

Living Sculptures: Marisa Merz e Mila Leva Pistoï nel segno di Merleau-Ponty. Un orizzonte post-minimalista

MARIA TERESA ROBERTO

«Questo ritagliare è una cosa umile e modesta come un ricamo, ma anche faticosa; mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l'allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406). La voce di Marisa Merz risuonò per la prima volta in pubblico nel dicembre del 1966, in un'intervista su "marcatré" che inquadrava il momento germinale di una serie di opere, all'epoca inedite e ancora senza titolo, una delle quali sarebbe stata esposta l'anno successivo alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino con il titolo di «*Living sculpture*» (*Museo sperimentale d'arte contemporanea*, 1967, p. 49, ill. p. 110)¹.

Il dialogo era accompagnato dalle prime immagini di quelle forme argenteo «articolate e vitali, sia sospese in aria che poggiate al suolo» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406), realizzate ritagliando e cucendo sottili nastri di alluminio. L'altra voce in campo, attiva nel contribuire a formulare il senso originario di quei lavori, è rimasta finora senza nome, a causa di una disattenzione redazionale nella composizione di un fascicolo di monumentale densità. Proponiamo qui di ricondurla a Mila Leva Pistoï, dal 1964 responsabile della pagina torinese di "marcatré" e molto vicina agli artisti che, come Marisa e Mario Merz, frequentavano la galleria Notizie di Luciano Pistoï, del quale era stata la prima compagna².

¹ La mostra della collezione del Museo Sperimentale, donata da Eugenio Battisti e integrata da alcune opere di artisti torinesi scelte da Germano Celant, tra cui quelle di Mario e Marisa Merz, fu inaugurata alla Galleria d'Arte Moderna il 26 aprile del 1967. L'ispirazione per il titolo «*Living sculpture*» venne con ogni probabilità dalla recente rappresentazione di *Mysteries and Smaller Pieces* da parte del Living Theatre al Piper Club di Torino, di cui Marisa Merz era frequentatrice abituale, e in cui avrebbe installato nel dicembre dello stesso anno le sue sculture in lamierino. Una ricostruzione della vicenda espositiva delle *Living Sculptures* è in Kittler, 2017.

² La sigla «M. P.», non riconducibile a nessun altro collaboratore presente nell'indice di quel numero di "marcatré", compare in calce al testo che occupa la pagina a fronte

L'alternarsi di domande e risposte non termina con le parole dell'intervistata, ma con quelle di chi con lei interloquiva, che metteva in campo, come chiave interpretativa di quelle opere prive di una definizione formale stabilita a priori, il rapporto tra l'esperienza soggettiva e il costituirsi dell'oggetto così come Maurice Merleau-Ponty lo configura in *Fenomenologia della percezione*, la cui traduzione italiana era stata pubblicata nel 1965 (Merleau-Ponty, 1945b). È precisamente il ricorso a strumenti critici tratti dal pensiero del filosofo francese l'elemento che rafforza la possibilità di identificare in Mila Leva Pistoï l'autrice dell'intervista: da lì a pochi mesi e sempre su "marcatré", nel resoconto, questa volta firmato, di un incontro con Mario Merz (Pistoï, 1967) sarebbe nuovamente comparso un riferimento a Merleau-Ponty, citato quasi in presa diretta dall'edizione italiana di *Segni*, pubblicata a inizio 1967 (Merleau-Ponty, 1960).

A metà del decennio successivo, Marisa Merz tornò a dialogare con un'altra critica alla quale era legata da consuetudine amicale, Anne-Marie Sauzeau Boetti. L'occasione era segnata dal confronto con una linea di pensiero incardinata sull'analisi della soggettività femminile: Merz fu invitata, insieme a Carla Accardi e a Iole de Freitas, a narrare di sé e del suo lavoro in uno spazio di scrittura femminile le cui coordinate teoriche Sauzeau Boetti individuava nelle posizioni di Luce Irigaray, Julia Kristeva e Juliet Mitchell. La trascrizione di quei dialoghi fu pubblicata su "Data" nell'autunno del 1975 con il titolo *Lo specchio ardente* – un omaggio a *Speculum* di Irigaray, uscito in Francia l'anno precedente e da pochi mesi pubblicato in Italia (Irigaray, 1974; Sauzeau Boetti, 1975). Le testimonianze delle tre artiste e le riflessioni di Sauzeau Boetti su creatività e differenza femminili erano impaginate in parallelo e presentate come un montaggio di «appunti teorici» e «frammenti di "viaggi"» (Sauzeau Boetti, 1975, p. 50)³.

Negli anni compresi tra il 1966 e il 1975, un arco cronologico in cui rare furono le analisi volte a raffrontare il lavoro di Marisa Merz con quello di altri artisti e artiste, i testi delle due critiche, situati agli estremi cronologici del periodo, trovarono le loro chiavi interpretative nella sfera della

dell'intervista a Marisa Merz, una recensione della mostra di Robert Motherwell inaugurata il 27 settembre del 1966 alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.

³ Sul contributo di Sauzeau Boetti al rapporto tra critica d'arte e femminismo in Italia si vedano Iamurri, 2007; Russi Kirshner, 2007; Iamurri, 2024.

filosofia⁴. Essi evidenziano da una parte l'impossibilità di confinare il senso dell'opera dell'artista torinese all'interno di barriere disciplinari, dall'altra la molteplicità di riferimenti e connessioni che caratterizzò l'attività critica di Sauzeau Boetti così come quella di Leva Pistoï, a oggi ancora non indagata e che ci proponiamo qui di ripercorrere.

La rilettura analitica di quella prima intervista offre la possibilità di allargare il campo di osservazione in cui collocare le opere di esordio di Marisa Merz, sottolineando il suo muoversi in sintonia con altre artiste attive nel contesto internazionale, e di dare infine visibilità a chi con lei condusse quel confronto aggiornato e problematico⁵.

"marcatré" a Torino: Mila Leva Pistoï

Nell'ambito della cultura torinese Mila Leva Pistoï era una presenza attiva non solo come collaboratrice di "marcatré", ma anche come insegnante, storica dell'arte, traduttrice⁶. Vicina a Luciano Pistoï dalla seconda metà degli anni Quaranta fino ai primi Sessanta, ne condivise amicizie e progetti, in particolare quelli legati alla prima fase di attività della galleria Notizie⁷. Il suo nome compare tra i collaboratori della rivista fondata da

⁴ Per la fortuna critica di Marisa Merz si vedano Perrone, Cozzi, 2017, una ricostruzione biobibliografica del suo percorso in cui non è tuttavia ricordata l'intervista su "marcatré" del 1966, e Delot, Prangé, Viliani, 2024.

⁵ Chi scrive ha proposto una prima analisi di questo testo (Roberto, 2023), interpretando le *Living Sculptures* alla luce della nozione deleziana di «divenire illimitato», ricorrente in *Logique du sens* (Deleuze, 1969).

⁶ Nel 1960 il suo nome compare, insieme a quello di molti storici dell'arte della sua generazione – tra cui Carla Lonzi –, nell'elenco dei collaboratori di *Civiltà nell'arte*, il volume dedicato alle arti visive e curato da Enrico Castelnuovo per la serie di enciclopedie monografiche *AZ Panorama* (Castelnuovo, 1960). Ricordiamo, negli anni successivi, un suo importante contributo allo studio dell'architettura torinese post-unitaria (Leva Pistoï, 1969), con introduzione di Italo Cremona, e la traduzione dall'inglese per la collana dei Saggi Einaudi, sempre nel 1969, di una delle ricognizioni d'insieme dedicate da Gisela Richter all'arte greca (Richter, 1959).

⁷ Il matrimonio di Luciano Pistoï e Mila Leva fu celebrato nel 1947; l'amicizia con Mario e Marisa Merz si fondava sul sodalizio nato tra Luciano e Mario durante la detenzione alle carceri Le Nuove di Torino per attività antifasciste, nei mesi precedenti la Liberazione. Il bollettino "Notizie. Arti Figurative" esordì nel gennaio del 1957 con un numero monografico accompagnato da un testo di Luciano Pistoï dedicato a Mario Merz, Piero Ruggeri e Sergio Saroni (*Tre nuovi pittori aformali*, 1957), che anticipò di un anno l'apertura della galleria Notizie, presso cui lo stesso Merz espose in mostre personali e collettive fino al 1962. Il coinvolgimento di Mila Leva nelle attività e nelle relazioni della galleria è attestato tra l'altro dal fatto che Carla Lonzi abbia conservato i documenti relativi all'attività espositiva di Pinot Galizio da Notizie in una busta da lei indirizzata in origine a Mila Leva, tuttora presente nel

Eugenio Battisti dal numero di maggio/giugno del 1964 fino a quello di agosto del 1970⁸.

Accanto a segnalazioni e recensioni di mostre, curò la rubrica *Riviste*, che, circoscritta al 1966, fu occasione di aggiornamento ad ampio raggio sul dibattito critico in corso in Europa e negli Stati Uniti, tra bilanci dell'arte Pop e cinetica e prime valutazioni delle tendenze minimaliste. Tra gli approfondimenti da lei proposti spiccano quelli dedicati alla discussione della mostra *The Responsive Eye*, che si era tenuta al MoMA da febbraio ad aprile del 1965, e alle diverse attitudini della scultura americana recente, attraverso l'analisi di un articolo di Max Kozloff pubblicato su "Arts Magazine" nel febbraio di quello stesso anno⁹. Nel riferirsi a «una tendenza che sembra in questo momento concentrare le migliori energie di quegli artisti cui non basta la soluzione delle infinite possibilità inventive concesse alla superficie piana, [...] situazione comune all'America e all'Europa e che è caratterizzata, d'un lato, dall'infittirsi delle idee pittoriche nella scultura (Caro, Tucker ecc.), e dall'altro da soluzioni plastiche nella pittura», Leva Pistoï si concede una «divagazione» in ambito italiano. Segnala «l'opera del pittore Mario Merz in cui la superficie del quadro cresce a invadere lo spazio con un lavoro che comporta una specie di intrinseca eccitazione fisica e un'implicita arditezza formale nell'opporsi a quella che è stata la fanatica aversione allo spazio illusionistico della tradizione moderna e della concezione della pittura come affermazione di superfici piane» (Pistoï, 1966d, p. 299): è il primo riferimento critico al nuovo corso dell'opera di Mario Merz, alle tele aggettanti ed estroflesse che sarebbero state esposte a Torino – nel foyer del Teatro Stabile e alla Galleria Civica d'Arte Moderna – solo nella primavera dell'anno successivo.

L'aspetto più significativo del suo contributo è costituito da una serie di interviste scalate tra il 1964 e il 1967. Esaminarle nel loro insieme consente di individuare elementi lessicali e snodi critici ricorrenti, che permettono non solo di identificare nella sua voce quella in dialogo con Marios Merz, ma anche di riportare alla luce un punto di vista finora trascu-

relativo fascicolo del Fondo *Carla Lonzi* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (Sez. 1, Serie 3, ss. 4, f. 6).

⁸ Tutti i suoi contributi, dalle recensioni alle interviste, sono firmati «Mila Pistoï», mentre nel colophon – in relazione alla responsabilità della redazione torinese – compare la dicitura «Mila Leva Pistoï», sostituita dal numero di dicembre del 1967 da quella «Mila Leva».

⁹ Pistoï, 1966c, 1966d. L'articolo di Max Kozloff cui l'autrice faceva riferimento nel primo dei contributi qui citati era intitolato *The Further Adventures of American Sculpture* (Kozloff, 1965).

rato tra quelli degli osservatori impegnati a interpretare il rinnovamento in corso nella situazione artistica italiana, e specificamente torinese, ancora fluida e aperta nei mesi che precedettero l'affermarsi della definizione critica di Arte povera. Le interviste ad Arnaldo Pomodoro nel 1964, a Enrico Castellani, Michelangelo Pistoletto e Marisa Merz nel 1966 e a Mario Merz nel 1967 non furono dialoghi d'occasione, ma incontri incalzanti, attraversati dalla dialettica di punti di vista non sempre coincidenti. Fin dalle domande rivolte nel 1964 ad Arnaldo Pomodoro, le riflessioni di Leva Pistoletto insistevano sull'urgenza di superare sia la dimensione centripeta e autoreferenziale della scultura, sia l'identificazione dogmatica della pittura con la superficie bidimensionale: «al presente la società pretende da un artista una disponibilità totale [...], in che modo dunque l'artista potrà condizionarsi alle tecniche della vita attuale se non includendo l'infinita estensione del possibile nella superficie dell'opera?» (Pistoletto, 1964, p. 240); e in conclusione del dialogo: «Il problema potrebbe essere quello di far penetrare lo spazio nella scultura perché il vuoto inerte diventi un penetrare le cose?» (Pistoletto, 1964, p. 241).

Il numero di "marcatré" del dicembre 1966 in cui compare l'intervista a Marisa Merz presentava, nelle sezioni "Arti visive" e "Antologia", molti dialoghi tra artisti e critici: un colloquio di Marisa Volpi con Yaacov Agam, i *Discorsi* di Carla Lonzi con Yannis Kounellis e con Philip King, l'intervista di Daniela Palazzoli a Oyvind Fahlmström e quelle di Leva Pistoletto a Michelangelo Pistoletto e a Enrico Castellani, in quel periodo spesso presente a Torino, con personali da Notizie nel 1964 e nel 1966 e, tra il 1963 e il 1966, con la partecipazione a collettive prima da Notizie e poi da Sperone, insieme a Carla Accardi e a Pistoletto.

Un passaggio del dialogo con Castellani, incentrato sulla sua sala personale alla Biennale del 1966, rivela l'attenzione con cui Leva Pistoletto seguiva gli sviluppi della ricerca artistica dall'osservatorio torinese. Anche in questo caso lo scambio si conclude con le parole dell'intervistatrice, che definisce la pratica dell'artista come «una tecnica di vita che si esprime nell'artificio», colto «nel suo naturale e organico sviluppo». Interessata a sottolineare non tanto l'aspetto della ripetizione del segno, quanto la sua capacità di accompagnare il dilatarsi della tela «in forme angolari estroflesse, a baldacchino, a cantonale», Leva Pistoletto osserva che le *Superfici bianche* presentate da Castellani a Venezia erano esposte in modo da formare «un insieme che vorrei chiamare "abitabile"» (Pistoletto, 1966a, p. 160). Il riferimento implicito era alla mostra *Gilardi, Piacentino, Pistoletto. Arte abitabile*, che era stata inaugurata alla galleria Sperone in concomi-

tanza con l'apertura della Biennale del 1966 e in cui veniva proposta una chiave di lettura del lavoro di quegli artisti presto lasciata cadere dalla critica, per quanto densa di implicazioni¹⁰. L'aggettivo "abitabile", in cui si condensava l'ipotesi di una inedita accessibilità e percorribilità dell'opera, veniva richiamato da Leva Pistoï in alternativa al termine «"environmental"», giudicato «insufficiente a esprimere questo tipo di organizzazione spaziale» (Pistoï, 1966a, p. 160). L'autrice pare attribuire al formato dell'*environment* una valenza solo dimensionale, indipendente da contesti e modi di fruizione, proponendo in alternativa la nozione di "abitabilità", cui può essere invece associata la funzione di orientare il focus dell'opera sull'esperienza del soggetto che fisicamente o mentalmente la percorre. Risuona in questo passaggio una prima eco del pensiero di Merleau-Ponty, là dove, nella *Fenomenologia della percezione*, egli descrive il corpo come luogo di «appropriazione» (Merleau-Ponty, 1945b, p. 220) dello spazio: «non si deve dire che il nostro corpo è *nello* spazio, né d'altra parte che è *nel* tempo. Esso *abita* lo spazio e il tempo» (Merleau-Ponty, 1945b, p. 194, sottolineature nel testo).

L'intervista a Pistoletto era stata realizzata in studio qualche mese prima, nella primavera del 1966, di fronte alle opere in partenza per la Biennale di Venezia e mentre ancora era in corso al Walker Art Center di Minneapolis la personale *A Reflected World* (4 aprile–8 maggio 1966). Il dialogo si incentra su alcuni temi affrontati anche da Martin Friedman nel catalogo del Walker Art Center: il dilatarsi delle dimensioni delle superfici specchianti, la presenza più incisiva del colore, il confronto implicito con il linguaggio cinematografico¹¹.

Ritorna in una delle domande a Pistoletto un'espressione estranea all'ambito della critica d'arte, che ricorre anche nelle interviste a Pomodoro, Castellani, Marisa e Mario Merz: nel sottolineare l'importanza per gli osservatori di conoscere le modalità di realizzazione delle opere, Leva Pistoï le definisce «processi operativi che coagulano *tecniche di vita*» (Pistoï, 1966b, p. 411, sottolineatura nostra). Questa formula, estrapolata dal campo della pedagogia, era stata proposta in Francia fin dagli anni Trenta da Célestin ed Élise Freinet nell'ambito della loro pratica educativa sperimentale ed era stata introdotta in Italia a partire dagli anni Cin-

¹⁰ Una riflessione sul "formato abitabile" ricorrente nelle pratiche artistiche contemporanee, centrata sul pensiero di Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard e solo marginalmente su quello di Merleau-Ponty, è in Migliore, 2016.

¹¹ Cfr. Friedman, 1966. Il testo di Friedman fu tradotto e pubblicato nel catalogo della personale di Pistoletto alla Bertesca di Genova inaugurata a dicembre del 1966.

quanta dal Movimento di Cooperazione Educativa. A Torino aveva assunto una particolare rilevanza grazie al magistero di Francesco De Bartolomeis e alle esperienze innovative condotte da numerosi insegnanti formati con lui. Il metodo Freinet prevedeva una didattica attiva e anti-autoritaria, fondata appunto sulle "tecniche di vita", esperienze in grado di estendere alla scuola pratiche di quotidianità condivisa e attivazione di rapporti sociali¹².

Nel traslare queste intenzioni alla sfera della critica d'arte, Leva Pistoï offriva una sua personale interpretazione, politicamente orientata, del nesso arte-vita, che stava emergendo anche in Italia come elemento distintivo delle attitudini di numerosi artisti. E la stessa descrizione del proprio lavoro da parte di Marisa Merz, già citata in apertura di questo testo, rientra, se riletta alla luce di questi riferimenti, nel campo di intenzioni delle "tecniche di vita", caratterizzata com'è dalla volontà di ancorare la pratica artistica alla concretezza di una dimensione sociale: «Questo ritagliare è una cosa umile e modesta come un ricamo, ma anche faticosa; mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l'allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406).

Marisa Merz, fata cucitrice

Nel raffronto con quelle finora analizzate, le interviste a Marisa e a Mario Merz, realizzata quest'ultima nei primi mesi del 1967, rivelano una familiarità con gli sviluppi della ricerca di entrambi conseguente a una costanza di rapporto radicata negli anni¹³. Ciascuno dei due dialoghi si apre con una riflessione sull'esigenza di superare i limiti della pittura, o più precisamente quelli del formato del quadro, emersa nella ricerca dell'una e dell'altro tra il 1966 e il 1967. Mario Merz ne parla come di un processo espansivo di «estensione e sviluppo nello spazio» delle forme, nei cui confronti «i quadri piani erano come dei progetti per opere da realizzarsi» (Pistoï, 1967, p. 288). Marisa Merz aveva a sua volta dichiara-

¹² A proposito della diffusione in Italia del metodo Freinet tra anni Cinquanta e Sessanta si vedano Freinet, 1949; Mencarelli, 1956; Ciari, 1961; Lodi, 1963.

¹³ Il numero di "marcatré" del luglio 1967 riservava un'attenzione specifica alla situazione torinese; il contributo di Leva Pistoï in dialogo con Mario Merz – che proprio in quei mesi si stava avvicinando al nuovo contesto artistico e ai suoi più giovani protagonisti – si affiancava a quelli di Germano Celant e di Carla Lonzi su Giulio Paolini, di Henry Martin su Pistoletto, ancora di Celant su Aldo Mondino.

to, con qualche mese di anticipo, la medesima volontà di dilatazione dell'opera: «...essendomi proposta di sviluppare quelle forme le cui caratteristiche erano evidenti anche se espresse nel contesto tradizionale del quadro, ho sentito l'esigenza di farle vivere nello spazio per cui esse assumono la concretezza di una cosa»; «hai svincolato – ribadisce Leva Pistoï – le forme che prima dipingevi e sei pervenuta alla realtà di un oggetto che – per essere realizzato in sottili fogli di alluminio – è argenteo e lascia che la sua monocromia si animi in quanto riflette l'ambiente» (*Intervista a Marisa Merz, 1966, p. 406*).

Le parole di entrambe alludono qui a una precedente stagione di pratica della pittura di cui costituiscono una rara, se non unica, traccia: c'è stato un momento, nella stagione compresa tra la sua presenza come modella nello studio di Felice Casorati nei primi anni Cinquanta e l'apparire sulle pagine di "marcatré" delle opere in lamierino, in cui Marisa Merz ha dipinto, dando sostanza di materia e colore a forme «articolate e vitali» (*Intervista a Marisa Merz, 1966, p. 406*), antesignane di quelle che avrebbe poi liberato nello spazio e probabilmente a esse simili nell'andamento sinuoso e nel rifiuto dell'ordine geometrico.

Marisa Merz avrebbe poi trovato ispirazione proprio nel suo primo, originario incontro con i modi della produzione artistica quando, a partire dagli anni Ottanta, sarebbe tornata alle pratiche del disegnare, del dipingere, del plasmare¹⁴. Affiora infatti, soprattutto nei disegni che in molti allestimenti l'artista era solita porre in relazione con le *Testine* in argilla cruda, un rapporto con le armoniche scansioni lineari del Casorati maturo, in cui profili femminili, sfondi di paesaggio e incorniciature di tende, specchi o schermi si saldano in modo da formare unità ritmiche e intarsiare le campiture cromatiche. Così avviene in *Fanciulla e paesaggio rosa e celeste*, ritratto casoratiano del 1956 in cui è possibile individuare le sembianze di Marisa Merz, con il lungo collo e il volto reclinati nella posizione in cui lei stessa avrebbe, decenni più tardi, collocato molte di quelle *Testine* (Bertolino, Poli, 2004, n. 1078)¹⁵.

Nel 1966 la questione in gioco era invece quella di evadere dal formato predefinito del quadro. Donald Judd aveva da poco proposto la definizione di "oggetti specifici" per le più interessanti tra le opere recenti, quelle che non rientravano nel campo della pittura né in quello della

¹⁴ Sul rapporto di Mario e Marisa Merz con le pratiche della pittura e del disegno si veda Boggia, 2021.

¹⁵ Ringrazio Giorgina Bertolino per la segnalazione e per la proposta di identificazione di questo ritratto.

scultura¹⁶. Analoga intenzione guidava Leva Pistoì a riferirsi alle opere di Marisa Merz solo come a «forme» o a «oggetti», tesi a superare ogni codice formale e ad acquisire una valenza processuale, senza lasciarsi sigillare in una disposizione predefinita: «[...] le forme uscite dalle dimensioni tradizionali del quadro non per questo rientrano in quelle tradizionali della scultura, perché, sollecitando a considerare lo spazio che è intorno e dietro la forma, si esprimono in una configurazione di forze e in una dinamica di processi, anziché in una struttura definitiva» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406).

L'incontro tra le due amiche da cui scaturì l'intervista ebbe come cornice la casa di Mario e Marisa Merz, che pochi anni dopo Tommaso Trini avrebbe descritto come un «bosco», in cui si accumulavano «le parole, i gesti, e le opere dell'arte di vivere» (Trini, 1972, p. 45) e in cui le nuove opere di Marisa si addensavano, come nuvole, tra pareti e soffitto: «il fatto di vederle qui nel contesto abituale della mia casa – rifletteva l'artista – mi fa sorgere dei dubbi; penso che mi piacerebbe affittare un grosso locale, un garage, un magazzino, per lavorarvi al di fuori di un'ambientazione obbligata e preesistente [...], oppure potrebbero stare all'aperto in un giardino» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406).

Marisa Merz intendeva dunque svincolare quei lavori dall'ambiente domestico, immaginandoli invece installati in una tipologia di spazio che prefigurava quello del Deposito d'arte presente, che sarebbe stato inaugurato qualche mese più tardi a Torino da Marcello Levi e Gian Enzo Sperone¹⁷. In alternativa, progettava di sperimentarne la collocazione all'aperto, idea che trova riscontro in uno dei due scatti fotografici che accompagnano su "marcatré" il testo dell'intervista, quello appartenente alla stessa serie da cui sarebbe stato tratto *l'affiche* per la personale da Sperone del giugno 1967, che mostra le sculture in un giardino, disposte tra alberi e prato. Nella seconda immagine le spirali in lamierino appaiono invece installate in una stanza della casa, in dialogo con le loro stesse ombre proiettate sulle pareti. Ma, a un'osservazione ravvicinata, la fotografia si rivela impaginata capovolta, così che il soffitto diviene pavimento con la conseguenza di accentuare, proprio in occasione del loro primo apparire in pubblico, il senso di disorientamento indotto dal confronto con quel proliferare contorto di lamelle riflettenti.

¹⁶ Il testo *Specific Objects*, scritto nel 1964, fu pubblicato l'anno successivo in Seitz, 1965.

¹⁷ Per una riflessione sull'opera di Marisa Merz analizzata in relazione ai significati del contesto domestico si vedano Kittler, 2017; Conte, 2021, 2022.

Forme sospese, inserite in un contesto naturale, che danno vita a una «dinamica di processi» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406): la sfida alla gravità, il rapporto con la natura e il carattere processuale sono tre elementi che, nel 1966, allineavano quelle opere alle punte più avanzate della ricerca artistica internazionale, in particolare sul versante femminile, così come alle letture critiche che esse stimolavano.

Il primo raffronto possibile è con Louise Bourgeois, a partire dalle incisioni di fine anni Quaranta in cui ricorre l'immagine di forme oscillanti in precario equilibrio¹⁸. Per non fare che un esempio, in *Hanging Weeds*, stampata a New York nel 1949 all'Atelier 17 (Wye, 2018, n. 645.1/VI), lunghi steli di erbe scendono dall'alto con un movimento ondeggiante che anticipa quello dei filamenti metallici che Marisa Merz avrebbe ritagliato nell'alluminio nel corso del 1966. Sul fronte della scultura, a inizio anni Sessanta Bourgeois aveva abbandonato la rigidità del legno a favore di materiali flessibili o cedevoli come il gesso, il cemento e il lattice, con cui plasmare le forme labirintiche dei *Lairs* – nidi, tane, rifugi dagli interni cavernosi e intricati, in parte ripresi proprio da quelle incisioni¹⁹. Nel gennaio del 1964, dopo una lunga pausa espositiva, l'artista mostrò alla Stable Gallery di New York quel nuovo ciclo di opere, alcune delle quali scendevano dal soffitto come pendoli²⁰. L'anno successivo, invitata a esporre a Parigi al *XXVII Salon de la Jeune Sculpture*, decise di collocare all'aperto, sospendendola a un albero del giardino del Musée Rodin che ospitava la rassegna, la *Fée couturière*, un nido in gesso del 1963. In quel titolo – *Fata cucitrice* – Bourgeois proponeva un'analogia tra il ricamare, il disegnare e l'immaginare in cui potrebbe riflettersi anche il senso del lavoro di Marisa Merz.

Bourgeois fu tra gli artisti invitati da Lucy Lippard a *Eccentric Abstraction*, la mostra da lei curata nell'autunno del 1966 alla Fischbach Gallery di New York con l'intento di proporre un'alternativa al rigore formale delle *Primary Structures*, presentate pochi mesi prima da Kynaston McShine al Jewish Museum, sempre a New York. «Nell'astrazione eccentrica – scriveva Lippard – le qualità evocative e i rimandi alla dimensione organica so-

¹⁸ Per un'analisi di queste incisioni si veda il catalogo della mostra *Louise Bourgeois. An Unfolding Portrait*, tenutasi al MoMA nel 2017-2018, e in particolare il testo di Deborah Wye (Wye, 2017). In quella occasione, il *corpus* dell'opera incisa e dei libri illustrati da Bourgeois è stato raccolto in un catalogo online (Wye, 2018, *in progress*).

¹⁹ Per un'analisi dettagliata di questo passaggio del percorso di Bourgeois si veda in particolare Wye, 1982.

²⁰ Per una ricognizione della scultura non figurativa attraverso il prisma della collocazione in sospensione si veda Poirier, 2018.

no mantenuti a un livello subliminale, senza alcun rinvio diretto all'ortodossia freudiana» (Lippard, 1966, verso). I tratti distintivi che accomunavano quell'insieme di «stili non-scoltorei» – descritti come «forti e vulnerabili», «potenzialmente mutevoli», «impegnati ad aprire nuovi territori nel campo dei materiali, delle forme, dei colori e dell'esperienza sensoriale» (Lippard, 1966, verso) – potevano essere individuati anche nelle non-sculture di Marisa Merz. Le opere di Bourgeois erano interpretate da Lippard come «luoghi di metamorfosi»; quelle di Eva Hesse – che in mostra presentava, tra le altre, un'opera dagli elementi sospesi e oscillanti quale *Several*, del 1965 – erano definite «paradossali» proprio in quanto instabili e aperte al mutamento (Lippard, 1966, verso)²¹. specularmente, così Trini avrebbe descritto l'anno successivo su "Domus" la mostra di Marisa Merz da Sperone: «Le "cose" sono lì luccicanti e opache, turgide o schiacciate, pendenti dal soffitto o aggregate per terra, in un ordine effimero che gli toglie ciò che ogni opera presuppone, l'inalterabilità. [...] Ecco alcuni degli aggettivi che suggeriscono: amorfo, multiforme, nebulare, omeomorfo; il mondo al quale questi oggetti rimandano è un mondo ancora in formazione» (Trini, 1967, p. 52).

Il corpo, punto di congiunzione tra io e mondo

Nel testo di presentazione di *Eccentric Abstraction*, pur dichiarando di non voler indirizzare la sua lettura verso riferimenti psicoanalitici, in almeno un passaggio Lippard utilizzò, sia pure implicitamente, una nozione freudiana, là dove è segnalata la presenza in molte opere di una possibilità di «identificazione viscerale cui è difficile sfuggire, un'identificazione che gli psicologi hanno chiamato "io corporeo" ["body ego"], [...] e che può essere sperimentata in due modi: in primo luogo attraverso l'attrazione, il desiderio di sfiorare e di essere catturati [...] nei ritmi dell'opera; oppure attraverso la repulsione, la reazione di rifiuto di certe forme e superfici» (Lippard, 1966, verso). Secondo Lippard, Bourgeois e Hesse mettevano in gioco nel realizzare le loro opere, e di conseguenza attivavano negli osservatori, quelle percezioni del sé – sensazioni, timori, desideri – che hanno origine nell'esperienza corporea primaria e che determinano il manifestarsi del nucleo aurorale dell'io.

²¹ Un raffronto tra il percorso di Marisa Merz e quello di Eva Hesse negli anni compresi tra 1966 e 1969 è in Fransoni, 2013.

La nozione di "io corporeo", tematizzata da Freud a inizio anni Venti ne *L'io e l'Es*, allude alla funzione svolta dalle impressioni corporee nell'avviare il processo di formazione dell'identità individuale. Ripartendo dai testi freudiani, letti attraverso il filtro del pensiero di Husserl, tra fine anni Trenta e metà anni Quaranta Merleau-Ponty condusse quella analisi della corporeità, colta nei suoi legami con la dimensione psichica, che lo portò a elaborare una inedita fenomenologia del corpo vivente.

Nelle pagine di *Fenomenologia della percezione*, pubblicate in Francia nel 1945 e in Italia nel 1965, Leva Pistoï trovò la chiave interpretativa utile a concludere il suo ragionamento sulle opere di Marisa Merz: «Dobbiamo ritrovare le origini dell'oggetto nel cuore stesso della nostra esperienza, descrivere l'apparizione dell'essere e comprendere come, paradossalmente, *per noi c'è un in sé*» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406, sottolineature nel testo)²². Il passaggio citato è tratto dalla sezione di *Fenomenologia della percezione* dedicata al corpo, dove è preceduto da un richiamo alla necessità di superare l'alternativa tra «non comprendere nulla del soggetto» e «non comprendere nulla dell'oggetto» (Merleau-Ponty, 1945b, p. 118). Solo partendo dalla «costituzione del nostro corpo come oggetto» possiamo comprendere la «genesì del mondo oggettivo»; ma, nel momento successivo, «ritirandosi dal mondo oggettivo il corpo trascinerà con sé i fili intenzionali che lo legano al mondo circostante e infine ci rivelerà tanto il soggetto percipiente quanto il mondo percepito» (Merleau-Ponty, 1945b, p. 119). Scegliendo questo riferimento teorico, Leva Pistoï proponeva di estendere all'opera d'arte il ragionamento del filosofo francese: così come il corpo, anche l'opera, con le sue «segrete ramificazioni» frutto di «un'esperienza totale dell'immaginazione» (*Intervista a Marisa Merz*, 1966, p. 406), può porsi al tempo stesso come "oggetto" e come dispositivo di percezione, poiché, pur appartenendo al mondo fisico, è in grado di connettere "mondo percepito" e "soggetto percipiente".

Nel commentare, sempre su "marcatré" ma qualche mese più tardi, la serie di lavori inediti che Mario Merz aveva esposto nel marzo del 1967 nel foyer del Teatro Stabile di Torino, Leva Pistoï osservava come, per la presenza di «tubi al neon che trapassano le diverse forme volumetriche», quei nuovi quadri tendessero a entrare nello spazio per insediarsi «in modo anche aggressivo»; «Perché è giusto – rilanciava Merz – che i

²² Il brano qui citato da Leva Pistoï è in Merleau-Ponty, 1945b, p. 118, sottolineature nel testo.

quadri comincino a occupare un posto nello spazio, nello stesso modo in cui lo occupano la sedia e il tavolo che ci sono quotidianamente utili, [...] nello stesso modo in cui noi che viviamo occupiamo lo spazio della nostra casa» (Leva Pistoï, 1967, p. 288) – e notiamo come anche in questo caso ritorni in campo il tema dell'abitabilità dell'arte. Si trattava dunque, concludeva Leva Pistoï, di uno spazio «fenomenologico»; una breve citazione da *Segni*, la raccolta di testi di Merleau-Ponty da pochi mesi pubblicata in Italia, asseverava questa ipotesi: «“Le cose non sono più, come nella prospettiva del Rinascimento, solamente secondo la loro apparenza proiettiva e secondo l'esigenza del panorama, bensì erette, insistenti, pronte a scalfire lo sguardo con i loro spigoli, rivendicanti, ognuna per proprio conto, una presenza assoluta”» (Leva Pistoï, 1967, p. 288)²³. E, proseguiva Merleau-Ponty nel paragrafo successivo a quello citato, quando ci addentriamo in uno spazio popolato da oggetti, incontriamo anche gli altri: «Anche gli altri sono là [...], quali li affrontiamo, per esempio, nella collera o nell'amore: visi, gesti, parole, cui rispondono, senza imposizione del pensiero, i nostri [...]; ognuno è pregno degli altri» (Merleau-Ponty, 1960, p. 235).

Il tema critico dello spazio fenomenologico risuona sia nelle riflessioni dedicate da Leva Pistoï a Michelangelo Pistoletto e a Marisa e Mario Merz tra 1966 e 1967, sia in quelle di Rosalind Krauss su Donald Judd, proposte su "Artforum" a inizio 1966 (Krauss, 1966). A chi, come Barbara Rose, riconosceva negli "oggetti specifici" di Judd un'intenzione di azzeramento estetico, Krauss contrapponeva una lettura fondata sulla pienezza di esperienza che il confronto con quelle opere è in grado di attivare. In un articolo dal titolo provocatorio nei confronti dell'ortodossia minimalista, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, la critica statunitense utilizzò, per chiarire il suo punto di vista, passaggi tratti da testi diversi di Merleau-Ponty, tra cui uno estrapolato dal saggio su Cézanne del 1945: «la scultura può essere percepita solo nei termini del suo presentarsi come un oggetto offerto "nell'unità imperiosa, nella presenza e nella pienezza insuperabile che è per noi tutti la definizione del reale"» (Krauss, 1966, p. 25)²⁴. Il punto d'appoggio che Krauss individuava nel pensiero di Merleau-Ponty era il carattere indispensabile di ogni singolo atto percettivo per il definirsi del senso dell'opera, senso che non si colloca in un a priori autoreferenziale, ma che si manifesta nell'incontro tra l'opera stessa e il

²³ Il brano qui citato da Leva Pistoï è in Merleau-Ponty, 1960, trad. it. p. 235.

²⁴ Il brano qui citato da Krauss è in Merleau-Ponty, 1945a, trad. it. p. 69.

suo osservatore, come esito di quella situazione che il filosofo francese definiva «prospettiva “vissuta”» (Krauss, 1966, p. 26).

Il riferimento al pensiero fenomenologico di Merleau-Ponty contribuiva all'aprirsi, in Europa come negli Stati Uniti, di un orizzonte critico post-minimalista, aperto alla triangolazione inedita, mediata dal corpo vivente, tra soggetto, opera e mondo.

Bibliografia

Bertolino, G., Poli, F. (2004), *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti e le sculture*, Umberto Allemandi, Torino.

Boetti, A. M. (1975), *Lo specchio ardente. Appunti teorici sul concetto di "altra creatività", di segno (o gene?) femminile*, "Data", a. V, n. 18, settembre, pp. 50-55.

Boggia, M. (a cura di) (2021), *Marisa e Mario Merz. La punta della matita può eseguire un sorpasso di coscienza*, Hopefulmonster, Torino.

Castelnuovo, E. (a cura di) (1960), *Civiltà nell'arte. AZ Panorama: Enciclopedia Monografica delle Arti Figurative*, Nicola Zanichelli Editore – Editoriale Aurora Zanichelli, Bologna – Torino.

Ciari, B. (1961), *Le nuove tecniche didattiche*, Editori Riuniti, Roma.

Conte, L. (2021), *Marisa Merz: sperimentazioni scultoree e filmiche in cucina*, in Id., Gallo, F. (a cura di), *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis Edizioni, Milano, pp. 11-24.

Conte, L. (2022), *Tra teatralità e processualità: misura del corpo e autobiografia nelle esperienze poveriste italiane, 1966-1969*, "Arabeschi", n. 19, gennaio-giugno, pp. 136-150.

Corrain, L. (a cura di) (2004), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Meltemi, Roma.

Deleuze, G. (1969), *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris; trad. it., (1975), *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.

Delot, S., Prangé, G., Viliani, A. (a cura di) (2024), *Marisa Merz. Écouter l'espace. Ascoltare lo spazio*, Fonds Mercator, Bruxelles.

Fransoni, A. (2013), *L'eccentrico e il negativo: Eva Hesse e Marisa Merz*, "Quaderni di scultura contemporanea", n. 11, settembre, pp. 16-25.

Freinet, É. C. (1949), *Naissance d'une pédagogie populaire*, Éditions de l'École Moderne Française, Cannes; trad. it., (1959), *Nascita di una pedagogia popolare*, La Nuova Italia, Firenze.

Friedman, M. L. (1966), *S. t.*, in Id. (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. A Reflected World*, Walker Art Center, Minneapolis; trad. it. in Celant, G. (a cura di) (1984), *Pistoletto*, Electa, Milano, pp. 33-39.

Iamurri, L. (2007), *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, "Perspective", n. 4, dicembre, pp. 716-721.

Iamurri, L. (2024), *Per una critica femminista dell'arte: Annemarie Sauzeau su "Data"*, in Trione, V. (a cura di), *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, Johan & Levi, Milano, pp. 200-202 e note.

Intervista a Marisa Merz (1966), "marcatré", a. IV, n. 26-27-28-29, dicembre, p. 406.

Irigaray, L. (1974), *Speculum. De l'autre femme*, Les Éditions de Minuit, Paris; trad. it., (1975), *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano.

Kittler, T. (2017), *Marisa Merz's "Living Sculpture"*, in Butler C., Altevener, I. (a cura di), *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, DelMonico Books – Prestel, Munich – London – New York, pp. 229-245.

Kozloff, M. (1965), *The Further Adventures of American Sculpture*, "Arts Magazine", vol. 39, n. 5, febbraio, pp. 24-31.

Krauss, R. (1966), *Allusion and Illusion in Donald Judd*, "Artforum", maggio 1966, pp. 24-26.

Leva Pistoì, M. (1969), *Torino, mezzo secolo di architettura, 1865-1915. Dalle suggestioni post-risorgimentali ai fermenti del nuovo secolo*, Tipografia Torinese Editrice, Torino.

Lippard, L. (1966), *Eccentric Abstraction*, Fishbach Gallery, New York.

Lodi, M. (1963), *C'è speranza se questo accade al Vho*, Edizioni Avanti!, Milano.

Mencarelli, M. (1956), *Le tecniche Freinet*, Marzocco Bemporad, Firenze.

Merleau-Ponty, M. (1945a), *Le doute de Cézanne*, in Merleau-Ponty (1948); trad. it. *Il dubbio di Cézanne*, ora in Corrain, 2004, pp. 63-73.

Merleau-Ponty, M. (1945b), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; trad. it., (1965), *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M. (1948), *Sens et non-sens*, Nagel, Paris; trad. it., (1967), *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M. (1960), *Signes*, Gallimard, Paris; trad. it., (1967), *Segni. Fenomenologia e strutturalismo, linguaggio e politica. Costruzione di una filosofia*, Il Saggiatore, Milano.

Migliore, T. (2016), *Installarsi. Il formato abitabile dell'arte contemporanea*, in Pedone, S., Tedeschini, M. (a cura di), *Sensibilia 8. Abitare*, Edizioni Mimesis, Milano, pp. 155-171.

Museo sperimentale d'arte contemporanea (1967), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.

Perrone, C., Cozzi, L. (2017), *"Indatabile": An Annotated Chronology of the Life and Work of Marisa Merz*, in Butler, C., Alteveer, I. (a cura di), *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, DelMonico Books – Prestel, Munich – London – New York, pp. 285-312.

Pistoi, M. (1964), *Arnaldo Pomodoro intervistato da Mila Pistoi*, "marcatré", a. II, n. 8-9-10, luglio, pp. 240-242.

Pistoi, M. (1966a), *Intervista a Enrico Castellani*, "marcatré", a. IV, n. 26-27-28-29, dicembre, p. 160.

Pistoi, M. (1966b), *Intervista a Michelangelo Pistoletto*, "marcatré", a. IV, n. 26-27-28-29, dicembre, p. 411.

Pistoi, M. (1966c), *Riviste*, "marcatré", a. IV, n. 19-20-21-22, aprile, pp. 387-389.

Pistoi, M. (1966d), *Riviste, "marcatré"*, a. IV, n. 26-27-28-29, dicembre, pp. 298-302.

Pistoi, M. (1967), *Intervista a Mario Merz, "marcatré"* a. V, n. 30-31-32-33, luglio, pp. 288-290.

Poirier, M. (2018), *Suspension. Une histoire aérienne de la sculpture abstraite. 1918-2018*, Skira, Paris.

Richter, G. (1959), *A Handbook of Greek Art*, Phaidon, New York; trad. it., (1969), *L'arte greca*, Einaudi, Torino.

Roberto, M. T. (2023), *Marisa Merz. Effets de surface*, in Palermo, C. (a cura di), *Arte Povera. Monument, contre-monument et histoire*, Éditions Mimésis, Milano, pp. 259-267.

Russi Kirshner, J. (2007), *Voices and Images of Italian Feminism*, in Butler, C., Mark, L. G. (a cura di), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles – MIT Press, Cambridge (MA), p. 384-399.

Seitz, W. (a cura di) (1965), *Contemporary Sculpture. Arts Yearbook 8*, The Art Digest, New York.

Tre nuovi pittori aformali. Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni (1957), "Notizie. Arti figurative", a. I, n. 1, gennaio.

Trini, T. (1967), *Marisa Merz. Una mostra alla galleria Sperone, "Domus"*, n. 454, settembre, p. 52.

Trini, T. (1972), *Piccola casa sotto il grande igloo, "Domus"*, n. 515, ottobre, p. 45.

Wye, D. (1982), *Louise Bourgeois: "One and Others"*, in Id. (a cura di), *Louise Bourgeois*, Museum of Modern Art, New York, pp. 13-34.

Wye, D. (2017), *"time stopped, time remembered, time recreated". Louise Bourgeois. Prints and Books*, in Id. (a cura di), *Louise Bourgeois. An Unfolding Portrait*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 9-34.

Wye, D. (a cura di) (2018), *Louise Bourgeois. The Complete Prints & Books.*

URL consultato il 15 marzo 2023.

https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/index.html