

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. 284-297.

Mario Merz. Qualche questione aperta

Angela Vettese

Tra i dieci artisti più rappresentativi del Novecento italiano, Mario Merz ci stupisce per la continuità con cui segna e rinnova l'arte del suo paese e per il modo in cui l'ha saputa far dialogare con quella internazionale: in quest'ottica va vista la sua contiguità rispetto al Futurismo, di cui ha interpretato fino in fondo le innovazioni proposte nei *Manifesti tecnici*; così come lesse fino in fondo Lucio Fontana, il suo senso dell'ambiente e della luce; Alberto Burri e la sua tela per dipingere che diventa territorio per vivere e disegno di campi; molti artisti dell'arte programmata e cinetica, con cui Merz condivise poco ma di cui seppe cogliere l'anelito al coinvolgimento dello spettatore. Di molti, insomma, portò alle estreme conseguenze le premesse che avevano posto. Eppure, proprio in virtù della ricca sfaccettatura, del suo lavoro, gli aspetti nodali della sua opera attendono nuovi studi¹.

Forma

Mario Merz amava la forma e l'aspetto iconico dell'arte; non li rinnegò mai, nemmeno nei momenti in cui la critica si mostrò più antiformalista e più iconoclasta. Nato nel 1925, fu il più anziano tra gli artisti dell'Arte Povera. Quindi fu anche colui che più di altri dovette passare attraverso la mediazione con la cultura figurativa precedente: non fu pronto a vent'anni con un foglio squadrato, come Giulio Paolini, e non ha mai ridotto all'osso i suoi interventi con attitudine concettuale. Ha mantenuto il senso del disegno addirittura figurale, rispondendo alla smaterializzazione dell'arte iniziata attorno al 1960 con dichiarazioni quali "se la forma scompare la sua radice è eterna". Non a caso ha ribadito questa frase illuminante su un igloo, su un quadro di rete, sul muro della casa di Peggy Guggenheim, con un filo di neon che veniva costretto a scrivere con grafia umana.

Merz non usò mai una forma parca, oltretutto, incerta di avere ancora asilo negli anni dell'arte *sine materia*; anzi, la sua forma fu spesso movimentata, al limite del barocco e dell'inno a una natura mobile, tremante, ma in cui vale la pena di esclamare con entusiasmo: *La Terra!/ Il Sole!/ I pianeti abitati!/ I pianeti di pietra!/ La vita è una serie di vortici*². La sua forma non ha nutrito mai alcun dubbio riguardo a una possibile perdita di senso e di ruolo dell'arte, dandosi anzi generosamente su ogni genere di supporto: tele, carte, superfici aggettanti, oggetti quotidiani trasfigurati da un lampo di neon, archi metallici che attraversano come festoni diagonali un fiume di pietre, numeri e giornali, l'acqua vera di un rivo semicoperto da un igloo di pietra, tutti i colori della luce usati come pigmenti e sotto forma di elementi elettrici, cera e tronchi disposti come in un focolare. Tutte grandi allegorie del *panta rei*, due parole a cui il suo lavoro sembra avere dato un corpo visibile.

Ovviamente agì da uomo del suo tempo, cioè di un tempo antieroico e spesso disorientato: abbandonò ogni senso dell'intero e del teleologico per abbracciare il frammento, il montaggio, un quotidiano che si fa segno storico abdicando all'idea del perenne, con un'opera dilatata nell'ambiente e verso lo spettatore³. Merz non abbracciò afasie di origine duchampiana: visitò poco il padre dell'arte muta. Possiamo ipotizzare un percorso che proviene dalla frequentazione con Emilio Vedova e soprattutto con Pinot Gallizio; del primo amò la forza vitale, del secondo l'"antimateria"

abitabile e ripetibile come una tappezzeria, ma non per questo senza presenza fisica⁴; una strada che risale dagli assemblage pittorici e ambientali di Kurt Schwitters e ai collage di Picasso e di Braque, all'evoluzione parossistica della pittura piuttosto che alla sua negazione, come aveva imparato da studi con un maestro privato. Ma Mario Merz cosa vide delle esperienze più radicali, almeno prima della Biennale in cui Celant, nel 1976, riprodusse un vasto numero di esempi d'arte ambientale?

Di origini svizzere, Merz visse a Torino quasi sempre tranne brevi parentesi: a Milano dov'era nato, nella casa di via Pagano che guardava Parco Sempione; in Svizzera dove sposò Marisa nel 1959; a Pisa per un anno. Molte delle sue assenze dal capoluogo piemontese nacquero dal bisogno di allontanarsi dal padre, con cui ebbe dissapori frequenti riguardo all'incertezza del suo futuro, ma appunto non da un disagio per la città. La sua prima mostra personale la ebbe nel 1954 alla Bussola, galleria aperta dal critico Luigi Carluccio, che era vicino a Luigi Spazzapan e ad altri artisti tradizionali. Conobbe l'arte inquieta e precisa di Giorgio Morandi e di Felice Casorati, che a quel tempo era una sorta di dominatore artistico e sicuramente un consigliere fondamentale della collezione Gualino, la più importante in città. Mentre Morandi restò un ricordo penetrante per il suo uso della natura morta con oggetti qualsiasi, Casorati gli apparve come un artista a cui opporsi. A Pisa nel 1963 comperò per un anno, con metodo, tutti i colori a olio che trovava nei negozi. Li usò stratificandoli sul medesimo quadro, che divenne così incredibilmente materico da finire in frantumi. Se è vero che l'artista poteva aver visto molta arte di ambito informale ed espressionista astratto, attraverso l'attività documentata e ricostruibile delle gallerie torinesi, questo voler eccedere in un impasto contrario alle piattezze di Casorati e alla sua figurazione con pennelli di martora, senza gestualità apparente, ha il carattere di un distacco esplicito.

Cos'altro vide a Torino? La città era connotata dalla fabbrica, dal proletariato con le sue lotte sindacali e con la difficile lotta tra locali e immigrati; ma l'industria introdusse anche un aspetto di innovazione tecnologica che Merz aveva vissuto in prima persona, in quanto figlio di un ingegnere e inventore che lavorava per la Fiat. Fu importante anche la reazione generale a questa supremazia del produrre, che si tradusse in un'intensa attività umanistica. La sua stessa casa, insieme a quella di Boetti e di Pistoletto, divenne il luogo di discussioni continue, ancora prima che si potesse dire coagulata la compagine dell'Arte Povera, su temi che toccavano tanto la via del sociale quanto quella dell'arte.

Torino vide infatti una congiunzione tra le riflessioni che nascevano dall'industria e i mutamenti sociali che comportava, da una parte e dall'altra l'ambito intellettuale. Basti pensare che il periodico d'avanguardia "Lacerba", fondato nel 1913, arrivò presto a vendere ventimila copie, molte delle quali anche tra gli operai di Torino⁵. "Il Politecnico" di Elio Vittorini; la casa editrice di Giulio Einaudi; presenze come Pavese e Calvino; le visite del critico Michel Tapié; quelle di giovani come Carla Lonzi e Marisa Volpi; manifestazioni sul suolo pubblico come "arte in vetrina", nei negozi della città in periodo natalizio: furono tutti anelli di una tensione che rese l'atmosfera vivace, capace di accogliere l'attività di gallerie come la Galatea, la Galleria Notizie di Luciano Pistoì e più tardi quelle di Gian Enzo Sperone e Christian Stein. Torino aveva insomma fornito a Merz una conoscenza delle tematiche culturali più accese. Ma resta da capire da chi e da dove, precisamente, giunse il suo attaccamento alla forma, capace di resistere anche alle tendenze processuali che tendevano a demolirla. Merz le vide e le condivise in gran parte dopo il 1968, quando partecipò a mostre collettive aurorali e internazionali quali "Prospect 68" a Düsseldorf e "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" ad Amsterdam, ma non abbandonò mai l'idea di un'opera d'arte come oggetto finito e dotato di poesia.

Scienza

Una seconda questione che si pone è se e quanto il senso della natura che pervade l'opera di Mario

Merz derivi da una formazione più vicina alle scienze che alle lettere. Tutti i suoi disegni, dai primi scarabocchi ottenuti senza staccare mai la matita dal foglio, alle strisce dei primi anni cinquanta in cui sembra di ravvisare un commento ai corpi ritratti dai due fotografi di scienza Muybridge e Marey, amati dai futuristi, fino alle ultime bestie e volti feroci, hanno a che fare con una corporeità originaria⁶. Sua madre, profonda conoscitrice della musica e della letteratura, lo aveva introdotto alla lettura di Kafka, di Proust, dei romanzieri russi, lui stesso si avvicinò a John Steinbeck e a Ezra Pound che conobbe personalmente a Rapallo. Suo padre era un ingegnere e aveva una mentalità vicina al calcolo e alla fisica; il giovane Mario scelse il liceo scientifico e poi intraprese per un biennio gli studi di medicina. La natura e il numero che la domina, quasi in senso galileiano e cioè come ineludibile *ratio* interna, sembrerebbero essere stati il suo primo modo di guardare alla vita. "La natura è l'arte del numero" è non a caso una delle frasi più amate.

Nei suoi scritti appare anche, però, una qualche rivalità tra natura e arte e forse anche tra il metodo di conoscenza scientifico e quello che passa per la creazione artistica; per esempio laddove asserisce: "La natura non è forse CRESCITA delle cellule in sofisticate complicate antinomie, come disegni incredibilmente complicati? Allora dove può essere l'arte se già la natura coincide con la complicazione, complicazioni incredibilmente più provocatorie di qualsiasi complicazione organizzata dall'espressione artistica?"⁷.

La sua casa di Milano, negli anni novanta e duemila, era invasa da pile di libri a carattere scientifico oltre che letterario; con civetteria sosteneva di non leggere "quella roba", di cui guardava solo le figure; ma già il fatto che se ne sentisse attratto mi sembra significativo. Conosceva la dinamica del DNA, scoperta dall'equipe di Watson e Crick? La notizia che una doppia elica di amminoacidi trasporti l'eredità dei viventi è del 1953 e il Nobel vinto dai suoi i scopritori, nel 1962, le diede una rilevanza planetaria. Le spirali di Merz sono connesse alle modalità con cui si trasmettono i geni, o fu solo l'intuito a fargli scegliere come regola e contenuto di molte opere, dal 1970, la serie di numeri del matematico Fibonacci, antesignano di quelle teorie? Come un antico Mendel, il filosofo medievale andava già ricercando le leggi di proliferazione dei conigli e in generale dei viventi. Sarebbe utile capire attraverso quali letture effettive Merz fosse giunto a concepire il suo universo naturale: un mondo che passa dalle lastre di roccia sedimentaria, piene di memoria geologica anche se spezzettate, fino a fascine di piccoli tronchi d'albero raccolti in montagna; e poi quegli animali antichi che non cessò mai di dipingere e che anzi intensificò nella serie *Pittore in Africa* - gechi, iguane, coccodrilli, testuggini, lumache; e vegetali coltivati dall'uomo come la frutta e la verdura, concrezioni dominate da forme che hanno avuto una legge interna di crescita e che si estendono secondo sequenze frattali: dalla rosa interna di una lattuga alla rotondità di una mela al regolare ripetersi delle venature in ogni tipo di foglia. Presa nel suo essere spontaneo o coltivata dall'uomo, con colori che assommano tutti quelli che vanno dai verdi ai rossi, dai gialli ai marroni, la natura si presenta come un'offerta in continuo ricambio.

Nell'assumere materiali come la cera d'api di *Sit in*, 1968, e molte altre composizioni, l'argilla del primo igloo (1968)⁸ e il cotone tessuto che ricopre i mattoni soffici come panini di altri igloo successivi, sembra aver scelto una materia che può essere lavorata dall'animale o dall'uomo senza soluzione di continuità, semplicemente con abilità e soluzioni agli stessi problemi, nutrirsi e abitare: dagli alveari delle api ai nidi delle rondini, dalle dighe dei castori alle case degli umani. Anche il manufatto conserva la capacità di proporsi come la manifestazione di un istinto a vivere, come accade in una bottiglia o in un impermeabile (entrambi 1967) da cui escono raggi di energia sotto forma di luci al neon.

Sappiamo che Merz iniziò a disegnare nel 1944, quando, dopo essere stato fatto prigioniero a Torino per volantaggio antifascista, ritrasse un suo compagno con un tratto a volute senza mai staccare la matita dal foglio. Sappiamo che applicò lungamente questa pratica quando, una volta libero, scelse

di stare ore e ore nei prati a ritrarre l'erba con la medesima tecnica, rinnovando lo sguardo sulla natura che gli avevano indicato i suoi primi amici artisti - Mattia Moreni ed Ennio Morlotti tra gli altri. Non poteva conoscere da giovane il dripping di Pollock, che era di là da venire, ma certamente a Torino aveva potuto avere informazioni su quelle che sarebbero state le fonti surrealiste di Pollock stesso: le pratiche di scrittura automatica di Max Ernst, André Masson e tutto il gruppo surrealista. Non sappiamo fino a che punto conoscesse i manifesti di Breton e le teorie sull'automatismo psichico. Sicuramente, però, conosceva le *Ninfee* di Monet e quindi una delle radici che fu alla base di quegli sviluppi.

Ma appunto, occorrerebbe comprendere quanto c'era di approccio istintivo a una natura atomista, lucreziana, fatta di un unico filo drammatico e lirico e quanto giocò la consapevolezza ecologica sviluppata negli anni settanta: Merz sembra essere coerente dal tempo dei disegni nell'erba al tempo in cui, parallelamente alla Land Art americana e alla scultura sociale europea, sviluppò il suo vocabolario. Resta da approfondire quanto incise una conoscenza scientifica, o piuttosto un desiderio di conoscenza, non fatto di tecnicismi ma di curiosità sul quel *continuum* che porta dal mulinello in un lavandino a una galassia, dal genoma alle volute delle chioccioline.

Politica

L'esperienza di giovane partigiano nelle file di Giustizia e Libertà, la frequentazione di Luciano Pistoia conosciuto durante la detenzione alle Carceri Nuove, anch'egli partigiano prima di essere critico di "L'Unità" (dove gli pubblicò il primo disegno nel 1949), fanno pensare a un periodo di intensa formazione ideologica. Eppure Merz non ha mai sottolineato questo aspetto con dogmatismo. Aveva letto Marx e forse qualcosa di Bakunin. Non aveva paura di parole quali comunismo o anarchia, ma quando mi spiegò perché avesse scelto una massima del generale Giap per iscriverla con il neon sul suo secondo igloo (1968)⁹, ebbe a dire che proponeva la frase del generale Vietkong per il suo senso spirituale più che di strategia militare. A questo punto anche quella famosa frase, "Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza", non ci appare più solo un modo di riflettere sulla rivoluzione; in natura, vivere implica vincere su chi intende trasformare l'altro in una preda e quindi è anche competere; i mezzi primitivi che garantiscono la sopravvivenza e la loro evoluzione nell'uomo, cioè tattica e strategia politica, ci appaiono indissolubilmente congiunti e consequenziali. Un animale ferito deve star fermo e non perdere la sua posizione (reazione depressiva), un animale che debba nutrire la prole è spinto ad ampliare il suo territorio d'azione anche se in questo modo risulterà più indifeso (azione espansiva). Si direbbe che l'approccio politico, abbracciato da partigiano in tempi di vera urgenza storica per l'Italia, si sia nel tempo convertito in un generico interesse per il convivere e le sue leggi. Senza però distinguere nettamente il modo in cui gli esseri umani condividono il loro corso dalla maniera in cui coabitano e lottano i vegetali, in generale senza soluzione di continuità rispetto al comportamento di tutti gli esseri viventi. Merz applica la medesima legge di proliferazione naturale individuata dal matematico medievale Leonardo Fibonacci alla coda di un rettile disegnato alla superficie di un igloo, all'accelerazione apparente di una moto sulla rotonda del Fridericianum prima (Kassel, Documenta 1972) e del Guggenheim dopo (1989), alla salita della Mole Antonelliana verso il cielo (1984), al modo in cui si distribuiscono dei commensali quando abbiano cinquanta centimetri a disposizione: nel 1972, in un ristorante di Torino così come in un pub di Londra, applicò alla proliferazione della gente in un luogo conviviale e sociale come il tavolo le stesse leggi che Fibonacci aveva individuato per l'espandersi dei conigli. In quanto luogo della condivisione umana per eccellenza, quella del cibo e del discorso, il tavolo diventò anche, dalla mostra al Museo Pignatelli a Napoli (1976) una cornucopia in cui si offre il meglio ai propri ospiti: un po' come in quelle culture in cui l'ospitalità è sacra e a chi ti viene a trovare (il visitatore di una

mostra è pur sempre un benvenuto) offri tutto quello che hai nella dispensa, anche così, disposto in modo disordinato ed entusiasta; Merz offre non solo cose commestibili ma anche cibo per gli occhi e per la mente. Non possiamo non ricordare l'assommarsi di frutti e quotidiani in quei fiumi di spazio orizzontale, dove lo scorrimento non è un passaggio di materia liquida ma di tempo. Il quotidiano vi appare stampato, impilato, pronto per essere restituito giacché diventa rapidamente obsoleto, comunque frutto tra i frutti: quello che maggiormente segna l'andirivieni dei fatti e delle storie, con un ritmo scandito peraltro dal sorgere e dal calare del sole. Quasi sempre i giornali scelti sono locali (non il "Corriere della Sera" ma "Il Resto del Carlino") con un'accentuazione di un "qui" geografico ma anche di storia umana, di vicende che danno ragione di una lingua e di consuetudini altrove ignote: fatti che nel loro crescere su se stessi hanno una forte similitudine con il modo in cui, in quello stesso circondario, si sono andati affermando i castagni al posto delle acacie o viceversa (i vegetali testimoniati dalle fascine); oppure mele invece che frutta tropicale, adattandosi a un asse tempo/luogo che tocca la natura così come l'agricoltura antropizzata e la cultura verbale.

La vocazione politica di Merz si è insomma volta, nel tempo, verso una più generale considerazione dell'essere umano come parte di un universo unitario e originariamente solidale, in cui l'avvento della civiltà industriale ha condotto il primo strappo artificiale. Lo stesso tema dell'abitabilità, cioè della norma che regge la casa (*oikos* e *nomos* congiunti) è stato frequentato da Merz come un'economia ridotta al suo grado zero. I suoi igloo sono diventati nel tempo anch'essi esseri proliferanti, ventri gravidi di un altro igloo o nidi su cui si appoggiano altri nidi; talvolta la cupola è opaca, fatta di pietra tenuta insieme da morsetti rossi di smalto, dunque ha bisogno di un neon che li rischiari scrivendovi sopra una massima o una sequenza di numeri; talaltra è fatta di vetro trasparente e genera luce da sé, moltiplicando i riflessi della luce naturale. Queste case per nomadi stanziali (non sono tende, dopotutto) parlano più di famiglia che di società complessa. Hanno anche una valenza storica, intendendo quest'ultimo termine in due sensi: un ambito di breve gittata e uno di lungo respiro, rispecchiando in qualche modo l'ontogenesi e la filogenesi che s'incontrano nello sviluppo di un feto umano.

L'igloo è una casa primordiale, poiché ha la superficie coperta più adatta a trattenere il calore in quanto copre la maggiore area abitabile con la minore estensione possibile di materia. Non ha bisogno di grondaie, non teme la pioggia o la neve, non è attaccabile come una tenda indiana da una rottura al vertice perché resta sempre ad altezza di mano e quindi lo si ripara facilmente. In questo senso ricorda, appunto, l'efficiente essenzialità dei rifugi animali. Non ha incroci tra rette, definisce uno spazio curvo e per questo ricorda l'utero così come la volta celeste.

La sua sintesi adamantina non può non farci ricordare quanto, nel Novecento, si fosse lavorato nell'ambito della teoria architettonica in favore di case essenziali e adatte a stringersi sul corpo e sui suoi bisogni come un guscio. Non solo e non tanto le cupole geodetiche di Buckminster Fuller, che certamente Merz conosceva almeno per le fotografie delle "bolle" che si diffusero dopo l'Expo del 1967 a Montreal (ed è lecito chiedersi quanto queste incisero sulla comparsa degli igloo). Nel 1923 Le Corbusier aveva parlato di una "machine à habiter" e nel 1929 il congresso CIAM era stato dedicato al tema dell'alloggio minimo. Merz poteva forse non sapere nulla di tutto ciò, ma viveva in una città dove, durante la ricostruzione postbellica e di assorbimento degli immigrati dal Sud, vennero sistematicamente messi in atto esperimenti pensati allora sulla vita in spazi ridotti e razionalizzati¹⁰.

Al contempo si chiedeva però a quella classe operaia di consumare e di comperare. Proprio come reazione alla dinamica di uno sviluppo gonfiato da bisogni indotti, stava diffondendosi in gran parte del mondo intellettuale ciò che potremmo definire un nuovo ascetismo. Da più parti, quasi come un ultimo colpo di coda contro il processo irreversibile del consumo in quanto norma per l'individuo e regola geopolitica, si insistette tra i secondi anni sessanta e i secondi settanta sul tema di una

semplicità da contrapporre al nascente culto della crescita come aumento artificiale delle esigenze: sottolineando la disobbedienza morale implicita incerta avanguardia teatrale, il riferimento corre al Teatro Povero di Jerzy Grotowski, al Living Theatre, a Peter Brook, alle performance per sola voce e passi ripetitivi di Meredith Monk e di Simone Forti. E ricordiamo quante critiche accolsero nel 1976 la pur meravigliosa messa in scena alla Fenice di Venezia di *Einstein on the Beach*: il regista Bob Wilson ritornava a concepire la scena, la musica, il corpo e la vicenda narrata in modo non minimale, già negando chi la riduceva o l'aboliva del tutto.

Entro la seconda metà degli anni settanta, in effetti, si era consumata come una candela ardente un'inedita libertà dal controllo, proclamata da raduni musicali quali quello di Woodstock e dell'Isola di Wight. Era nata la nuova categoria dei "giovani", a ben vedere un'arma a doppio taglio, che preludeva per molti di loro alla perdita di diritti sul mondo del lavoro e del potere e che, appunto, dai secondi settanta sarebbe diventata una categoria commerciale. Ma fu vero per qualche tempo che non ci fu più bisogno di domare i capelli con tagli rispettabili, che il corpo era liberato in camicie indiane o costretto, ma reso provocatorio, dai jeans a vita bassa che emanavano ribellione verso i codici di comportamento sessuale e quindi di formazione della famiglia. I cambiamenti etici testimoniati da queste manifestazioni furono tanto più importanti e radicali quanto più testimoniati dal sacrificio da parte di molti individui di alta visibilità, quella appena più giovane di Merz: tra le vittime dell'inesperienza nel gestire ciò che Alighiero Boetti avrebbe definito "le nuove autonomie" - peraltro parte di una serie non ancora finita - ricordiamo Jim Morrison, Janis Joplin e Jimi Hendrix, tutti morti tra il 1970 e 1971 per abusi.

L'igloo e il tavolo coperto di prodotti essenziali si presentano allora come protezioni e sostegni per un corpo che può tornare a vivere di poco, con una relazione fluida uomo/natura. Nel rifiuto di quel controllo descritto da Michel Foucault (ma Merz conosceva il suo *Sorvegliare e punire?*) sta la scelta di usare materiali naturali, oggi diremmo biologici oppure organici. Materiali, dunque, che rigettavano il sintetico e in una sorta di luddismo idealista si beffavano delle macchine. O materiali meccanici, anche, ma riletti come elementi di un paesaggio in cui si poneva per la prima volta il problema di dare un posto al rifiuto. Proponendo all'Attico di Roma, nel 1969, la sua automobile *Simca 1000* dismessa in un'installazione ambientale, Merz propose l'utopico sogno che tutto ciò che veniva dalla natura potesse a essa ritornare, magari attraverso la porta dell'arte: oggi sappiamo che nessuna alchimia riesce a risolvere tanto facilmente il nuovo problema dei rifiuti. Il tema che si poneva in quegli anni era la sfida che oggi definiremmo per la sostenibilità dello sviluppo. Molte delle mostre importanti che segnarono un'epoca, da "Nine" presso Leo Castelli curata da Robert Morris a New York, nel 1968, a "When Attitudes Become Form" di Harald Szeemann a Berna nel 1969, avevano come tema l'abbandono dell'arte come *commodity*, come oggetto da aggiungere al mondo delle merci, e la valorizzazione del processo come modo di produzione lento, riconoscibile, individuale o fatto di piccoli gruppi, lontano da ogni catena di montaggio e sempre aperto alla sapienza del caso. Nella speranza di potere ridurre la proliferazione di oggetti e di merci in serie non solo nel campo dell'arte, ma nel mondo che gli uomini devono potere abitare. Fu un'utopia il cui fallimento stiamo pagando adesso, con la svalutazione del lavoro manuale e l'invasione di gadget.

In questo senso comprendiamo il *Cestone* che Merz espose nel 1967, un manufatto che ricorda tutta la tradizione della trasformazione umana della natura in utensile: il cesto conserva una maniglia che ricorda la sua valenza d'uso, benché negata dal suo essere appeso a una parete e dalla sua mancanza di capienza effettiva. L'azione precisa e millenaria dell'intrecciare il vimini disseccato, ma ancora flessibile, parla appunto di una sapienza che ha assistito l'umanità per secoli ma che è sull'orlo della sparizione. Non scordiamoci che Merz agiva nel tempo in cui la televisione lanciava con slogan accattivanti materiali come il Moplen e altri miracoli materiali che iniziavano a liberare (ma ancora non lo si capiva del tutto) la vita delle donne almeno quanto la pillola di Pinkus. Essere per il

manufatto e contro l'oggetto in plastica avrebbe potuto avere valenze tradizionaliste e maschiliste, se solo Merz non lo avesse giustificato con un modello di mondo in cui non hanno valore il denaro, l'efficienza, la rottura del ritmo sistole-diastole della vita in favore di un successo rapido.

Nel gennaio del 1968 presso la galleria di Gian Enzo Sperone Merz aveva esposto anche il suo primo cono infilato nell'acqua: una punta che agisce come uno stimolatore di vita in un liquido amniotico. Vedremo quello stesso cono ripetuto millanta volte, sotto forma tridimensionale o dipinta. In effetti il titolo parla di "lancia", ma è difficile non pensare a un effetto fertilizzante, alla resa schematica e casta di uno spermatozoo; per inciso, notiamo come l'erotismo non ha un posto evidente nell'opera di Merz, che pure parla continuamente di riproduzione: è come se un'educazione interiore ineludibile gli impedisse di essere esplicito, forse perché, rispetto all'irriverenza dissacrante di Duchamp o dei dadaisti, in lui prevale il rispetto per la sacralità dell'atto riproduttivo rispetto al gusto di dissaccarlo. La lancia è un punto di concentrazione della forza in cui la vita si prepara alla riproduzione, come capita negli stagni dove, per apparente generazione spontanea, nascono girini e insetti e bisce. L'acqua è l'habitat politico ideale.

Se l'ideale era quello di non dover rispondere ad alcuna necessità indotta dal marketing, possiamo dire che Merz ha segnato un canto del cigno. Ma non sappiamo quanto ne fosse consapevole. Pensava davvero che il processo di artificializzazione della vita fosse reversibile? E non si parla solo di marketing di bisogni indotti, ma anche di medicalizzazione della nascita, della morte, dell'aspetto estetico, del dominio sui processi di invecchiamento incluso il punto nodale del progettare parti sostitutive per il corpo: quando, nel 1997, la pecora Dolly fu clonata Merz era ancora vivo. Ci ha pensato, oppure si è rifugiato nel suo sentirsi un "pittore in Africa" o addirittura nella preistoria, primigenio e lontano da questi temi inquietanti?

Rappresentazione

Un ulteriore aspetto da approfondire nel lavoro di Mario Merz è quanto abbiano contato per lui sia la pratica pittorica sia la storia della rappresentazione. Merz non è un artista astratto. È un realista esasperato, semmai, che porta ciò che in Caravaggio era solo rappresentato a venire presentato brutalmente: la carie della frutta bacata, lo spreco, la morte stessa. Nel *Pensierino per Celant* con cui presenzia nel libro *Arte Povera*, sembra leggere il proprio lavoro al di fuori da ogni tematica realista, come se fosse un musicista che rende astratto ciò che tocca. Riferendosi ai materiali da lui scelti dice infatti che "i vetri sono i violinisti, le lance sono l'organo, le fascine hanno un suono meraviglioso"¹¹. Ma come pittore Merz non abbraccia mai la strada dell'astrattismo pieno e anche quando intraprende la strada dell'installazione ambientale o comunque dell'opera tridimensionale. L'approdo a oggetti e materiali diversi, iniziato alla metà degli anni sessanta e diventato palese con la sua prima personale da Gian Enzo Sperone, curata da Celant nel 1968 e intitolata "Gruppi di senso", ha portato nel suo lavoro pressoché tutti gli elementi essenziali del suo lessico: la tela estroflessa con legno a vista, il neon come segnalatore di velocità e di potenza, elementi di ferro autoportanti, il cono come forma geometrica semplice ma anche come radice a fittone, la bottiglia come contenitore di attività, l'acqua come fonte di energia. Ma in tutto questo è difficile, come si è visto, non riscontrare una ripresa quasi letterale di alcuni presupposti dei manifesti futuristi (quanto precisamente Merz aveva letto Boccioni?) e dunque un'eredità tutta interna alla storia dell'arte, anche se nata come protesta e rottura. Il magistero di Lucio Fontana, con la sua rottura della superficie pittorica e il suo renderla aggettante, era là. Come ci stavano anche gli oggetti comuni usati dai dadaisti (Duchamp, certo, ma anche Man Ray e altri, che Merz aveva potuto vedere a Milano presso la galleria Schwarz). Riguardo allo sviluppo degli igloo non possiamo non ricordare le tappe di un'architettura che si mescola all'arte e che, nel frattempo, impara a farsi organica, fatta di luce o di curve, capace di scordare gli angoli retti di Mies van der Rohe e di recuperare un'idea di

abitazione mobile. Tra le fasi che anticipano simili movimenti troviamo Casa Bragaglia a Roma, il *Merzbau* di Kurt Schwitters, *l'Ambiente dei Proun* di El Lissitzkij, la grotta concepita da Frederick Kiesler per la galleria di Peggy Guggenheim e molto altro nato negli anni sessanta e settanta¹².

Merz comunque conosce Dürer e il solido irregolare della sua *Melancholia II* e avverte una continuità con il suo modo di operare e con la sua iconografia, al contempo naturalistica e simbolica. Non sappiamo quanto a fondo conoscesse la simbologia cristiana degli animali e dei frutti, dal cardellino al melograno, ma è difficile non rilevare nella sua opera una forma di estremo realismo che si tramuta in un simbolismo difficile da sfuggire: ogni ghirlanda di frutti, la mela o il pampino, sono manifestazioni felici della natura e gratitudine verso la sua generosità e la sua capacità di rigenerarsi ma anche un modo per descrivere il tempo e il suo condurci verso la morte. Il quotidiano di ieri vale quanto un frutto maturo: è destinato a macerare e in questo copia, da prodotto artificiale quale è, il destino della nostra stessa carne. Sarebbe strano pensare che Merz non si sia mai soffermato a leggere questo processo in tanti pittori antichi, ma anche, per esempio, in quel Francis Bacon che a Torino era stato esposto dalla galleria Galatea. Tiziano, Dürer, Caravaggio, Monet, Bacon sono nomi che tornano nei suoi scritti e di cui dovremmo capire cosa gli diedero.

Futuro

L'Arte Povera venne dopo lo sviluppo del Pop e in un momento di speranze rivoluzionarie, quasi in odore di nuovo francescanesimo, ma il suo spirito ha perso su tutti i fronti se non come avvertimento per il futuro. Tra l'altro, data la contingenza degli anni ottanta, per sopravvivere almeno come memento fu costretta a far propri i meccanismi di potere e denaro inventati dal neoespressionismo, occupando quasi militarmente il sistema di gallerie, opinion leader, collezionisti, alimentato proprio da quei prodotti vendibili (pittura e installazioni simili a sculture) che erano nati nel solco di una reazione a essa e alle poetiche delle neoavanguardie. L'arte è tornata a essere (ammesso che abbia mai smesso di esserlo) un prodotto di lusso; perché il suo messaggio viva, anche artisti come Merz sono costretti a entrare in questa logica. La collettiva del 1986 al PS.1 di New York e la personale di Merz al Guggenheim del 1989 vanno interpretate proprio come rapida acquisizione di questa strategia di sopravvivenza: la guerriglia non è più riassumibile in una protesta generica contro la logica del capitale¹³; necessariamente, dagli anni ottanta fu d'obbligo lavorare "con" il capitale, anche se mantenendo il timone contro le degenerazioni a cui dà luogo una sua circolazione senza regole, nell'arte come nella vita.

Considerato tutto questo, poche opere sono attuali come la pentola oblunga in cui Merz aveva scritto "Che fare?" (1968): una frase che era stata del romanziere russo Cernicevsky, in dubbio sui valori della borghesia zarista e sulle sue ipocrisie, poi ripresa da Lenin e passata a Merz, forse, in quanto testata di una rivista politica che uscì a Milano nel 1967. Messa in una pesciera la locuzione congiunge un quesito di carattere tattico, strategico e politico a una necessità dell'oggi; parla del futuro e dell'utopia così come del pane quotidiano. "Che si fa da mangiare stasera?" È una domanda che ne contiene molte altre: affettive, economiche, fisiche e metafisiche. Altre frasi vengono trattate allo stesso modo e richiamano un'analoga bivalenza: "solitario solidale", per esempio, fu tratta dai graffiti della Parigi in sommosa ma ritornava dal 1968 agli anni del suo impegno antifascista e saliva in avanti verso la preveggenza del disimpegno anni ottanta: solidale sì, ma solitario e in definitiva fuori da un gruppo attivo.

Cosa vogliono dire, a proposito, le parole nel lavoro di Merz? Sappiamo che sono state grande parte del rinnovamento artistico generale nelle avanguardie del primo Novecento e ancora dagli anni cinquanta. Pensiamo ai graffiti urbani sovrapposti nella pittura di Cy Twombly; alle parole frammentate di Jannis Kounellis e a quelle isolate nello spazio grafico di Robert Barry; a quelle secche e tautologiche che Joseph Kosuth ha pubblicato nei giornali in forma anonima, prese da

vocabolari e ingrandite in *blow ups*, mostrate sotto forma di neon; alle frasi di Bruce Nauman, che, all'opposto, avevano uno spessore esistenziale apparentemente banale ma in effetti drammatico. Alle massime che Alighiero Boetti fece ricamare da donne afgane, o scrivere come enigmi in rebus di penna biro con certissima pazienza.

Ricordiamo alcune delle frasi che Merz ha riprodotto più spesso nel suo lavoro, lasciando sullo sfondo tutte quelle che ha scritto nel suo *Voglio fare subito un libro*, imposto come compito urgente alla figlia Beatrice. In parte sono sua invenzione, come fossero brevi poesie, secondo una pratica usata da altri amici dell'Arte Povera e in generale da una confusione tra parola e immagine cara alle cosiddette neoavanguardie, dopo essere stata cardinale per le avanguardie di lingua francese¹⁴. Altre frasi usate da Merz sono citazioni che possiamo considerare poesie autonome che seguono la pratica dell'appropriazione, quasi un collage legittimato e autenticato di parole altrui. Non sono molte espressioni, anzi, l'artista sembra volersi concentrare su pochi ripetuti concetti di cui abbiamo già in parte sfiorato il senso¹⁵. È a queste frasi, comunque, insieme alle opinioni sulla vita e sull'arte espresse in *Voglio fare subito un libro*, che occorrerà affidarsi come guida, come una sorta di Virgilio, per capire come orientarsi nella sua Commedia e nel suo modo di intendere vita e arte.

Ma in generale il senso del futuro che trapela dalle parole di Merz ci restituisce una speranza riposta all'imperituro procedere del cosmo, richiamandoci a tempi preistorici o anche a qualche vaga preoccupazione per una "città irreale", più che alla capacità di rinnovarsi del sociale; non parlo di un uomo deluso, ma di qualcuno il cui amore per la vita in definitiva andava oltre la condizione umana.

¹ Sull'artista è stato scritto moltissimo e il saggio forse più completo, nonostante gli anni trascorsi, resta quello dedicatogli da Germano Celant nel volume che accompagnò la personale al Salomon R. Guggenheim Museum di New York (G. Celant, *Mario Merz*, catalogo della mostra, Salomon R. Guggenheim Museum, New York 1989, pp. 15-41, parzialmente ripubblicato in italiano in: G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 163-190). In occasione del decennale della morte, avvenuta nel 2003, sarà forse opportuno rileggerne l'opera con un omaggio non più a caldo (si veda il volume *Mario Merz* edito in occasione della mostra alla GAM di Torino, Castello di Rivoli, a cura di P. Castagnoli, I. Gianelli, B. Merz, catalogo della mostra, Fondazione Merz, Torino 2005).

² M. Merz, *Voglio fare subito un libro*, hopefulmonster, Firenze 1986, p. 218.

³ Cfr. A. Vettese, *Si fa con tutto - Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁴ Cfr. M. Bandini, intervista con Mario Merz in *Pinot Gallizio e il laboratorio sperimentale d'Alba*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1974, pp. 24-25.

⁵ Cfr. O. Calabrese, *Appunti per una storia dei giovani in Italia*, in G. Duby, P. Ariès, *La vita quotidiana*, Laterza, Bari-Roma, pp. 79-106, p. 84.

⁶ Cfr. *Mario Merz, Disegni*, Kunstmuseum Wintertur-Fondazione Merz, catalogo hopefulmonster, a cura di D. Schwarz, B. Merz, Torino 2007.

⁷ In Merz, *op. cit.*, p. 12.

⁸ Anche riguardo alla nascita degli igloo, per inciso, c'è forse ancora qualcosa da analizzare: Carolyn Christov-Bakargiev lo identifica come primo, datato 1968 (cfr. C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Press, London 1999, p. 34). mentre Germano Celant ritiene che il primo igloo sia la struttura di creta con la scritta "Object cache toi" (cfr. G. Celant, *The Organic Flow of Art*, in Celant, *Mario Merz*, cit., pp. 15-42, p. 25); Agnes Kohlmeyer anticipa al 1967 l'invenzione (cfr. A. Kohlmeyer, *Merz. La spirale le case del mondo e le montagne*, in *Mario Merz*, Galleria Civica di Trento, hopefulmonster, Torino 1995, pp. 22-32, p. 22; è interessante notare che nel 1965 Piero Gilardi, allora molto vicino al gruppo dei futuri poveristi, avesse proposto un igloo dal sapore pop in poliuretano espanso e vinile, sicuramente visto da Merz; un'altra fonte di ispirazione di cui occorre verificare la portata è stata la *Tenda* di Carla Accardi in Sicofoil, 1965: si tenga conto dei rapporti di continua relazione tra Luciano Pistoì, la critica Carla Lonzi, Carla Accardi che ruotavano alla metà degli anni sessanta attorno alla Galleria Notizie.

⁹ Conversazione inedita del gennaio 1993 presso il Castello di Rivoli per l'articolo A. Vettese, *Torino la Ricca e l'Arte Povera*, in "Il Sole 24 Ore", 31 gennaio 1993.

¹⁰ Cfr. G. Teyssot, *L'invenzione della casa minima*, in G. Duby, P. Ariés, *La vita quotidiana*, Laterza, Bari-Roma, pp. 175-216.

¹¹ In G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, p. 37.

¹² Cfr. G. Celant, *Ambiente Arte-dal Futurismo alla Body Art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977.

¹³ Il riferimento corre ovviamente al primo scritto di Germano Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre 1967, p. 3.

¹⁴ Cfr. A. Vettese, *Il gioco del pensiero*, catalogo della mostra, Edizioni Franz Paludetto-Castello di Rivara, Torino 1992.

¹⁵ L'elenco delle frasi usate per opere è stato redatto in "Carolyn Christov-Bakargiev 2005" in *Mario Merz*, catalogo della mostra a cura di P. Castagnoli, I. Gianelli, B. Merz, Fondazione Merz, Torino 2005, pp.148-166. Ecco: "Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza, Giap/ Se la forma scompare la sua radice è eterna/ Sciopero generale azione politica relativa proclamata relativamente all'arte/ Hoarded centurie sto pull a mass of algae and pears/ Che fare?/Was Machen?/ Solitario solidale/ Sitin/ Città irreale/ At borders/ Bauhaus/ Declaration des droits de l'homme et du citoyen/ From continent to continent/ Hagaromo!/ Le case girano intorno a noi o noi giriamo intorno alle case?/ Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi?/ Mai alzato pietra su pietra/ Moved/ My home's wind/ Pittore in Africa/ Ritratto di geko ritratti di rapace gallinaceo e di sfinge che avrebbero dovuto essere fatti 500000 anni prima del 1983/ Tincta purpura tegit fuco roseo conchyli/ Un albero occupa soprattutto tempo, due alberi occupano il medesimo tempo ma uno spazio maggiore/ Una lunghissima domenica/ Vento preistorico dalle montagne gelate/ Un coup de dés jamais n'abolirà le hazard/ Object cache toi/ Luoghi senza strada/ Chiaro Oscuro".