

## Mario Merz. Città irreale

Testo a cura di Bartolomeo Pietromarchi

*L'arte è eterna, ma non può essere immortale.(...)*

*Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia.*

Lucio Fontana, *Manifesto dello Spazialismo*

*Se la forma scompare la sua radice è eterna*

Mario Merz

Nel 1957, Lucio Fontana realizza una grande installazione al neon sul soffitto dello scalone d'onore del Palazzo dell'Arte, in occasione della IX edizione della Triennale di Milano. Alcuni decenni più tardi, Mario Merz colloca una spirale al neon al centro del Foro di Cesare, a Roma. Entrambe le opere sono costituite da un semplice tubo fluorescente, all'incirca di uguale lunghezza e dimensione. I due interventi possono essere considerati come altrettante dichiarazioni di poetica che chiariscono le diverse concezioni di tempo e di spazio dei due artisti. Se per Fontana il segno si libra nel vuoto seguendo un tracciato casuale — puro gesto che al pari del taglio sulla tela rinvia alla concezione di spazio assoluto —, la spirale è per Merz uno spazio definito dalle regole che governano la crescita degli organismi in natura, in stretta relazione con l'idea di una loro illimitata espansione e proliferazione.

Se il segno di Fontana si dispiega nel vuoto, evitando qualsiasi riferimento al contesto circostante, un segno libero e assoluto, manifestazione di un "concetto spaziale" ultramondano e senza tempo, quello di Merz, adagiato sul terreno, si interrompe, inciampa, illumina le rovine tra le quali si insinua, esposto alle intemperie e agli accidenti. La spirale è espressione immediata di una dimensione mitica, preistorica, non databile, di una crescita organica, spazio che si moltiplica riproducendosi e contiene in sé l'idea di infinito, vettore in cui si rispecchia una misura cosmica.

Quelle prese in considerazione sono due delle diverse prospettive sullo spazio e sul tempo che hanno segnato la storia dell'arte, non solo italiana, del Novecento. Da una parte una cultura modernista erede del Futurismo, legata alla fede nella scienza e nel progresso, imperniata su un'idea di tempo lineare e di spazio astratto e ideale. Dall'altra, il principio dell'arte come esperienza, come ritorno all'origine, alla forma organica, derivata da una cultura che muove dalle istanze informali per incrociarsi con quelle del Situazionismo, innestandosi su concetti legati all'arte come comportamento ed "estetica della vita", il cui il senso del tempo e dello spazio è ciclico e circolare, organico e biologico.

Il titolo di questa mostra, *Città irreale*, impiegato negli anni da Merz in opere e contesti diversi, fa riferimento precisamente alla concezione di spazio che si afferma nella sua pratica a partire dalla metà degli anni Sessanta del secolo passato. Un itinerario che dagli oggetti trafitti dal neon prosegue con l'idea di habitat dell'igloo, per giungere alla dimensione collettiva dei tavoli ed estendersi all'architettura e alla città, abbracciando così la sfera sociale e quella cosmica.

Due lavori, *Impermeabile* e *Lancia* (1966) manifestano il tentativo dell'artista — a quella data ormai del tutto compiuto — di superare il piano bidimensionale e la concezione di "rappresentazione". I lavori si affermano come entità autonome, in cui il flusso di energia e di luce, data dal neon, trapassa letteralmente l'oggetto per annullarne lo status e attivarne contestualmente una dimensione ulteriore, simbolica e poetica. Sono "due tempi che si incrociano" — dirà Merz a proposito di queste opere — e, seguendone il ragionamento, si comprende come, nelle sue intenzioni, il flusso di energia introduca una temporalità sconfinata e mitica, che entra in collisione con la durata quotidiana,mondana e storica dell'oggetto di uso comune: bottiglia, ombrello, impermeabile, automobile, e altro. Di queste opere dirà Harald Szeemann: "Le cose devono essere liberate dal loro comune stato concreto e, attraversate dal fulmine, da esse deve scaturire l'"altro", "l'oggetto nuovo e allucinato". Gli elementi dell'esperienza quotidiana, nomade,

transitoria, si nobilitano non attraverso il processo della loro rappresentazione — pittorica o scultorea — o per il fatto di entrare nello spazio delimitato della rappresentazione — nel quadro o nella scultura — ma perché diventano opere in sé. Ciò avviene nel momento in cui il flusso di energia le congela in un tempo fuori dalla Storia, preistorico, non cronologico, incalcolabile, e ne annulla la funzione, il valore d'uso, lo statuto di oggetto situato in un tempo e spazio terreno. L'impermeabile trapassato non è più un impermeabile e non potrà tornare a esserlo, così come la tela squarciata di Fontana rinuncia alla necessità di riprodurre lo spazio per aprirsi a una dimensione ulteriore.

Il mutamento di status, oltre a una valenza semantica, acquisisce anche una portata politica e sociale. Nella dinamica di quegli anni — dominata dalla messa in discussione delle istanze capitaliste a favore di una radicale concezione egualitaria — Merz ritiene che “lo spazio in cui viviamo sia economicamente saturo” e che ci sia bisogno pertanto di “sottrarlo a tale saturazione economica”. Anche per questo motivo, l'oggetto, tanto più se inteso come opera d'arte, deve liberarsi dalla condizione di “merce” per evitare di restare imbrigliato nel flusso degli scambi economici. In quest'ottica si possono contestualizzare i contemporanei *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto, che l'artista espone a Torino sempre nel '66 e che testimoniano un'intenzione analoga a quella che anima gli oggetti trafitti dal neon e l'igloo *Objet cache toi*, realizzato un paio di anni più tardi, dello stesso Merz. In entrambi i casi si manifesta dichiaratamente una volontà di annullamento, trasformazione e sottrazione. “Il lavoro con il neon è nato come luce o sbarra di luce o flusso di luce che attraversa gli oggetti e li distrugge come idea di oggetto” dichiarerà l'artista.

Questo atteggiamento prende le mosse da un illustre precedente: quel Pinot Gallizio che aveva teorizzato e applicato una dimensione industriale alla pittura. Venduta “al metro”, l'opera di Gallizio intendeva deliberatamente affrancare l'arte da un sistema economico chiuso ed elitario, a favore di una sua iperproduzione e inflazione artificiale. Tale pratica avrebbe così contribuito a creare una “società anti-economica ma poetica, magica, artistica”, sulla scorta delle premesse dei situazionisti e attraverso il gesto inutile, anti-economico e artistico. Abbandonato l'oggetto in quanto merce, feticcio, ingombro semantico, l'arte può dichiarare allora la vitalità del suo negativo — dal titolo di una mostra curata da Achille Bonito Oliva del 1970. Le ricerche di questi artisti negano il “prodotto” a favore di una pratica legata al gesto, al comportamento e all'occupazione fisica di uno spazio. Come scriverà in quel periodo Germano Celant, si tratta di un'arte che “ha condotto l'immagine dal significare lo spazio a essere lo spazio”. Nel 1973, in *Contemporanea*, curata ancora da Bonito Oliva, Merz presenterà delle semplici calotte emisferiche in tubolare metallico, le quali, entrando in relazione con lo spazio del parcheggio sotterraneo di Villa Borghese a Roma, pongono il quesito: lo spazio è curvo o diritto?

*Sitin* e *Città irreale* (entrambe del 1968), qui esposte, costituite da una struttura metallica e una rete ricoperta di cera sulla quale sono adagiate le scritte al neon, introducono un'ulteriore variabile nella lettura dello spazio. Se nel primo caso vi è un riferimento al comportamento e al suo valore politico e sociale, nel secondo si manifesta la relazione con una dimensione più ampia e collettiva, riferita alla città. *Sitin* richiama l'azione del sedersi come “occupazione fisica e statica di una porzione di spazio con il proprio corpo” — concetto sviluppato contestualmente, come vedremo, nell'igloo —, prima presa di possesso individuale ed esistenziale dello spazio vitale. Una misura tramite la quale rapportarsi al reale, che assume allo stesso tempo valenza politica e sociale se intesa come azione collettiva generalmente associata alla protesta pacifica diffusa dai movimenti del '68.

Frutto di una cultura fortemente influenzata dalle istanze situazioniste, anche *Città irreale*, il cui titolo è tratto da un verso di *Wasteland* di T.S. Eliot, richiama la *Naked City* di Guy Debord. Lì dominano la psicogeografia, la deriva, l'improvvisazione, la mancanza di una meta e la messa in discussione delle funzioni di uno spazio urbano definito dalla gestione del potere e dalla necessità del controllo e orientato alla massimizzazione dello sfruttamento economico. Con l'*Urbanisme Unitaire*, infatti, “l'artista cessa di essere l'artefice di forme inutili e inefficaci per diventare il costruttore di ambienti e di modi di vivere completi. La struttura prospettata riguarda non solo la struttura urbana, ma anche il comportamento degli abitanti: essa è inseparabile dalla ricerca di modi di esistenza rivoluzionari, come il gioco, il nomadismo, l'avventura, ecc...”. Concetto, questo, alla base dell'utilizzo della forma emisferica dell'igloo: allo stesso tempo “mondo e piccola casa”, in cui la nozione di habitat è relativa al minor spazio di protezione a misura

del proprio corpo, è destinato a diventare uno degli elementi archetipici utilizzati da Merz per esprimere la sua concezione di essere nel mondo, simbolo della dimensione nomadica, provvisoria e dinamica del proprio operare. Nelle sue parole, l'igloo rappresenta "la giusta forma per resistere alla spinta della realtà stessa" e "idea di spazio assoluto in se stesso". Inizialmente composto da piccoli panetti di creta (*Igloo di Giap*, 1968) o di vetri rotti, questa struttura veicola un'idea di spazio come concetto assoluto e cosmologico, in cui si manifesta l'intelligenza della natura secondo il principio della massima efficacia con il minimo sforzo o, in termini spaziali, la maggior superficie nel minor spazio. È materializzazione di una logica circolare e concentrica, di espansione e contrazione in un perfetto equilibrio di energie, portatrice della valenza universale di un'economia esistenziale racchiusa nella frase "se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde, perde forza", scritta su uno dei primi igloo. In mostra alcune versioni, tra le quali *Igloo (di Marisa)* (1972) è prima in ordine di apparizione. Questo è composto da piccoli involti di stoffa bianca, che lo rendono il più possibile immateriale, e riporta i numeri al neon della serie di Fibonacci, utilizzati da Merz dal 1970. Il sistema matematico scoperto da Fibonacci nel 1202, che trova precise corrispondenze nelle dinamiche di crescita e riproduzione organiche e biologiche, si traduce graficamente nella forma della spirale, contenendo, oltre alla dimensione spaziale della proliferazione, anche quella temporale dell'accelerazione.

È la materializzazione di un principio compositivo a introdurre la relazione con il tema dell'architettura, secondo un dettame ancora una volta situazionista. "Creare un'architettura significa formare un ambiente e creare un modo di vita" dichiara Asger Jorn. Questo concetto è presente in modo evidente anche nella grande installazione *74 gradini riappaiono in una crescita di geometria concentrica*, che rappresenta, nella sua essenziale semplicità, la visualizzazione straordinariamente efficace di un principio organico di crescita e occupazione spaziale, ritmica e biologica. Anche in questo caso gli elementi architettonici prelevati dal contesto, i 74 gradini, perdono la loro funzione originaria per riapparire — come dice il titolo — attraverso un *détournement*, come basi provvisorie di otto igloo disegnati da esili barre di ferro, flesse a formare archi incrociati. Il risultato è un accampamento di strutture nomadiche, ideali e astratte, che sembrano magicamente nascere, o crescere, dalle pietre stesse. Merz crea dunque un'architettura capace di farsi ambiente, modo di vita, non più solo spazio ma anche *luogo*, una struttura che acquista senso per il fatto di essere vissuta ed esperita. Un *luogo*, per dirla con l'altro igloo presente in mostra, *senza strada*. Il luogo, come l'arte, si conforma infatti dove il caso o la necessità costringono l'errare e il vagabondare del senso ad arrestarsi: di volta in volta il tentativo è quello di ricostruirlo con gli elementi trovati sul posto, assemblati in modo provvisorio, cercando di orientarsi (per non perdersi del tutto) seguendo i principi che regolano la composizione, la crescita e la proliferazione in natura.

È proprio in questa direzione che, all'inizio degli anni Settanta, Merz approda alla definizione di un altro tema che diventerà costante nel suo lavoro, una figura archetipica che, al pari dell'igloo e della serie di Fibonacci, sarà utilizzata in numerose forme e situazioni: il tavolo. Questo elemento rappresenta per l'artista uno spazio delimitato, una porzione di terra elevata dal livello del terreno che diviene luogo della socialità, spazio condiviso e collettivo, e che richiama altre funzioni vitali dell'uomo e del suo essere nel mondo, come "il bisogno di compagnia", il parlare, discutere, mangiare e dormire.

Come per l'igloo, anche in questo caso ci troviamo di fronte a un elemento architettonico con una propria funzionalità e un suo valore simbolico. Il tavolo fa la sua prima comparsa in una serie di opere che comprendono fotografie e numeri al neon. Le immagini sono realizzate in alcuni luoghi in cui il tavolo è alla base della condivisione sociale: un pub, una mensa e un ristorante. Ogni fotografia ritrae lo spazio che si riempie di avventori seduti ai tavoli, seguendo la progressione esponenziale della serie di Fibonacci, presente con un numero al neon associato a ogni immagine. Se nelle prime due l'avventore seduto è uno solo, nella terza sono due, poi tre, cinque, otto, tredici e così via, fino all'ultima fotografia che ne ritrae cinquantacinque, dando corpo alla dichiarazione del titolo *Una somma reale è una somma di gente*. Secondo Merz, lo spazio dunque acquista senso quando è in grado di soddisfare una necessità primaria dell'uomo, mentre l'astrazione numerica ha valore solo se riferita a una regola riscontrabile biologicamente.

Nel 1970 Mario Merz elabora un progetto destinato a restare per molto tempo sulla carta. Sulla pianta del Museum Haus Lange di Krefeld disegna una spirale che si espande progressivamente, seguendo il sistema numerico di Fibonacci, dal centro dello spazio espositivo fino all'esterno dell'edificio, valicando il limite fisico delle pareti. Il progetto, documentato in un piccolo libro d'artista, mette in confronto diretto due modi di concepire lo spazio e di intendere la relazione dell'uomo con esso: da una parte l'edificio museale disegnato da Mies van der Rohe, espressione di una cultura modernista e razionale e simbolo dell'istituzione culturale per eccellenza, dall'altra un intervento che ne mina le premesse, fondato su un principio opposto, di carattere biologico e generativo. È l'opera stessa, con il suo dispiegarsi, a negare sia i principi formali sui quali è costruito l'edificio che i limiti spaziali e temporali che ne legittimano la funzione.

In una dinamica di implosione/esplosione e di connessione interno/esterno, Merz contrappone a un'impostazione spaziale rigida e statica, uno spazio "in movimento" che ne ridefinisce la lettura, introducendo l'elemento temporale dell'esperienza. Ma ciò che mette in discussione è anche lo spazio politico simbolicamente rappresentato dal museo, l'istituzione. Alla necessità di classificare, ordinare, delimitare e legittimare, Merz contrappone così la necessità di proliferare, oltrepassare, rompere ed espandere, assecondando le forze primordiali che governano il principio di crescita in natura. In questa occasione Merz parlerà non a caso di "minacce allo spazio", rivolte all'edificio di Van der Rohe e a quello che rappresentava in termini culturali, compositivi e istituzionali. Riflessioni semplici come "lo spazio quadrato minaccia lo spazio tondo?" progrediscono in un tono che diventa più ostile e violento, per raggiungere un urto concettuale e linguistico.

Il progetto di Krefeld è dunque, in estrema sintesi, un altro vero e proprio *statement* sulla concezione di spazio, prima di una lunga serie di opere nelle quali l'architettura diviene il contesto entro il quale essa si dispiega, acquistando senso e significato. Emblematica in tal senso l'installazione di numeri al neon sulla rampa interna spiraliforme del Guggenheim Museum di New York (1971), volta ad amplificare la struttura stessa e le premesse organiche utilizzate da Frank Lloyd Wright nella progettazione. I numeri agiscono come un vortice ascensionale, proiettando l'edificio oltre la dimensione architettonica, risucchiandolo verso l'alto e slanciandolo idealmente verso l'infinito. Allo stesso tempo, questa operazione annulla il valore degli oggetti contenuti nel museo, negandone quindi il valore istituzionale: "Amo per mia sicurezza annullare con una, comunque vada a finire, smisurata dilatazione, tutto il fastidio che danno gli oggetti e le idee che vi concernono".

Spazio, tempo, materia, gesto e comportamento sono gli elementi che avvicinano Mario Merz a Lucio Fontana, in un dialogo ideale sulle potenzialità dell'arte nella tarda modernità che ha contribuito in maniera determinante a ridefinire i caratteri della cultura artistica contemporanea. Sebbene attraverso percorsi molto diversi, entrambi hanno ridefinito i concetti di spazio e tempo in relazione alla posizione dell'uomo rispetto alla natura. Vi è un passaggio nel Primo Manifesto dello Spazialismo, redatto da Fontana e da altri nel 1947, in cui si legge "L'arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell'uomo come razza perpetuata. [...] Ma l'essere eterna non significa per nulla che sia immortale. Anzi essa non è mai immortale. Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre, della sua distruzione materiale. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia". Alcuni decenni più tardi, Merz realizzerà un'opera con una scritta al neon che recita "Se la forma scompare la sua radice è eterna".