in diagonale dal pavimento o si estendono parallele alle pareti. Gli enormi aghi che sputano da un triangolo di maglia di rame sembrano bucare il soffitto e il pavimento. In questo allestimento Merz dimostra un senso innato dello spazio architettonico, che troverà conferma negli interventi compiutamente ambientali realizzati negli anni successivi. (Anni dopo, quando Mario Merz era impegnato nell'allestimento della sua retrospettiva al Guggenheim, alla domanda cosa intendesse fare l'artista rispose: "Fare l'amore con Frank Lloyd Wright".)

Marisa Merz allestirà un'altra personale alla Galleria L'Attico nel 1975 (un anno prima che Sargentini la abbandonasse), dopodiché rinuncerà a realizzare mostre personali, esponendo le proprie opere solo in occasione di importanti collettive, come Documenta 7 e varie edizioni della Biennale di Venezia (36., 37., 39., 42., 43.). Non mancheranno però le esposizioni in gallerie commerciali, soprattutto in Italia ma anche ad Atene e a Düsseldorf. È solo a partire dagli anni ottanta che Marisa Merz viene inclusa a pieno titolo tra gli esponenti dell'Arte Povera. Germano Celant - che coniò la definizione di questa corrente artistica e contribuì alla sua notorietà curandone le relative mostre - non la cita mai nei suoi saggi o nelle mostre da lui allestite negli anni settanta. Ovviamente, Celant conosceva bene Marisa in quanto moglie di Mario Merz, probabilmente l'artista più importante del gruppo. Come dichiarò nel 1995 il critico Tommaso Trini, uno dei primi e più

strenui sostenitori dell'arte di Marisa Merz, "la marginalizzazione socioculturale ha impedito che le sue opere circolassero e ottenessero il debito riconoscimento nei musei e sul mercato artistico"⁴. Gli artisti torinesi associati all'Arte Povera apprezzavano indubbiamente le realizzazioni di Marisa Merz. Fu forse il suo ruolo di moglie e madre a penalizzarla? Niente di più probabile, considerato il clima dell'epoca e le difficoltà sperimentate dalle donne in tutto il mondo nel far valere il proprio status. C'è da considerare inoltre l'estrema riluttanza che Marisa Merz ha sempre dimostrato a uscire dalla sua privacy gelosamente custodita, tanto da far ipotizzare ad alcuni che esercitasse uno stretto controllo sulla sua immagine e sulla sua carriera. L'interrogativo comunque è destinato a restare aperto. Leggendo gli scritti e le dichiarazioni di Marisa Merz, ciò che emerge in modo prepotente è la personalità dell'artista, il suo sforzo di scavare più a fondo, la sua ricerca incessante di enucleare appieno quel *quid* essenziale che la rende unica. Alcuni anni fa, parlando degli anni settanta, le chiesi se si fosse sentita sola all'epoca. La sua risposta fu sconvolgente: "Ci si sente sempre soli quando si dice il proprio nome; è una limitazione di ciò che siamo"⁵.

Una delle mostre più importanti di Marisa Merz in quel decennio fu organizzata nel 1977 alla Galleria Salvatore Ala di Milano. Le sue opere erano esposte su due piani, che sembravano quasi una rappresentazione della dicotomia apollineo/ dionisiaco. La sala al pianoterra ospitava una sorta di retrospettiva delle opere in maglia di rame; le pareti erano costellate di chiodi cui erano fissati i cavi metallici che fornivano una matrice per le reti in rame. Realizzati in metallo di diverso spessore in una varietà di forme, i rettangoli e i quadrati fluttuavano sospesi creando ombre che avevano la stessa misteriosa elusività di specchi veneziani. Altre forme - triangolari, o simili a cesti - completamente staccate dalle pareti, erano sparse dentro e fuori lo spazio espositivo. Su un tavolo con la scritta "La Stanza del Mare" erano collocate cartoline ricoperte di cera - luoghi immersi per sempre nella nebbia. Scarpette e ciotole, piante trafitte da aghi, reti luminose: tutto contribuiva a trasformare la sala in una cappella metafisica colma di forme fluttuanti e geometrie incerte. Il piano sottostante, nel seminterrato, uno spazio con la volta a crociera in mattoni e il pavimento in terra battuta, era il regno del dionisiaco. Ma a dominare qui era il lato oscuro del dio. Ciotole di sale erano nascoste come offerte al Minotauro su mensole in ombra, veli di rame si perdevano nella geometria nuda dei percorsi in muratura, creando un senso di inquieta anticipazione. Si trattava di uno spazio operistico - una segreta per la Regina della Notte mozartiana (troppi bagliori di luce per il Faust di Charles Gounod). Nella sua totalità visiva, questo allestimento preannunciava un nuovo capitolo nel percorso dell'artista, in cui la sua padronanza dello spazio emotivo sarebbe diventata la narrazione.

È significativo il fatto che nel 1978 Mario Merz abbia pubblicato una riflessione sul rame nella rivista "Domus"⁶. Si tratta di un documento notevole sotto vari aspetti. È una lettera d'amore per la moglie (Venere è il pianeta associato al rame), eleva uno dei materiali più importanti a un livello cosmico e ne offre un'analisi mistica. Il rame, che per anni Marisa Merz aveva lavorato a maglia, utilizzando spesso, come faceva Mario, la sequenza di Fibonacci, riempiva l'appartamento dei coniugi - era parte del loro ambiente quotidiano. Infine, il testo costituisce un riconoscimento emotivo della qualità e dell'originalità dell'opera di Marisa Merz.

Il debutto di Marisa Merz alla Galleria Bernier di Atene ebbe luogo nel 1979 e rappresentò sia una sintesi sia un punto di svolta. Si trattava di un'installazione di seducente eleganza, ulteriormente esaltata dal marmo bianco dello spazio espositivo. La mostra riproponeva elementi tipici del repertorio dell'artista, come raccolte di oggetti collocati sulla seduta di una piccola sedia con lo schienale in legno. Vi era poi un'opera senza titolo, un'ala di vari strati di vetro rotto, le cui "penne" erano pericolosamente frastagliate; un pozzetto sul pavimento conteneva una ciotola di nylon raggomitolata come un serpente addormentato. Questi due pezzi introducevano una nota di minaccia, come la presenza di un cobra, bello eppure non per questo meno pericoloso. Gran parte

del pavimento era occupata da un gigantesco triangolo scaleno in rete di rame, la cui forma era definita e sostenuta da grandi spilli metallici. Un piattino su una lastra di cera era collocato sull'angolo ottuso del triangolo; vi erano anche un tavolino e un letto basso, simili ad altari in attesa di transustanziazioni cerimoniali. Alle pareti, appesi a metri di fili di nylon e di rame, vi erano galassie di oggetti che oscillavano come note musicali su uno spartito. Gli assemblaggi fluttuanti di veli di nylon e di filo di rame apparivano come fotogrammi destinati a fissare, raggelandole, le movenze di Salomè o di Loïe Fuller con il turbinio dei loro veli. I tessuti lavorati a maglia di Marisa Merz erano essenzialmente coreografici nella loro illusione e la loro promessa di movimento, rendendo la mostra uno squisito capriccio fluidamente orchestrato.

Negli anni ottanta Marisa Merz diventa sempre più elusiva. Durante l'intera decade organizza solo tre personali, tutte allestite in gallerie. Predilige invece in misura crescente le grandi collettive in cui riesce a ritagliarsi un suo spazio privato creando una stanza, un concetto, un gesto. Più che mai artista solitaria, resta una voce isolata anche nel coro di allestimenti collettivi. Questa tendenza a tenersi in disparte però non denota una chiusura nell'ermetismo. Dopo tutto, Marisa Merz accetta gli inviti, li sfrutta come occasioni per affermare il suo modo di fare arte e sperimentare nuove idee. Negli allestimenti degli anni ottanta compare l'elemento della fontana, sempre associato alla cera. In un pezzo particolarmente bello del 1988 (*Fontana*), su un vassoio di piombo (metallo di Saturno) con gli angoli ripiegati è collocato un violino in cera riempito di acqua. Ciò potrebbe far inorridire uno studente del conservatorio, ma la poesia dell'acqua che sostituisce le corde coglie l'essenza, se non le origini stesse, della musica. L'intervento di Marisa Merz a Documenta 9 (1992) sarà confinato in una piccola stanza quasi interamente separata dal resto della mostra: qui l'artista esporrà una piccola fontana in cera (*Fontana*, 1992), modellata su una base squadrata con i bordi alti. Tra gli angoli del quadrato sono incise quattro ellissi a forma di canoa che complicano la geometria ed esortano lo sguardo a soffermarsi. L'insistente gocciolio dell'acqua che sgorga dall'ugello crea un momento di pura pace. Lo spazio intimo di Marisa Merz, in stridente contrasto con la convulsa cacofonia dell'evento circostante, esercitava un potente richiamo a rifugiarsi in un'oasi di quiete.

Negli anni novanta diventa manifesto un crescente interesse di Marisa Merz per una forma di rappresentazione che potremmo definire sacerdotale. Non erano mancate in passato occasionali incursioni nel campo del disegno. Risale al 1974 il *Ritratto di Mario Merz*, un profilo del marito delineato da contorno continuo tracciato a matita. Mancano i tratti del volto, eppure nella sua semplicità lo schizzo riesce a cogliere la riflessività meditativa che era uno dei tratti distintivi della personalità di Mario. È come se il ritratto fosse nato da uno sguardo rapido e furtivo, simile a quello con cui Jane Eyre coglie l'inafferrabile Mr. Rochester. Due anni dopo, Marisa Merz realizza il *Ritratto di Bea*, all'epoca sedicenne. Il viso è ritratto frontalmente - sono raffigurati gli occhi, il naso, la bocca - eppure risulta impassibile. Nulla traspare da questo volto, né amore né odio. Per quanto stilizzato, è il volto di una adolescente specifica, ma sia l'artista sia la modella sembrano interessate unicamente alla produzione di un volto come fatto concreto. Un altro lavoro particolarmente significativo risale anch'esso al 1974 (nella monografia del Georges Pompidou la foto dell'opera è datata 1970; Celant e Grenier - nello stesso catalogo - danno invece come data il 1974). Si tratta di un lavoro piuttosto anomalo per quegli anni, ma che contiene gli sviluppi futuri del percorso dell'artista: una scultura misteriosamente totemica, composta approssimativamente da una testa intagliata in legno su una gonna in maglia di rame, il tutto fissato su ferri per lavorare a maglia. Collocato alternativamente sul pavimento o su un tavolo, l'oggetto costituisce una presenza arcana, simile alla sommità di un vaso canopo che racchiude uno spirito irrequieto. Non è eccessivo suggerire che queste tre opere costituiscono una prefigurazione della tappa successiva della ricerca di Marisa Merz, focalizzata sul disegno e sulla scultura.

Le sculture realizzate in questa fase sono piccole teste in argilla cruda, e quindi estremamente fragili. Nessuna è più grande del palmo della mano dell'artista. Alcune sono dipinte o pigmentate, e poi rivestite con uno strato di cera. Altre sono rivestite di foglia d'oro o d'argento, altre ancora arricchite di veli o maschere di maglia di rame. Queste opere saranno esposte nelle mostre collocate sopra un tavolo o posate su un treppiede in metallo; in alcune installazioni saranno situate su una distesa di cera. Marisa Merz lavora l'argilla in modo intuitivo: è il materiale, dice l'artista, che la avverte quando è il momento di fermarsi, e tale momento sembra essere quello in cui una assoluta calma dei sensi sembra prender possesso della scultura. C'è senza dubbio un'affinità spirituale con le teste dell'arte cicladica, ma con una differenza fondamentale: mentre le teste di epoca preistorica erano scolpite, quelle di Marisa Merz sembrano scaturite da uno stato di trance. Si potrebbero definire teste mute, ma ciò non rende giustizia all'energia che trasmettono. Nel loro epico torpore si avverte un elemento di orrore, una sorta di paralisi che impedisce alla bocca di esprimere ciò che vuole dire, che ha bisogno di dire. È proprio da qui che scaturisce la tensione emanata da queste teste, tuttavia vi è qualcosa di voluttuoso nella loro calma, una pienezza che va al di là di ogni tormento. Le pose di queste sculture sono varie: alcune guardano dritto davanti a sé, altre si ergono sul collo come su una colonna; alcune sono inclinate, altre sono chine, come se il collo fosse troppo debole per sorreggere il capo. Tutte possiedono una cecità embrionale che richiama i profeti ciechi di cui è popolata la storia antica, in particolare l'ambisessuale Tiresia. La cecità che connota queste teste è anche, forse, un riflesso della tendenza di Marisa Merz a tenersi in disparte, della deliberata selettività di cui si alimenta il suo spirito solitario. Le bocche sono tracciate in vari modi: da un semplice tratto verticale, a una rappresentazione più accurata ottenuta con una delicata modellazione della creta. L'ambisessualità menzionata in precedenza è un tratto distintivo di queste teste: le figure non sono né maschili né femminili, ma sono senz'altro umane.

Si tratta di oggetti votivi, e, come tali, rappresentano un voto o un desiderio emblematico dell'umanità. Nell'appartamento di Marisa Merz vi è una stanza interamente occupata da uno dei tavoli a spirale in ferro e vetro realizzati da Mario. Resta appena lo spazio sufficiente per girare attorno al tavolo, sopra e sotto è disposta una serie di oggetti così casuali che danno l'impressione di essere stati portati dal vento attraverso la finestra aperta o appoggiati là momentaneamente e poi dimenticati. Ciò che rende memorabile questa stanza sovraffollata è la presenza di molte teste in varie fasi di finitura. E per finitura non si intende qui "completamento", bensì piuttosto ciò che differenzia un fatto da un pensiero. Tutte sono intensamente individualizzate, una caratteristica messa in risalto dalla atipica prossimità in cui sono disposte, e ognuna ha una sua propria intensità. L'effetto dinamico è in parte frutto del gioco di luci e ombre sulla superficie delle sculture. Ci sembra di scorgere, a tratti, un fremito delle palpebre, un incresparsi delle labbra. È un ambiente indimenticabile, meditativo ma tutt'altro che silente, grazie alle spirali che si srotolano, al respiro collettivo emanato dalle teste.

La fase dei disegni è probabilmente la più prolifica nel percorso artistico di Marisa Merz. I primi disegni, molti dei quali sono realizzati su tela, possiedono un'energia dinamica che richiama per certi versi il Futurismo. E tuttavia hanno anche un'aura orientalista che, grazie all'ondeggiare delle tele, evoca la sovrapposizione di pixel su una vignetta erotica tratta da un dipinto di Gustave Moreau. I soggetti sono esclusivamente teste femminili, ma modulate in forme infinitamente individualizzate. Si potrebbe anche affermare che si tratta di motivi decorativi pregni di una vitalità allucinogena. I primi disegni sembrano molto lontani dall'assolutezza delle teste in argilla, ma via via diventano più sciolti; il ritegno iniziale lascia il posto a un'audacia stilistica che li rende vibranti. I media impiegati sono pastelli e acquarelli, occasionalmente anche il collage (un petalo di rosa, un gettone telefonico, una foglia). Vi sono indubbie affinità tra i disegni e le sculture, ma mentre nelle teste in argilla gli occhi sono celati dalle palpebre, nei disegni sono aperti, rendendo le figure -

prevalentemente femminili - partecipi del loro ambiente.

Chi sono queste donne? A tale interrogativo si possono dare a mio avviso molte risposte. Alcune sono certamente Menadi - donne che hanno assaporato il sangue e vagano tra monti e foreste; altre sono sacerdotesse, custodi di segreti e depositarie dei rituali. Poi, dietro i loro veli di rame, vi sono i succubi pronti ad assorbire le anime dei dormienti. E infine, vi sono quelle semplicemente belle, o angeliche, o incarnazioni della Regina dei Cieli. Possiamo identificare Marisa Merz in qualcuna di queste figure? A mio parere l'artista è in ognuna di esse. Fierezza e tenerezza, le due qualità che la connotano, non sono dicotomiche, bensì perfettamente compatibili. Nel 2003, per una mostra allestita dal Winterthur Museum e dalla Gladstone Gallery, Marisa Merz creerà una serie di disegni che sono tra i suoi lavori più belli - e più elusivi - e che ritengo rappresentino un unico, dilatato autoritratto. Un'ondata di emozionali attraversa come una scarica elettrica. La loro essenza è quasi smaterializzata - spettrale - ma tutti sono pervasi da un'intensità emotiva che raggiunge uno stato simile alla trascendenza.

¹ Marisa Mez, cit. in C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, p. 255.

² Ivi, p. 25.

³ G. Celant, *Marisa's Swing*, a. XXX, n. 10, New York, estate 1992, pp. 97-101; ripubblicato in C. Grenier (a cura di), *Marisa Merz*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1994 (con trad. inglese, p. 245).

⁴ Cit. in R. Lumley, *Arte Povera: Movements in Modern Art*, Tate Publishing, New York, p. 35.

⁵ *Zero to Infinity: Arte Povera, 1962-1972*, Walker Art Center-Tate Modern, Minneapolis, Min.-London 2001, nota a p. 19.

⁶ "Domus", n. 579, febbraio 1978, pp. 49-51; Catherine Grenier (op. cit.) peraltro attribuisce il testo a Marisa.