# Mario Merz

Marlis Grüterich

Con l'abbondanza di creatività si celebra l'inutile.
Con la povertà di creatività non si è artisti.
*Mario Merz*

Merz è molto noto nel mondo dell'arte, ma la sua continua strategia di evitare nell'arte l'intellettualismo teso a ripetersi per conservarsi è meno conosciuta. Merz appartiene alla generazione di Beuys, di Broodthaers, e, come loro, sta elaborando un proprio metodo percettivo, una sua fenomenologia critica della cultura. Lo « stato del sole » di Beuys e la « Casa di Fibonacci » di Merz sono utopie concrete ma non realizzabili né con l'arte né con la tecnocrazia.

L'opera di Merz è specificatamente inserita nel pensiero europeo e italiano, in quell'arte italiana che continua nella dimensione speculativa di un Giotto. Giotto ha collegato la metafisica del medioevo al realismo idealista del Rinascimento. Merz apporta all'anti-idealismo una verifica di tipo ideo-biologico che permette di conoscere la realtà direttamente. I modelli artistici di Merz s'inseriscono nella realtà stessa come indicazioni motrici per l'intelligenza organica di questa realtà. Il suo lavoro non si è mai separato da prospettive politiche, conformemente a quanto dice Ernst Block: « Il pensiero non può spingersi verso la realtà se la realtà non si spinge verso il pensiero ».

Mario Merz, *Bottiglia + neon*, 1967.

## Processi naturali: la spirale, l'igloo

Gli anni '50 sono stati per lui anni di arte riflessa nella politica (lettura di Gramsci) e di isolamento dalle correnti artistiche e estetiche di quel periodo. Andava a Parigi, ma senza interesse per il *tachisme* e altri stili. Fin da allora non riconobbe mai « il grande reale » (Kandinskij) in quelli che erano modi introversi di allontanarsi dal mondo della percezione: non riusciva a utilizzare l'estetica formalista come « figurazione » del suo modo di concepire la intera realtà circostante. Invece, le forme nelle quali si raffigurano i processi naturali erano per lui sempre direttamente comprensibili. Da allora, il suo metodo visivo è semplice: lo si può comparare con quello della crescita organica della natura.

Cominciò allora a disegnare il suo ritratto in forma di spirale, ispirandosi ai riccioli crespi della barba che aveva visto crescere sul viso di un compagno di cella durante un periodo di prigionia politica; quei riccioli gli indicavano le naturali direzioni di crescita fisica ed organica; una volta libero, pensò di potere rintracciare con l'arte quella crescita non contenibile dai muri di una prigione. Questo episodio di Merz si situa tra il ferimento della tela di Fontana, il blu monocolore di Klein, e la iscrizione capovolta di Manzoni sullo zoccolo di pietra della sua « base del mondo », e altri gesti spazio-temporali dotati di uno slancio vitale assoluto.

Negli anni '60, Merz traeva direttamente dal tubetto le masse di spirali colorate che imprimeva sulla tela; fino al momento in cui gli parvero disponibili i processi formali della natura stessa, con l'uso di materiali di lavoro come l'asfalto, il neon, la cera, la terra, il vetro, il catrame; cioè, energie non ancora comprese nella pratica artistica. Avvertiva tuttavia che il suo lavoro non raggiungeva ancora quella qualità « figurativa » o di rappresentazione che, secondo il concetto di *disegno* nel rinascimento italiano (disegno come immaginazione intenzionale), vuole essere un modo di imitare e al tempo stesso trasformare la realtà.

La mostra di Amalfi sulla « arte povera » del '68 aveva creato tra gli artisti partecipanti un clima di stimoli tali da permetter loro di realizzare le loro immagini mentali direttamente sul posto e con i mezzi naturali offerti dal posto. Fra loro, Merz è stato colui che con un metodo derivato dalla natura ha rovesciato la teoria classica della storia dell'arte italiana, i suoi principi di prospettiva, le sue regole metafisiche di proporzione. Merz ricorda:

Vidi un albero con due tronchi. Mi chiesi se lo spazio tra i due tronchi fosse definibile oppure no... Come si potevano ponderare le misure di quell'albero per avere un'idea della sua realtà? Avvolsi i due tronchi in alcune tele e versai cera fusa nel vuoto dell'incavo. Una volta indurita, prelevai delicatamente la cera che era così diventata una funzione dello spazio.

Mario Merz, *Senza titolo*, 1969, cera su albero. Courtesy Galleria Sperone. Foto Paolo Mussat.

Mario Merz, *Object, cache toi*, dalle scritte sui muri, Parigi, maggio '68, 1968. Opera esposta al Deposito, Torino.

Mario Merz, *Igloo*, 1969, opera esposta alla mostra "When attitudes become form", Berna, 1969. Foto Shunk-Kender.

Una funzione spazio-temporale organica e allo stesso tempo culturale, Merz la trovò poi nel suo primo igloo del '69. L'igloo è una casa allo stato quasi ancora naturale.

Con l'igloo si torna agli inizi della cultura, a un'immagine dell'idea della abitazione umana: un'architettura ad arco, equilibrata nel peso e nel supporto, in un certo qual modo un pezzo di terra sollevato. Per Merz questa immagine ideale della casa ha, come l'arco di pietra, « la giusta forma per resistere alla spinta della realtà stessa » ('70). L'igloo gli pareva l'immagine più concreta di una cultura che serve l'uomo invece di danneggiarlo. Costruì nel tempo numerosi igloo differenti e anche piccole capanne di tubi di metallo, coperti di vetri rotti da cui potevano spuntare fascine di arbusti secchi. Erano modelli della casa che contiene spazio interno ed esterno, favorisce la circolazione e si dilata secondo le esigenze della vita — una casa dall'economia creativa.

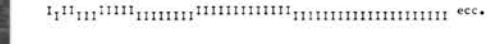
Un igloo era costituito da grossi pezzi di terra in via di essicazione e recava la scritta al neon *cache toi objet*. Un altro igloo di terra recava un'altra scritta al neon (il neon contiene poca materia e con i suoi fili raffigura l'immagine stessa dell'energia) che non era una metafora della natura ma una dura speculazione sul terreno dello spazio vitale; era la parola d'ordine del generale Giap nella guerra del Vietnam: « Se il nemico si concentra perde terreno, se il nemico si disperde perde forza ». Una massima efficace perché logica ed elastica, lineare e curva al contempo come appunto la struttura dell'igloo. L'igloo mantiene l'equilibrio statico-energetico di questa ambivalenza di razionale e irrazionale che comprende l'uomo nella sua interezza intuitiva e razionale.

## La serie Fibonacci: la casa, il tavolo

Verso il '68 Merz ebbe conoscenza di Leonardo Fibonacci, studioso medievale di scienze naturali, e della sua serie numerica basata sull'osservazione della natura. Nel 1200, Fibonacci aveva introdotto in Europa i sistemi dei numeri arabi e indiani. La sua serie di numeri proliferanti è molto visiva perché è orientata alla sezione aurea. Il decimo elemento di questa serie sale a un potenziale molto più grande di quanto faccia la normale numerazione da uno a dieci. La serie di Fibonacci inizia così:

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 ecc.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Il principio auto-riproducente dello sviluppo proporzionale della serie di Fibonacci ha aperto a Merz un vasto campo di indagine e lavoro. Esso indica le forze dialettiche attive in un processo naturale, e Merz lo ha rappresentato come una spirale espansiva mediante un tratteggio di questo tipo:




La comune sostanza energetica di ogni cifra e della sua coppia generatrice si riproduce dialetticamente nei salti spazio-temporali della serie numerica. Che i numeri di Fibonacci, paragonati ai numeri normali, rappresentino un principio auto-riproducente, viene dimostra-

to già nel rapporto delle prime dieci posizioni delle due serie.

Merz riconobbe nella formazione energetica delle somme un sistema simbolico capace di mostrare come le energie iniziali vengono conservate per la crescita, stimolandola. La logica di questa serie numerica è il principio generatore di cicli naturali: « riproduzione » (« produzione ripetuta o nuova produzione ») o « proliferazione » (moltiplicazione, procreazione). Merz si rese conto che con questa serie numerica non-gerarchica ma proporzionale, gli era possibile di capire e mostrare la crescita naturale, quasi bio-logica, nelle cose esistenti.

La serie non incomincia con zero ma con il valore *uno*. Ogni elemento successivo risulta dalla somma dei due elementi precedenti che sono così i suoi generatori. E' in sé un sistema logico che, con l'immaginazione mitica dello spazio e del tempo, ha in comune il modo di considerare le dimensioni sconosciute in quanto nuovi membri di un corpo già conosciuto.

Per Merz, si può dire che questo prototipo matematico del Medioevo esprime la logica umana più conforme alla natura umana, e che dunque potrebbe servire a riorientare l'attuale società affinché sia diversa da quella esistente. Per anni Merz si è preoccupato di indicare tutti i possibili punti di appoggio della società sui principi naturali. Ha fatto alcuni lavori fotografici sul pubblico ora borghese di un bar, ora proletario di una trattoria, per mostrare l'affluenza Fibonacci della gente in un luogo. Dice Merz: « Una somma reale è una somma di gente ». Ha fatto alcuni lavori con i semplici numeri della serie di Fibonacci realizzati con tubi al neon, che si possono installare in qualsiasi situazione architettonica per sottolineare in modo più visibile le sue strutture proporzionali.

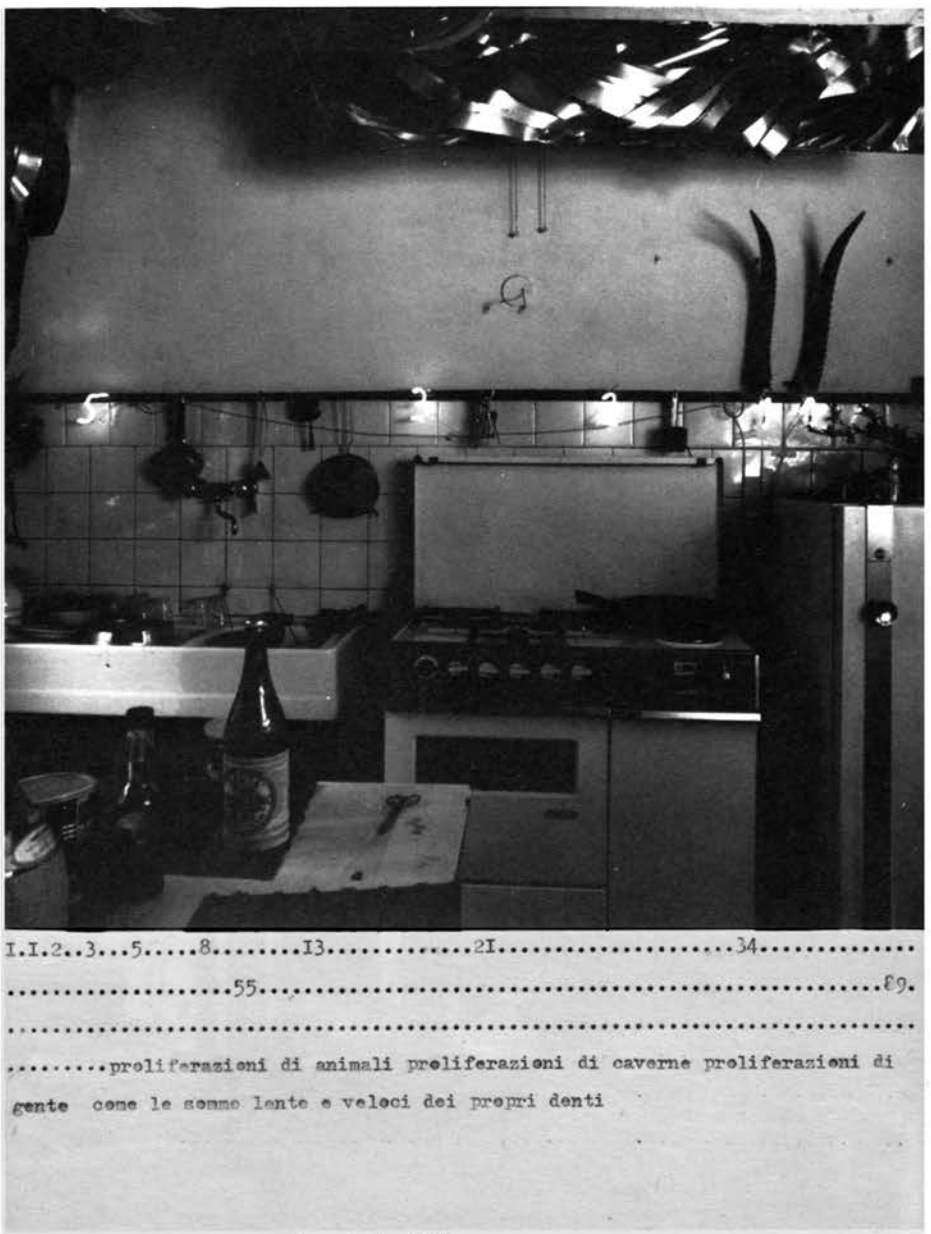
Poi, Merz è passato a fare modelli dell'enorme forza di questi numeri biologici, applicandoli a strutture di crescenza utili alla società e dirette ad annullare il principio capitalistico dell'individualismo. Dal nucleo spaziale dell'igloo ha sviluppato l'idea della casa in espansione secondo la misura dei bisogni degli uomini. A questo punto si è posto le domande:

Lo spazio è dritto o curvo? Girano le case intorno a te o giri tu intorno alle case? Che cosa significa fare la casa? Diventare grande (crescere) questa è la casa. Fare la casa significa tenere conto della proporzione che fa parte della vita biologica.

Ha risposto con la curva in espansione in rapporto con la spirale-formula spaziale mitica che Einstein ha introdotto nei calcoli di probabilità della fisica spaziale.

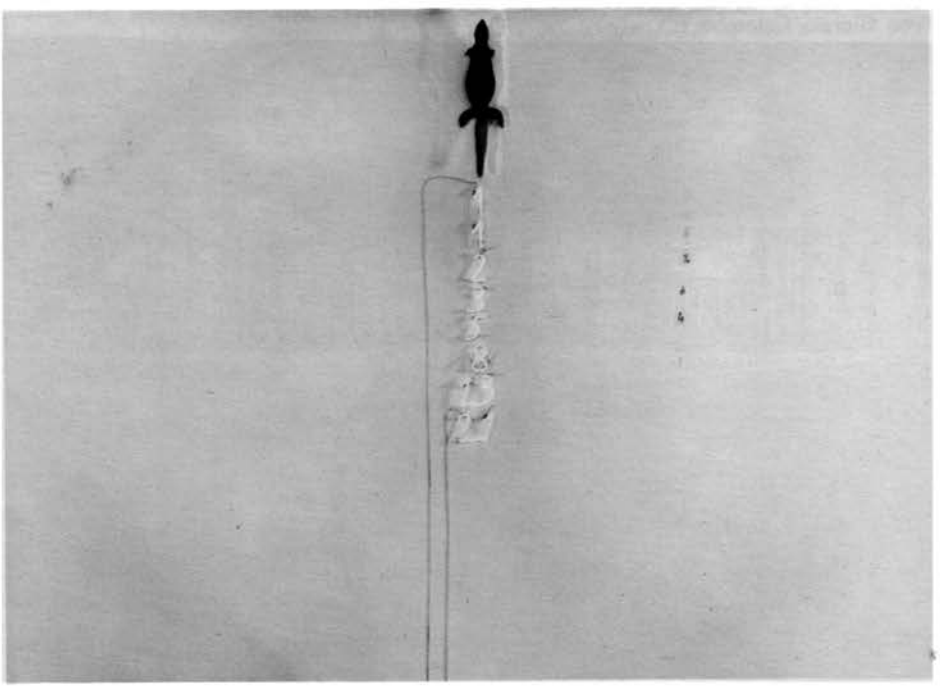
E' questo il tentativo di pensare nuovamente in modo mitico. E così Ernst Cassirer ha definito il modo di pensare mitologico riferito alle origini del pensiero umano:

Mentre il mito vuole comprendere una totalità organicamente strutturata e « capirla » con i mezzi del pensiero, usa guardare questa totalità come l'immagine del corpo umano e la sua organizzazione. Spesso la forma di questa raffigurazione deve addi-

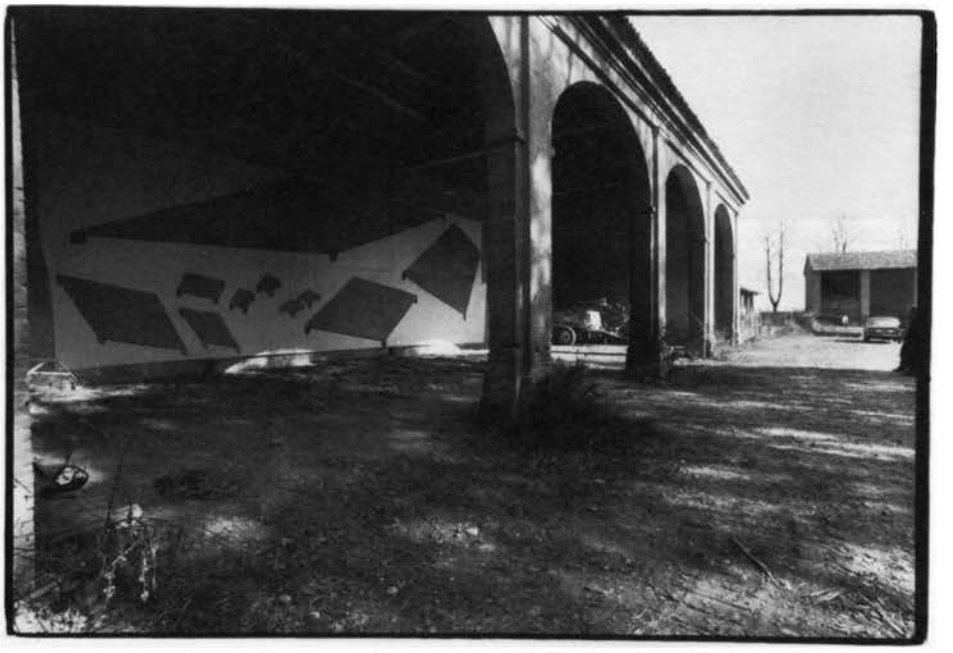



Casa di Mario Merz, 1970. Foto Paolo Pellion.

Mario Merz, *Iguana*, 1971, iguana, numeri al neon, trasformatore. Courtesy John Weber Gallery, New York. Foto Walter Russel.

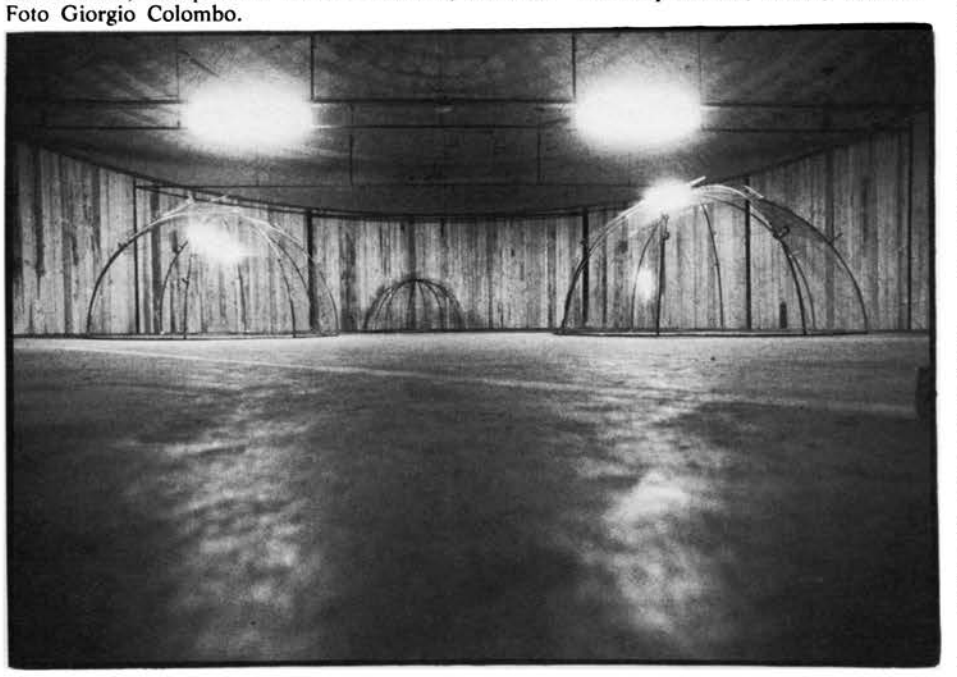


Mario Merz, *Tavoli per 34 persone*, 1974-'75, installazione in una fabbrica abbandonata presso Stoccarda, Germania, per la Galleria Hetzlzer + Keller GmbH, Stoccarda.



Mario Merz, *Tavole con le zampe diventano tavoli*, Cascina Ova, Torino, 1974. Courtesy Franco Toselli.

Mario Merz, *Lo spazio è curvo o diritto?*, 1968-'73. "Contemporanea", Roma, 1973-'74. Foto Giorgio Colombo.



rittura comprendere la risposta alla domanda sulle origini mitiche e domina quindi l'intera cosmografia mitica e la cosmologia.

**L'architetto**

Il più grande desiderio di Mario Merz è quello di costruire una casa Fibonacci. Si tratterebbe di una casa che non verrebbe costruita a partire dai numeri esterni delimitanti — bensì dalle esigenze di spazio di coloro che la utilizzerebbero, esigenze che si esprimono con il bisogno di mangiare, dormire, lavorare e, non per ultimo, il bisogno di compagnia. Per soddisfare queste esigenze la terra deve essere sollevata verso il tavolo e il letto. Anche la ragione per cui i tavoli devono essere quanto più grandi è possibile, viene raffigurata dalla serie numerica di Fibonacci le cui membra — proporzionate secondo la sezione aurea — collegano lo spazio da luoghi determinati. Una persona necessita per sé di un tavolo; due persone hanno spazio sufficiente in un tavolo, così pure tre; ma per un gruppo di cinque persone il tavolo deve essere, di colpo, molto più grande. Il seguito della serie numerica tende, a grandi passi, a fatti globali. La simmetria di crescita di una foglia — 1.1.2.3... — è proporzionata alla crescita dell'intera pianta. Dice Merz: « Per crescere un albero ha bisogno prima di tutto di tempo. Due alberi hanno bisogno dello stesso tempo ma di maggior spazio ».

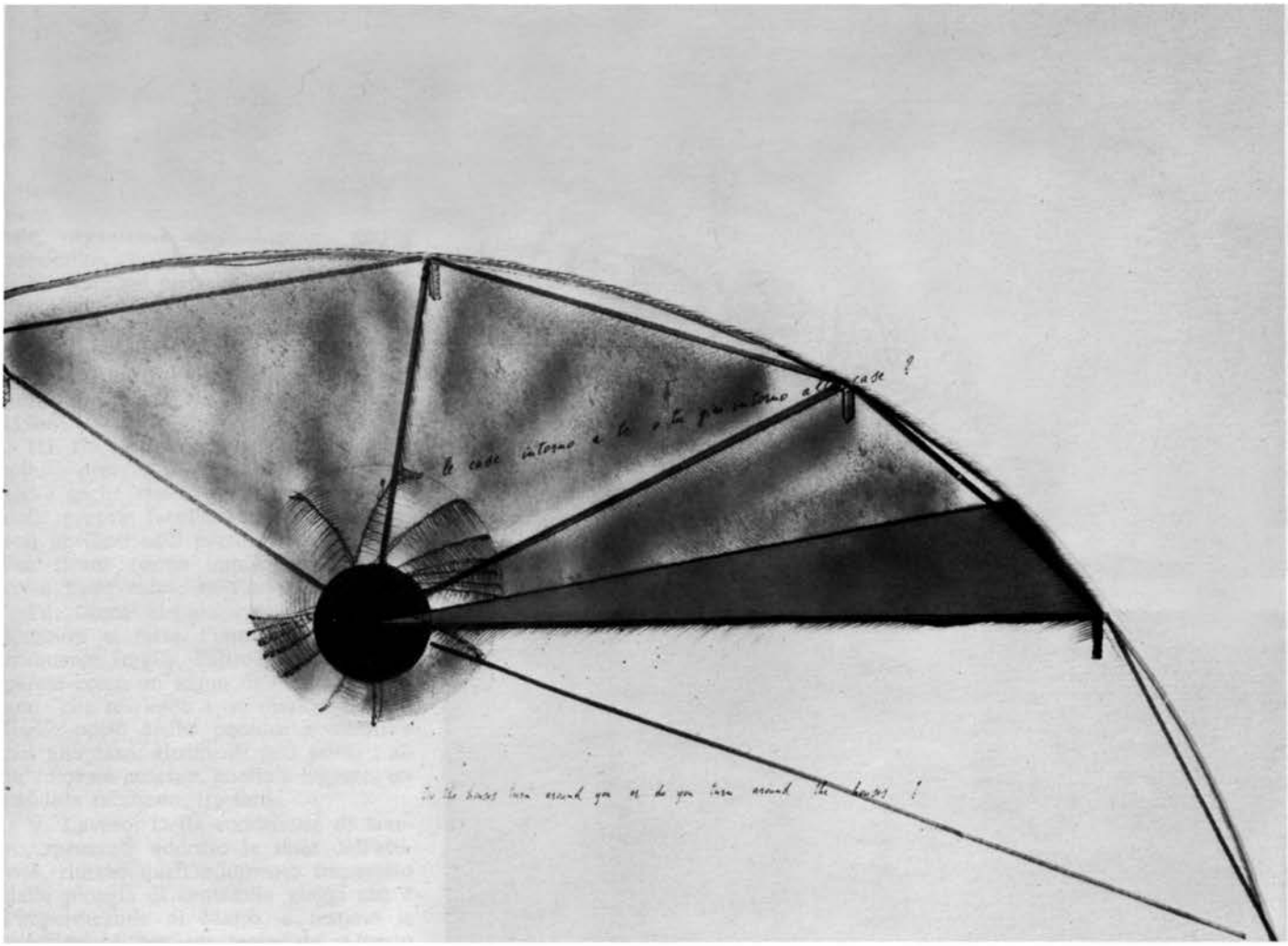
Merz ha anche raffigurato rapporti spaziali dell'azione umana in acquarelli connessi l'un con l'altro: partendo dal centro del palmo della mano ha disegnato le cinque dita come fasci di raggi che si propagano nello spazio esterno. E' questo uno dei modi possibili di rappresentare la spirale di crescita che si sviluppa proporzionalmente dal suo centro. L'applicazione delle prime serie matematiche da parte di Merz nella simbologia delle spirali e dei fasci di raggi corrispondenti a fenomeni vitali, corrisponde alla moderna conoscenza teorica della natura che risolve lo spazio e il tempo in correlazioni di numeri puri.

Nei manoscritti di Paul Klee sono compresi — sotto la voce « Progressioni » — numerosi disegni di costruzioni secondo la sua massima del 1924: « Dall'immagine modello all'immagine primitiva ». Dice Klee:

> ... Anche uno sprovveduto può comprendere che l'apparente possibilità di calcolare i rapporti tra parti diverse e nei confronti della totalità corrisponde ai rapporti numerici più occulti che risiedono in altri organismi artificiali e naturali. E' altrettanto chiaro che questi numeri non hanno nulla di freddo, respirano vita.

Le installazioni espositive di Merz oggettivano queste indicazioni di Klee, indicazioni bio-logiche, e permettono di percepire le proporzioni di mutazione nello spazio esistente. Di queste installazioni, rimangono soltanto i documenti, gli igloo, i disegni, le pitture. Merz considera questa sparizione a un altro livello: « Il mondo è un continuum di cose e di fenomeni la cui struttura appare e scompare ». E' da qui che nasce la bellezza assiomatica dei suoi lavori.

Merz si è dedicato al tema dei tavoli quale base di una casa fin dal suo sog-



Mario Merz, disegno preparatorio per la mostra di Berlino, 1974, haus am Lüetzofplatz.

giorno a Berlino, nel 1972. Alla Akademie der Kunste a Berlino e alla John Weber Gallery di New York, nel 1973, espose tavoli bassi e rettangolari, sulla base di una spirale adattata alla forma del tavolo e della sala. Nell'esposizione di congedo da Berlino, alla Haus am Lützowplatz nel 1974, Merz realizzò la addizione di sale troppo piccole e separate in un'unica sala grande collegata. Nel problema iniziale di non potere esporre oggetti plastici né grandi pitture nelle singole sale di quella vecchia casa padronale, Merz ravvisò la possibilità di potere mostrare come dovrebbe espandersi l'abitazione se una gran compagnia di circa 55 persone volesse raccogliersi attorno ad un tavolo. In fondo ad una fuga di tre stanze fu costruito un piccolo igloo coperto di cocci di vetro; dal suo centro esplodeva un tavolo triangolare che cresceva a salti e che raggiungeva la stanza che si trovava al lato opposto. Visto dal capo largo del tavolo, il piccolo igloo di vetro sembrava un nucleo di spazio capace di espandersi in contrasto con la abitazione.

Per Merz, il tavolo rappresenta il ritratto semplice e chiaro dei bisogni e dei rapporti umani. Avvicina la terra a portata di mano per mangiare, bere, e lavorare. Simile è anche il letto. Sono raffigurazioni antropologiche, etnografiche, nel senso di « siccome sono un essere sociale, il tavolo deve avere le misure sufficientemente grandi per la mia compagnia ». La più recente formulazione di questa idea è rappresentata nelle pitture di tavoli. Sulla enorme tela, lunga 20 m. e alta 6 m., dipinta due anni fa in una cascina in Lombardia, i tavoli si trovano in proliferazione su di un'immaginaria spirale in espansione. La proliferazione si rapporta alla prospettiva di raggi centralizzati, aperta nella parte bassa della pittura. Questo metodo rovescia il punto di fuga della prospettiva dal centro e apre la prospettiva verso i limiti dell'immagine. Passando davanti alla pittura, uno ha l'impressione che le linee sfuggenti della prospettiva di ciascun tavolo si incontrino nella posizione di chi guarda.

Adoperati in modo non ortodosso, i mezzi storici dell'arte rendono visivi i rapporti tra le diverse realtà, e visibili. Mario Merz rifugge dall'idea di riformare i particolari del sistema sociale esistente. Come Beuys, tende a pensare in termini di dimensioni globali e a prendere in considerazione il potenziale dell'uomo nella sua interezza e dell'intera umanità. Ambedue Merz e Beuys impregnano di materialismo e di socialismo la nozione neoplatonica del disegno che durante tutto il Rinascimento è stato inteso come immagine ideale e somma spirituale delle esperienze empiriche. Questo umanesimo considera il mondo intero con le sue componenti di potere politico, industriale e scientifico. Nello scritto di Merz del '70 a New York leggiamo fra l'altro:

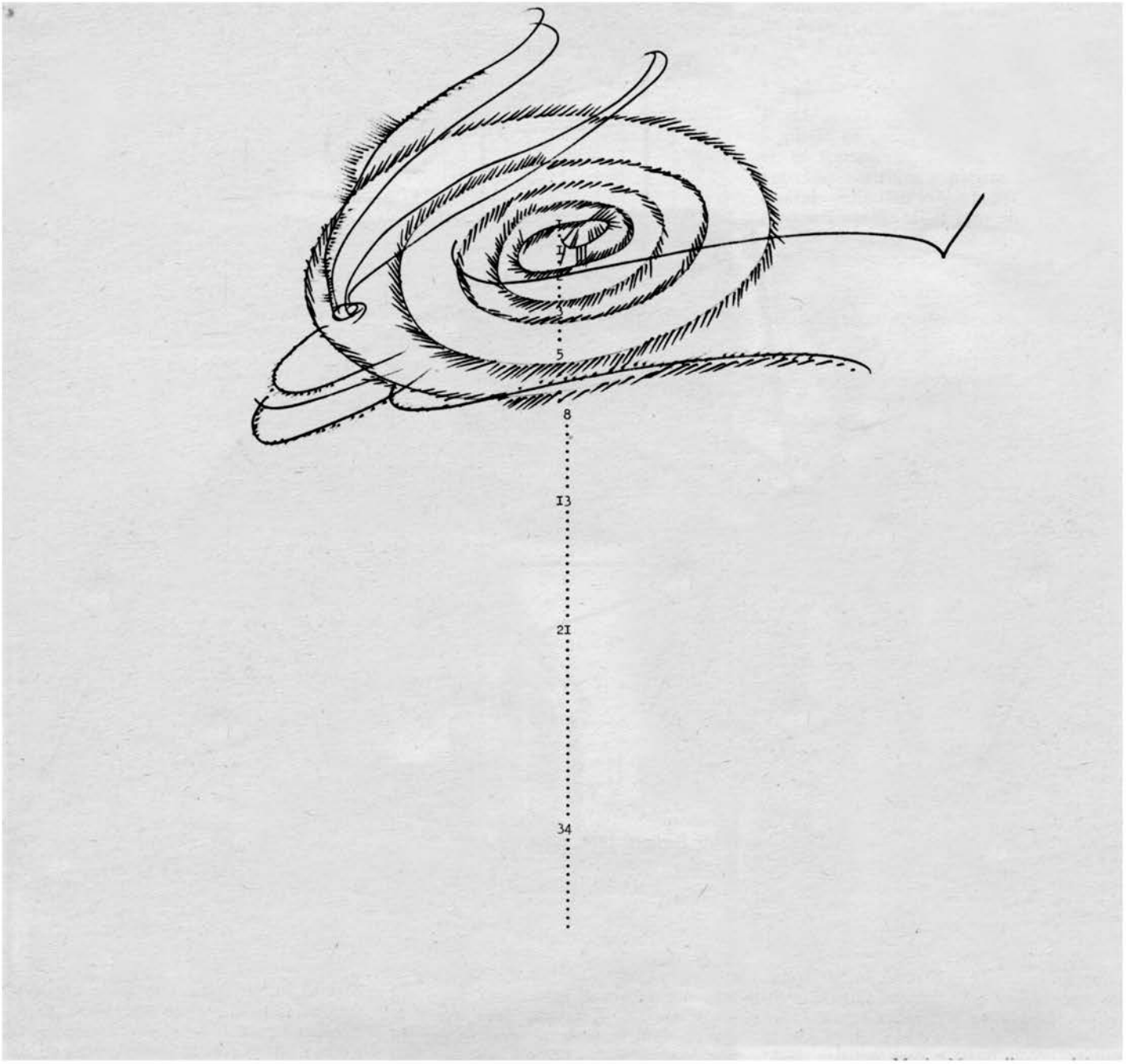
Genesi: Lo spazio originario non era saturo di scienza / Lo spazio astratto *non* è saturo di scienza / Lo spazio in cui viviamo è saturo di scienza.

Utopia / Sottrarre lo spazio in cui viviamo alla saturazione di scienza / Parlare dello spazio e sulla qualità dello spazio futuro.

Quindi Merz ha deciso di fare l'architetto e di farsi la casa a misura della sua realtà. La casa deve inserirsi nella realtà. L'artista Merz si contenta di definire quella realtà della casa oggi necessaria. La sua necessità oggi non ha bisogno di essere provata — lo è praticamente. La poesia dell'arte dev'essere praticamente concreta per metterci nella condizione di potere pensare, immaginare, concepire la condizione in cui si vive e non si muore durante la vita.

*Marlis Grüterich*

Per articoli su Mario Merz si rimanda il lettore ai n. 1 e 5/6 di Data.




Mario Merz, disegno dal catalogo della Kunsthalle Basel, 1975.

Bruno Corà

## SPIRALI

**mostre alle gallerie Sperone di Roma, febbraio 1976, e Sperone di Torino, aprile 1976.**

Se categorico è l'attributo di molta arte d'oggi (non nell'accezione di preciso e rigoroso, che pure sono qualità conferibili al lavoro di Merz, ma in quella appunto di "categoria" che in arte significa genere, divisione, ambito di un tipo d'immagine), allora Mario Merz è un artista anti-categorico.

Il suo lavoro e le forme che questo assume affermano la complessità che lega tra loro le cose. E' questa molteplicità delle varie fisionomie del vivere che Merz tende a riformulare attraverso l'organismo nuovo della sua immagine. Il suo interesse è diverso dal perseguire superlative entità di una stessa qualità prescelta a poetica. Merz opera agli antipodi di quel lessico di immagini articolate tra loro in una serie sempre più "specializzata" di analogie significanti che tuttavia non modificano mai i significati.

I. Così si presenta uno dei lavori della mostra di Merz a Roma (uno dei molti lavori di una mostra difficile e folta), lo s'incontra come un tavolo ambiguo dai profili sghembi, un tavolo inteso come sollevazione del piano del terreno alla porta dell'uomo uscito da protostorici limiti e già sociale, un congegno di metallo e cristallo orientato verso un punto di fuga nascosto e concluso sul muro dal guscio di una lumaca.

Ecco la complessità accennata, a un punto del piano di cristallo la forma riconoscibile del tavolo s'interrompe, si apre una cavità, mazzi di fascine, un fulmine di neon l'attraversa, s'insinua e scompare tra gli arbusti rinsecchiti, altri rovesci dalla terra all'aria; due forze, quattro materie, energie presenti o potenziali, una geometria dei campi rievocata, la natura, la cultura; e l'una si sovrappone all'altra, come edificare, "come abitare in una casa costruita sulle rovine del teatro di Marcello"; storia su storia... Complessità che è capacità associativa in cui si enuncia l'idea di struttura e di modificazione.

Merz ha realizzato questi "tavoli" in parallelo, affiancati, addossati contro il muro; ha usato il muro come superficie (piano) di rappresentazione (di proiezione). Tutto ciò che è pesante e fisico si riduce idealmente a una proiezione tracciata dal filo teso a congiungere il guscio di lumaca con le estremità interrotte del tavolo. Tale prolungamento e ribaltamento di piano, questo passaggio di "senso", è il segno del rovesciamento

operato da Merz sul tutto e la manifestazione che altra è la reale fisionomia di quell'immagine. Consuete forme e materiali antichi sono aggregati per parlare del nuovo attraverso di sé, e i significati sono altrove, ma non sono distanti:

lumaca - spago - bava - tavolo - terra - fascine - (carbone - combustione) - neon - luce - minerale - animale - vegetale, organismo autosufficiente, nuove possibilità.

II. Stare sul posto indicando il posto, depositandosi in esso, deposito infatti è la cera, deposito di vita di api sul filtro (qui) metallico attraverso cui passa, indicato, l'atto trascritto nel neon luminoso che Merz ha intitolato: *Sit in* (1968).

III. Un cesto non è un "tessuto di vimini"; utensile di forma inventata, conserva anche appeso al muro l'immagine delle proprie facoltà e del proprio uso con attributi utili persino alla fantasia; che strana forma immaginaria ha un cesto trapezoidale in vimini intrecciati!

IV. Come ideogrammi, due cannelli luminosi al neon, l'uno si flette in sé, realmente fragile, l'altro è sospeso alla parete come un segno di matita, un segno "che se riesco a tracciarlo su di un foglio posso anche pensare a costruire poi una casa, altrimenti non posso nulla". Poi un cuscino, gonfio e leggero, un candido sacchetto, tra loro.

V. Lavoro. Della condizione di lavoro, spruzzate addosso le tinte dell'attività, rimane quell'indumento trapassato dalla pioggia di centomila viaggi che è l'impermeabile di Mario, e restano le predilezioni per un materiale. Questo "vissuto" differisce per tempi (è precedente) e per storia dalla "simple history of New York" di Dine (1970). E come flussi solidi di energia/nevralgica, attraversano il calco in cera lattescenti saette di neon, sansebastianamente.

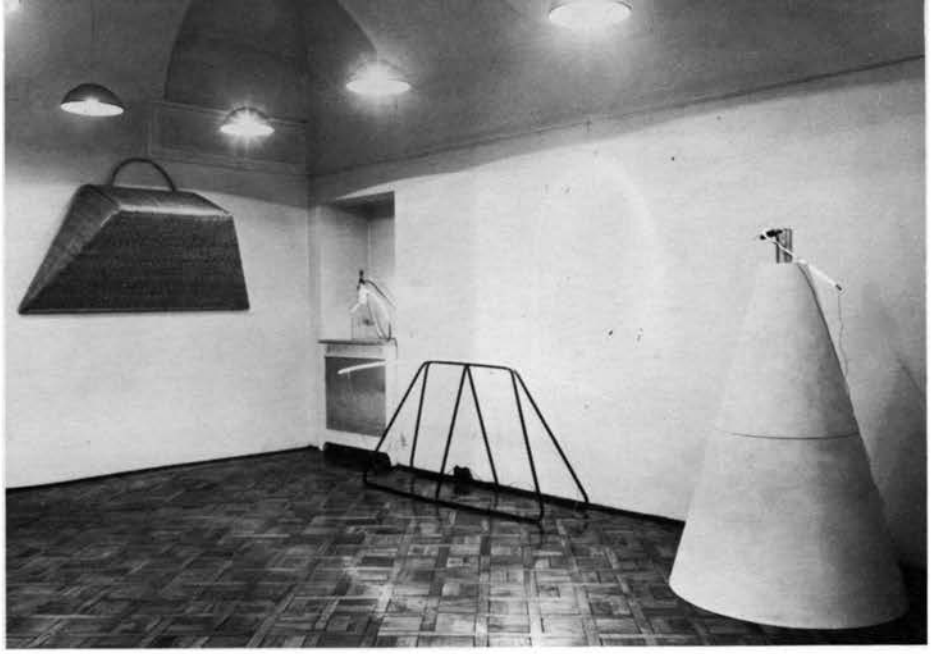
VI. Anche il fagotto di pezze intrecciate, fatto da Marisa, è trafitto da un sottile neon che sembra aprire una ferita fredda.

VII. Un tavolino basso come una pietra triangolare aguzza diretta verso l'entrata di una stanza, di profilato metallico, di cristallo, con un tornio fissato su di un lato, su cui è fissata in orizzontale una vecchia bottiglia scura. Altri minuti particolari fanno convergere cose distanti (la memoria "informale" rigenera residuati e immagini di una esperienza che affiora), e l'intera costruzione sfugge alla fissazione di qualsiasi funzione grazie all'inconsueta "prospettiva" di quegli oggetti assemblati.

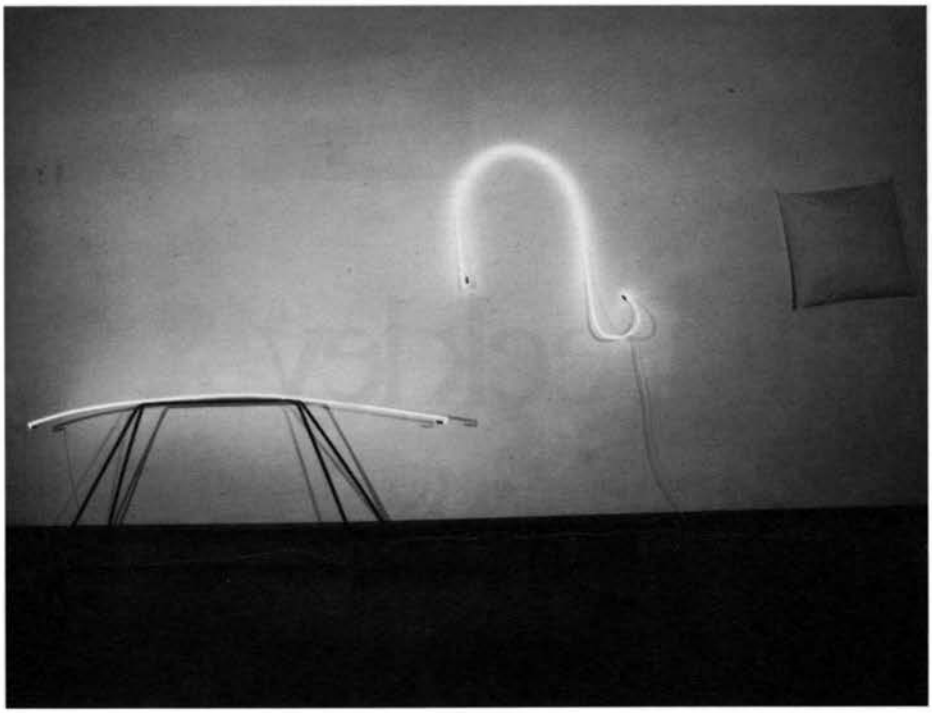
VIII. Numerosi disegni su carta recano l'immagine di una spirale: al centro un guscio di lumaca, solido come un minerale e disegnato a spirale anch'esso. Appaiono come l'esercizio multiforme di simmetrie rotatorie e radiali (dal centro del palmo di una mano verso l'estremità delle dita e oltre). Tra i materiali usati per realizzare il disegno, un impressionante sistema di relazioni, sempre: gusci minerali, argilla per fissarli sulla carta, colla, carbone per i segni...

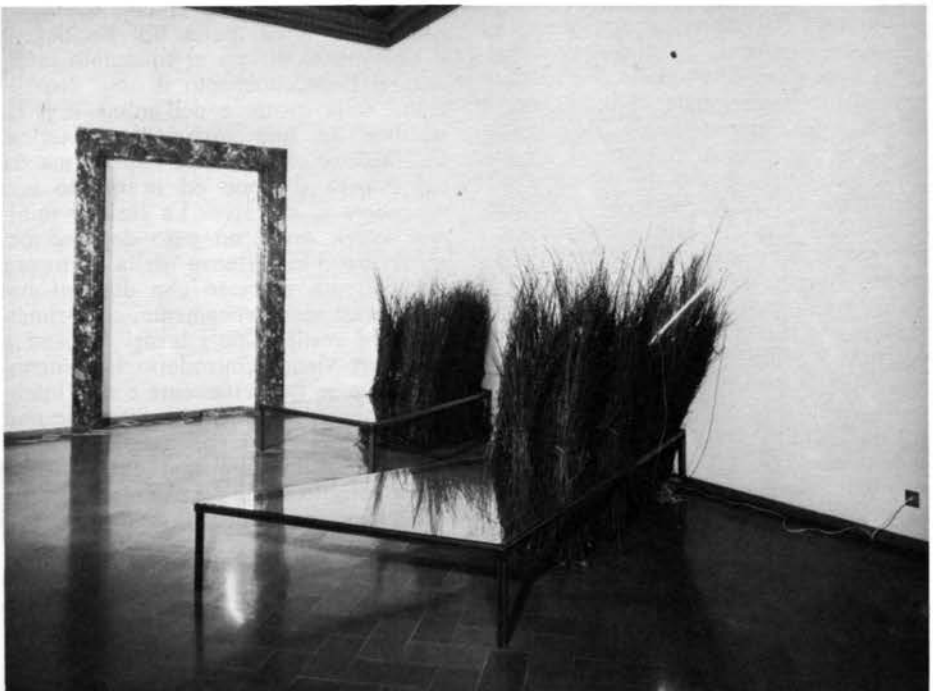
IX. La serie generatrice di Fibonacci illumina la sala dei disegni: una successione di numeri al neon — 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 114, 223 — dal soffitto al pavimento come un totem delle proporzioni.

*Bruno Corà*



Mario Merz, *Installation view*, mostra alla galleria Sperone, 1968. Foto Bressano.



Mario Merz, *Teatro-cavallo*, 1966, mostra alla Galleria Sperone.

Mario Merz, *Tavolo e fascine*, mostra alla galleria Sperone, 1976.