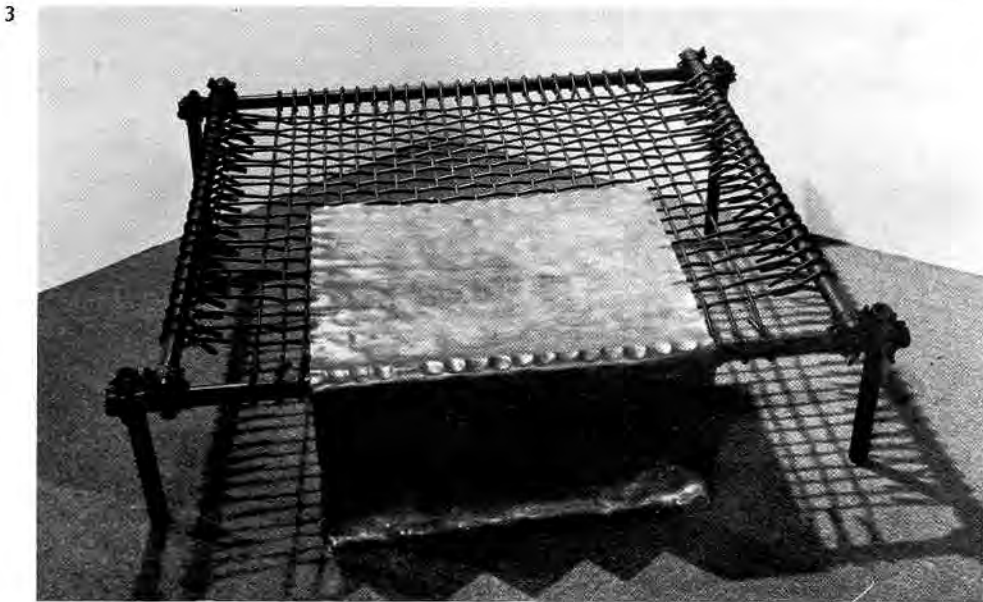


1. *Sedia*, 1966.
Tubi dalmine, cemento armato, poliuretano espanso colorato, cm. 220x100x70.
■ Il blocco di cemento trattenuto da un sottile tondino di gomma tesa incombe sull'agglomerato di poliuretano.
■ The cement block held by a thin bar of taut rubber hangs over the polyurethane agglomerate.

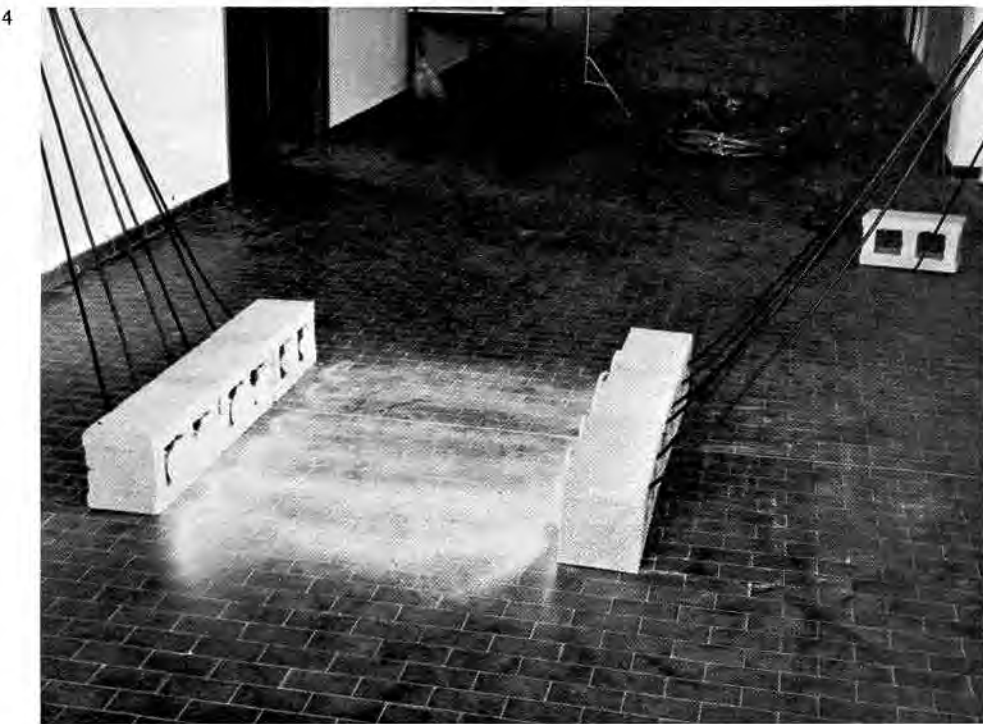
2. *Rosa-blu-rosa*, 1967.
Eternit, cloruro di cobalto, cm. 300x30x15. Coll. Pero, Torino.
■ Il semicilindro cambia colore con il variare dell'umidità ambiente.
■ The half-cylinder changes colour according to the amount of humidity in the atmosphere.

3. *Letto*, 1966
Tubi dalmine, tondini di gomma nera, lastra di piombo, cm. 180x70x40.

4. *Luci*, 1968.
Blocchi di cemento e lampade, cm. 140x140x25. Coll. privata, Torino.
■ Luce che illumina altra luce.
■ Light which illuminates other light.



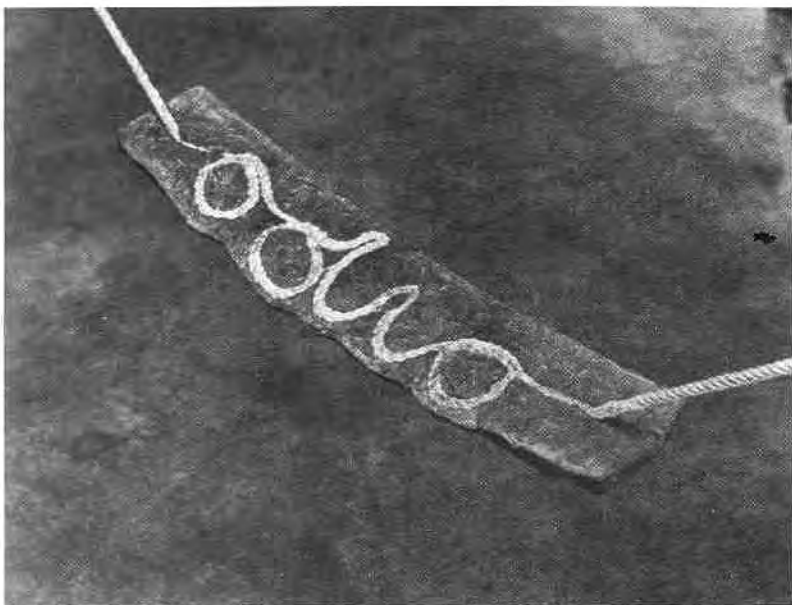
5. *Odio*, 1969.
Piombo e corda, cm. 60x15x20, kg. 20. Coll. M. Pistoletto, Torino.
■ La corda impressa nel piombo a colpi di mazza iscrive la parola 'odio'.
■ The rope impressed into the lead by hammer blows inscribes the word 'odio' (hate).



6. *Odio*, 1969.
Incisione sul muro con colpi di accetta. Coll. Sperone, Torino.
■ I colpi di ascia molto profondi sulla parete evidenziano la struttura del muro.
■ The deep axe blows on the wall draw attention to its structure.

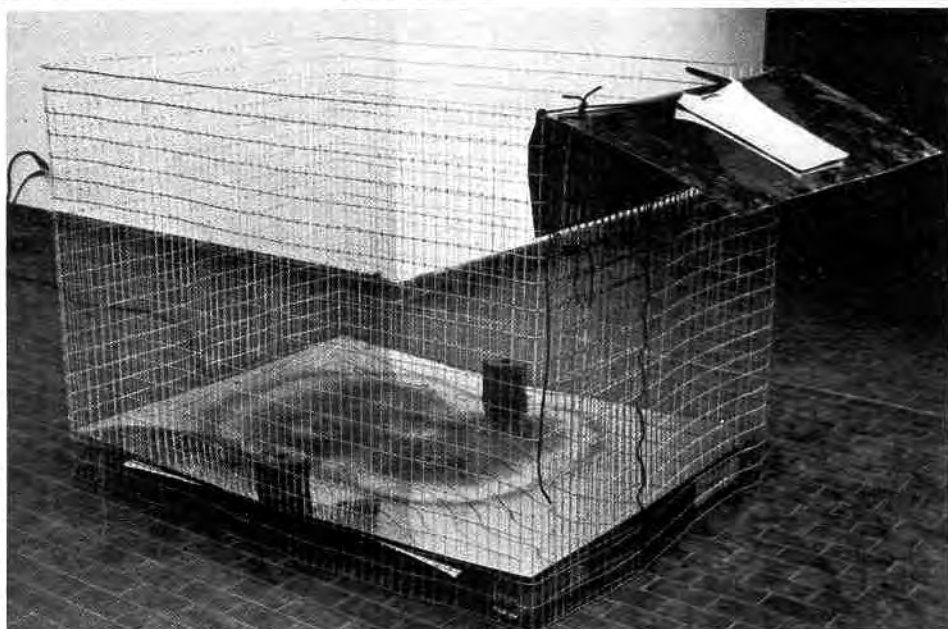
7. *Scrittura che brucia*, 1968/69.
Lastra di rame calda a 350°, penna stilografica con inchiostro simpatico, fogli di carta, rete metallica.
■ Il foglio scritto è lasciato cadere sulla lastra surriscaldata, appare la scritta che dopo qualche secondo si carbonizza. Il messaggio scritto ha la temporalità del messaggio orale.
■ The written sheet is dropped onto the hot plate, the writing appears and then after a few seconds it is carbonized. The written message has the same time-span as the oral message.

8. *Per purificare le parole*, 1969.
Tubo di canapa ripieno di alcool appoggiato su piramide a base triangolare. Coll. Sperone, Torino.
■ Le parole partono dall'altezza dell'uomo, raggiungono il piano terra, si purificano e ritornano all'altezza dell'uomo.
■ The words start from head height, reach the level ground, are purified, and then return to head height.

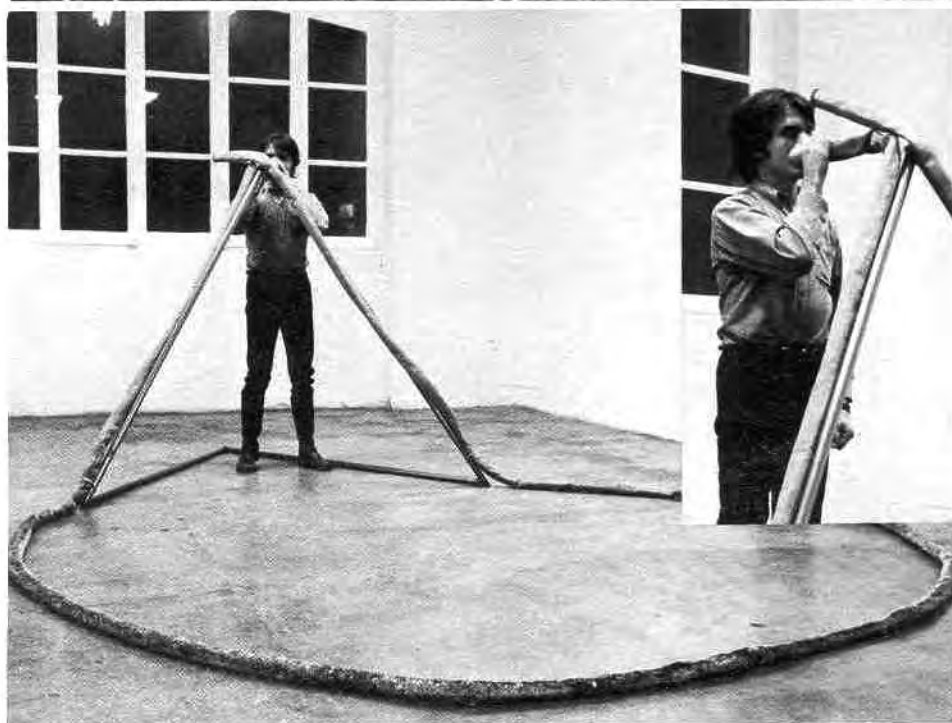


GILBERTO ZORIO: CORPO DI ENERGIA

7



8





9. *Fluidità radicale*, 1969.

Oggetto di stagno e fotografie dell'azione.
Coll. M. Pistoletto, Torino.

■ Concretizzare un'azione mentale con tutte le sue conseguenze fisiche.

■ A mental action becomes concrete with all his physical consequences.

10. *Confine*, 1970.

Luce ambiente più lampada Wood. Coll. M. Pistoletto, Torino.

■ (Il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza). Le luci ambiente si spengono ogni 4 minuti per 12 secondi, la lampada Wood resta sempre accesa, sul muro appare la scritta fluorescente 'confine'.

■ (The boundary is an imaginary line which becomes concrete through violence). The room-lights go out every 4 minutes for 12 seconds, the Wood lamp remains alight and the fluorescent word 'confine' (boundary) appears on the wall.

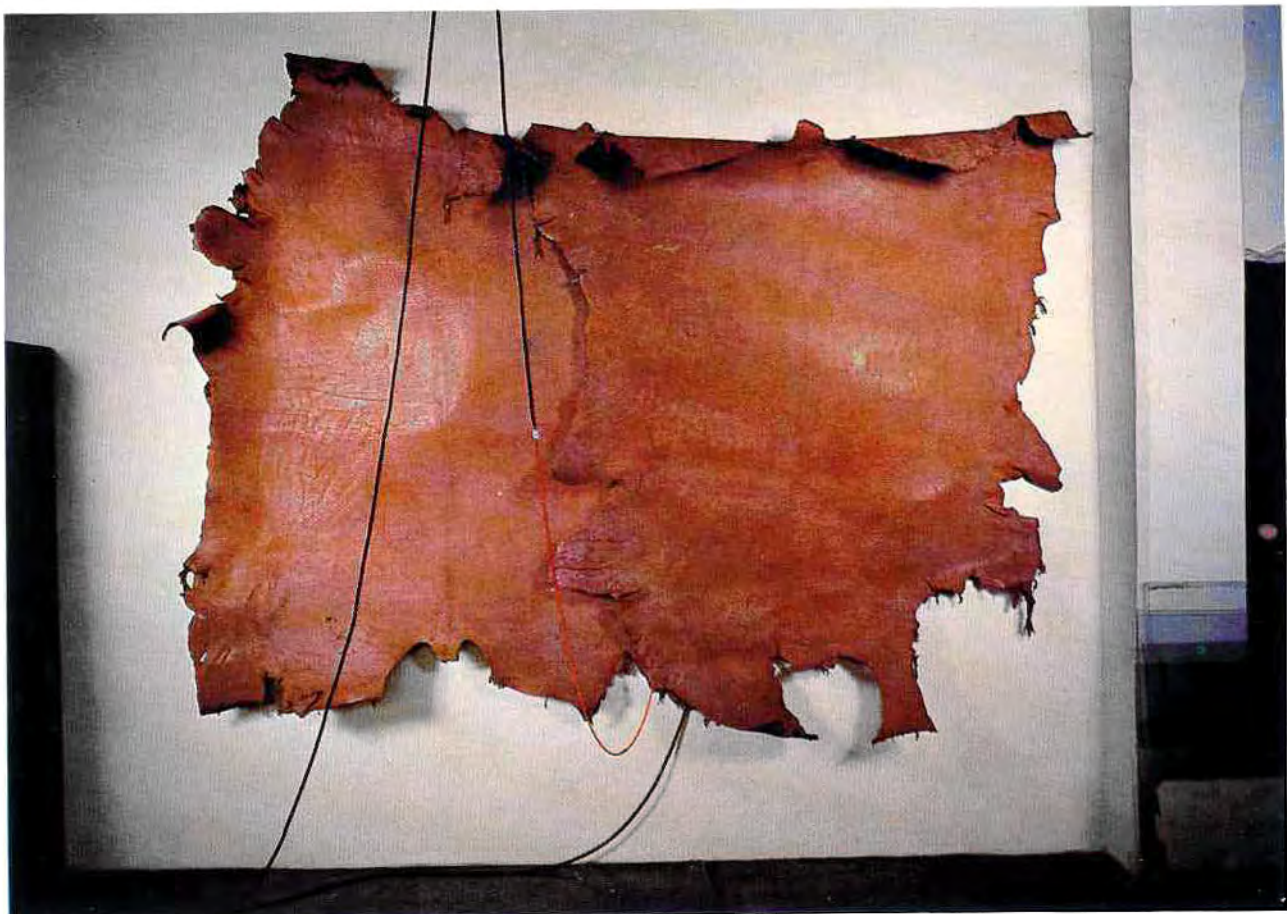
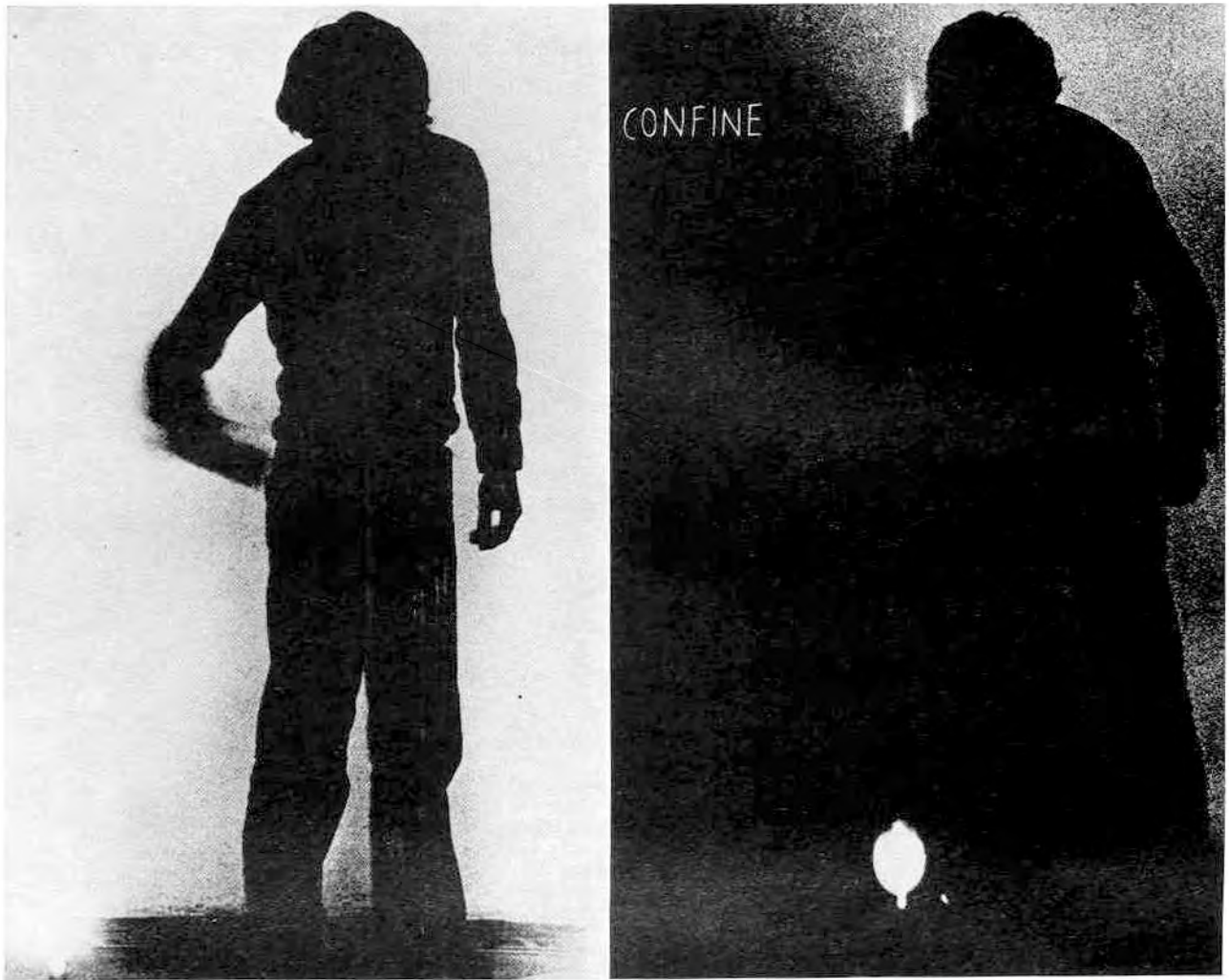
11. *Pelle di vacca*, 1969.

Pelle di vacca, resistenza incandescente, anello di gomma, cm. 250x180. Coll. Sperrone, Torino.

■ (La vita è vicina e vive). La resistenza vivifica nuovamente col calore e la luce la pelle conciata.

■ (Life is near and lives). The resistance revives the tanned hide with heat and light.





IOLE DE SANNA

Il tuo lavoro si svolge nell'arco di sei anni, dal '66 al '72. Qual'è la logica interna di questo lavoro, come si è sviluppato?

Il filo conduttore è l'energia intesa in senso fisico e in senso mentale. I miei lavori pretendono di essere essi stessi energia perché sono sempre lavori viventi, o sono lavori in azione o lavori futuribili.

Nei primi lavori questa energia si concretizza in maniera molto fisica, a livello di reazione chimica, per cui l'opera non è conclusa ma continua a vivere da sola, mentre io mi pongo come spettatore sia delle sue reazioni che delle reazioni degli spettatori. E' in questo senso che io intendo l'idea di processo che c'è nei miei lavori.

I materiali che tu scegli accuratamente ti interessano anche per se stessi oppure sono esclusivamente subordinati alla realizzazione dell'idea?

Il lavoro parte dall'idea, poi si va alla realizzazione che deve avere un'aderenza totale all'idea. I materiali hanno una certa importanza per il semplice fatto che cerco di mantenere la massima aderenza tra realtà e idea. A me interessa un lavoro che stimoli per tutto il tempo in cui esiste fisicamente così da stimolarmi finché non venga distrutto. Ho cercato naturalmente di togliere tutti questi materiali dalla loro funzione tecnologica. Per esempio, il mio lavoro con le luci che si affrontano sul pavimento è nato per restituire alla luce la sua vera funzione che non è quella di illuminare un tavolo o una stanza. La luce qui torna a essere calore, fonte di energia, ed è luce che si scontra con altra luce. Ho concepito questo pezzo come una piccola concorrenza al sole.

Questo implica un atteggiamento critico verso la tecnologia in generale?

L'atteggiamento critico nei confronti della tecnologia è implicito, comunque io non ho inteso operare una critica all'apparato tecnologico. Ho utilizzato quei materiali semplicemente in quanto m'occorrevano, in contrapposizione alla loro vera funzione. Se prima esisteva una certa truculenza anche nell'uso dei materiali, molti dei quali avevano una pericolosità tattile o un odore sgradevole ecc., ora mi sembra che il mio lavoro sia sempre più depurato per quanto riguarda i materiali. Il mio vero problema è l'energia che mi coinvolge in prima persona e che desidero coinvolga anche lo spettatore con la sua vitalità continua.

Nel tuo lavoro è possibile riconoscere la presenza di tensioni psicologiche, come nei 'giunchi', se non proprio di ansia come nella 'sedia'. In questi casi la tua non è una posizione di distaccato promotore di processi energetici, ma appare molto più carica di allusioni e di tensioni.

E' vero, credo che questo sia dovuto al fatto che nei miei lavori l'energia non è una semplice nozione astratta, puramente fisica, ma si riferisce ad una dimensione tutta umana, a una dimensione antropologica, a situazioni che fanno parte della storia e non a fatti ideali. D'altronde, uso la parola 'odio' che è semanticamente carica di stratificazioni psichiche. Ricorro al pugno chiuso, un'immagine che dal punto di vista iconografico è ridondante di molti significati.

Questo rifarsi a una dimensione antropologica, a parole o gesti o immagini carichi di simboli, indica una volontà di racconto, di scenografia mentale, all'interno della tua attività?

All'inizio no. Semmai questa scenografia mentale nasce dopo. E' chiaro che questo apparato scenico rimanda immediatamente a un'energia antropologica e quindi storica, anche se non è questa l'intenzione iniziale.

E per quanto riguarda analoghe situazioni nelle opere posteriori?

Esiste un momento primario in cui mi occupo degli elementi tecnici, fisici o chimici che adopererò. Quindi si passa all'allestimento di situazioni che possono anche apparire teatrali, ad esempio in due lavori recenti come *Odio* e *Pugno fosforescente*. Questi due lavori, apparentemente distanti, sono per me vicinissimi perché mi coinvolgono: l'uno è intoccabile, l'altro è da calzare. La tensione in *Odio* nasce dalla ricerca a tutti i costi di un bersaglio non prefissato. Viceversa, nel caso del *Pugno*, il bersaglio è il pugno stesso, ma io non posso avvicinarmi e conoscerlo a fondo, il lavoro funziona da solo e mi tiene a distanza non appena tocco il suo spazio. Nel *Pugno*, inoltre, entrano in gioco diverse componenti che esiterei a definire teatrali, le due lampade che lo illuminano sottolineano il suo aspetto di oggetto da museo delle cere, mentre si verifica il contrario quando - spente le luci - il pugno rivela di possedere una luce propria. Quando si spengono le luci, il pugno si rivela nella sua memoria, come se diventasse intelligenza, una parte viva. Anche in *Fluidità radicale*, che è una vera e propria azione, non c'è un'intenzione teatrale. Ho cercato di poter prolungare una mia azione mentale, prolungarla fisicamente oltre la portata del mio corpo. E nello stesso tempo, ho cercato di rallentare l'azione, di renderla molto pesante nonostante l'idea di fluidità. E' importante il dover faticare per ottenere un risultato, come qui accade con l'impronta che resta sulla mia stessa pelle. La radicalità della mia idea viene così a realizzarsi sul mio corpo. *La tua attività si colloca, nel complesso, abbastanza vicino a quella di altri artisti italiani. A quali ti senti più vicino e quali sono i vostri rapporti?*

Fin dal 1966 conosco Anselmo, Pistoletto, Penone e Kounellis. In certi lavori di Anselmo mi posso identificare con facilità, il suo lavoro si è venuto lentamente depurando facendosi più astratto. Sono lavori estremamente rarefatti, secchi, ma anche estremamente pesanti perché implicano una tangibilità mentale enorme.

L'energia presente nei tuoi lavori agisce anche in funzione conoscitiva? E questa conoscenza concerne solo l'arte o qualcosa d'altro al di fuori dell'arte?

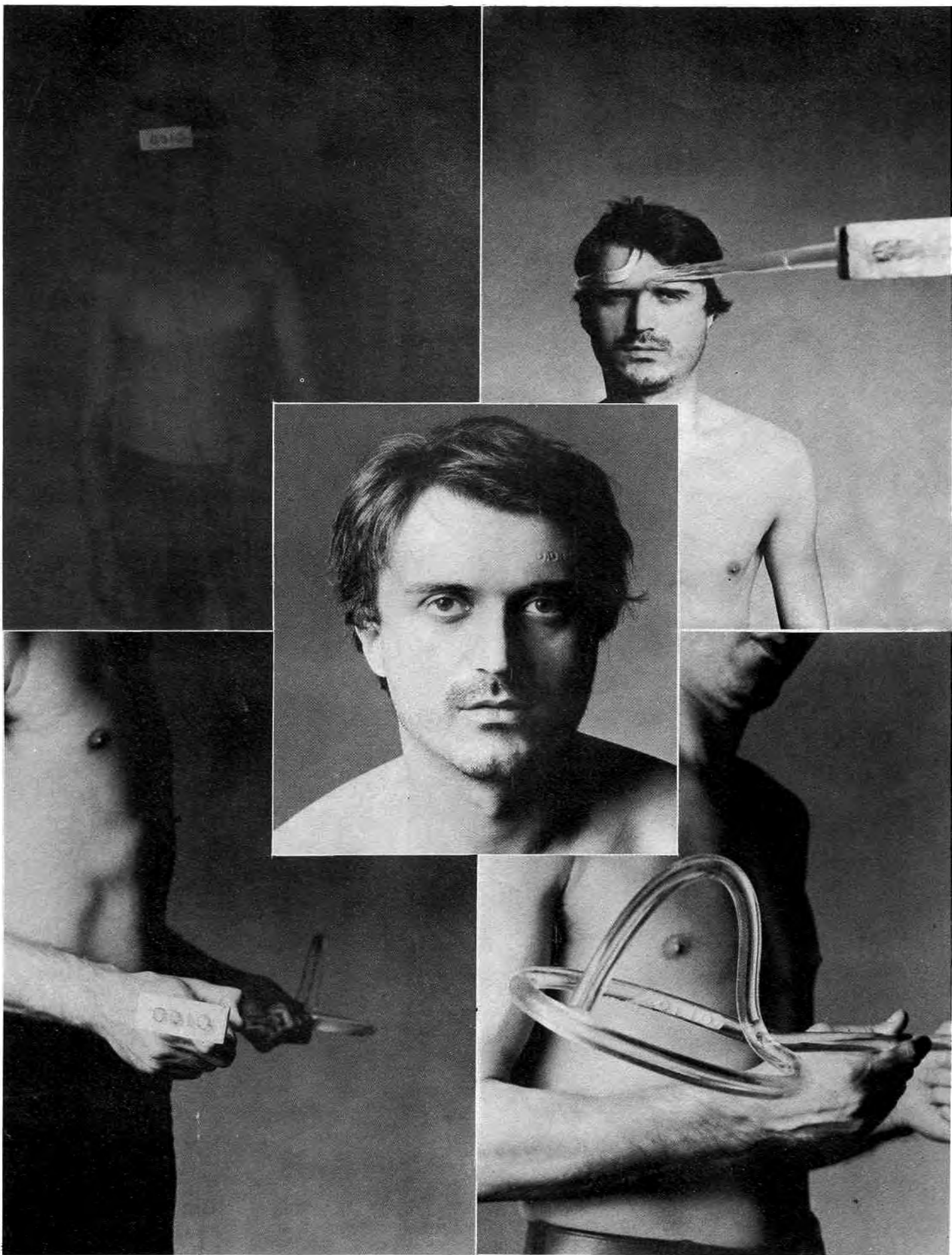
Secondo me questi lavori danno una conoscenza che può certo rientrare nella storia dell'arte perché il contesto culturale in cui opero si chiama arte. Non potrei dire di essere al di fuori dell'arte senza sbagliarmi. Il fatto è che mi sono trovato nel campo dell'arte un po' per cultura, un po' per induzione, un po' per necessità personale, però il risultato è quello che è. Non mi interessa poi più se è arte o se non è arte, è un lavoro che viene incasellato in un certo contesto che si chiama arte. Il mio problema non è di fare dell'arte o di star fuori dall'arte, faccio cose che vengono poi, anche mio malgrado, percepite attraverso i canali che conducono alla storia dell'arte.

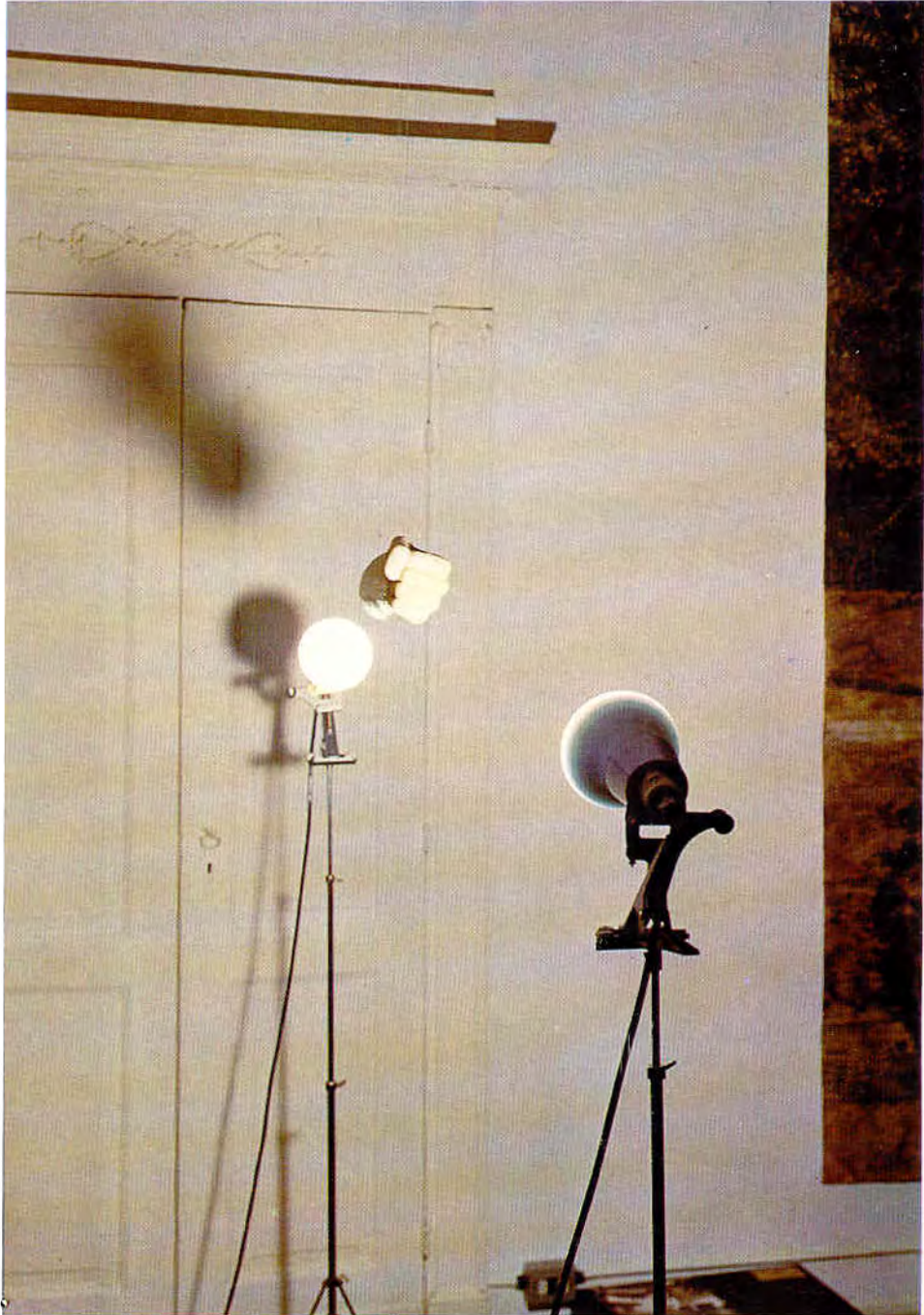
12. *Odio*, 1971.

Tondino di plexiglass, parte terminale di resina fosforescente con spilli, cm. 90x12. Coll. Sperone, Torino.

■ La calotta reca all'interno la scritta in rilievo 'odio', la parte terminale reca la scritta con spilli 'odio'. Il lavoro calzato in testa lascia impressa tale scritta sulla fronte del fruitore. Il pensiero supera il raggio d'azione del braccio, il lavoro è visibile anche di notte.

■ The cap bears the word 'odio' (hate) in relief on the inside, while the end part bears the word 'odio' composed of pins. When the work is placed on the head it leaves this word impressed on the wearer's forehead. The thought goes beyond arm's reach and the work is also visible at night.





13



13. *Pugno fosforescente*, 1971.
Lampada e pugno di cera fosforescente,
cm. 170x180. Coll. Sperone, Torino.
■ Le lampade si spengono ogni 8 minuti
per 12 secondi. Il pugno brilla di luce
propria e diventa intelligenza.
■ The lights go out every 8 minutes for
12 seconds. The fist shines with its own
light and becomes intelligence.