

SETTENTRIONE

NUOVA SERIE

Rivista di studi italo-finlandesi

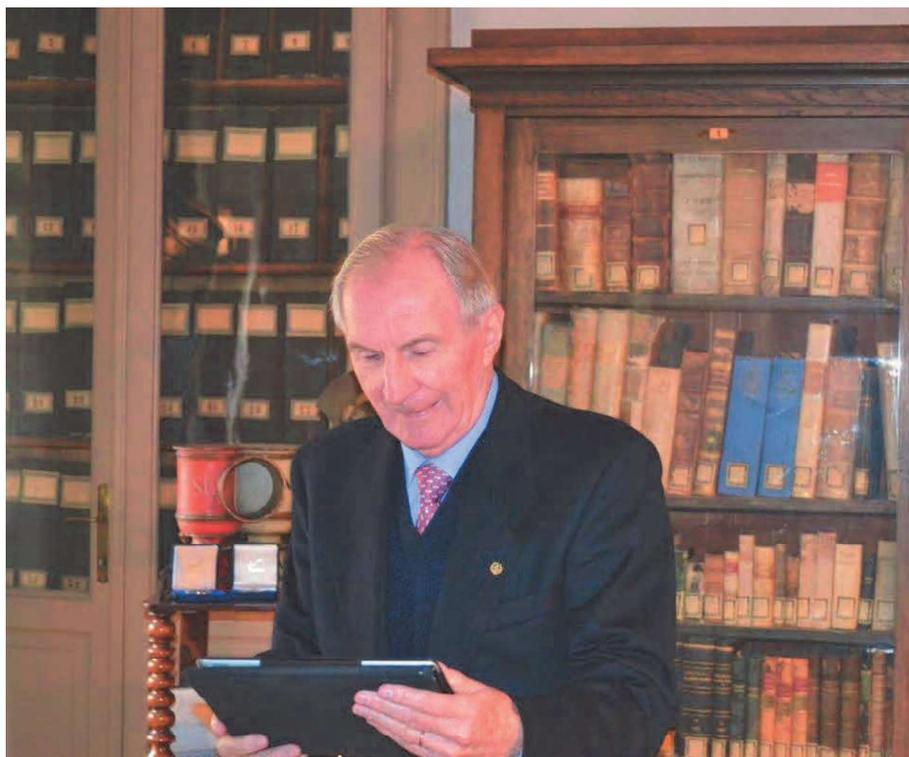


n. 31 ♦ anno 2019

SETTENTRIONE

NUOVA SERIE

Rivista di studi italo-finlandesi



Piero Gualtierotti

n. 31 ♦ anno 2019

SETTENTRIONE *NUOVA SERIE.* **Rivista di studi italo-finlandesi**

ISSN 1237 - 9964

Publicata a cura della Società finlandese di lingua e cultura italiana
con contributo finanziario dell'Istituto Italiano di Cultura di Helsinki.

Fondatori • Lauri Lindgren – Luigi G. de Anna

Direzione culturale • Antonio D. Sciacovelli

Redazione • Cecilia Cimmino

Settentrione, Lingua e cultura italiana, Università di Turku, FI-20014 Turku, Finlandia
antonio.sciacovelli@utu.fi, ceccim@utu.fi

Questo numero è dedicato alla memoria di
Piero Gualtierotti (1934-2019)

ISSN 1237 - 9964

Painosalama Oy, Turku

Italian kielen ja kulttuurin seura ry
Turku 2019

INDICE

| | pagina |
|--|--------|
| Un altro Centenario | 3 |
| Nicola Neri, <i>San Pietro e il leone: le relazioni diplomatiche tra Santa Sede e Finlandia</i> | 5 |
| Antonella Perna, <i>Osvald Sirén, l'arte orientale e la sinologia in Italia. Dai mistici italiani ai bodisattva in meditazione</i> | 13 |
| Tre liriche di Terttu Jurvakainen | 28 |
| Lorella Scacco, <i>L'artista Mario Merz e la sua installazione Fibonacci 1-55 a Turku</i> | 29 |
| Stefano Andres, <i>Stephen Sommier e la conoscenza della Siberia nell'Italia umbertina</i> | 35 |
| Una lirica di Francesco Maria Tipaldi | 60 |
| Stefano Giuliano, <i>Esperienze dell'altro mondo ne Lo Hobbit di J.R.R. Tolkien</i> | 61 |
| Gianluca Comastri, <i>Tolkien, l'Alto-elfico Quenya e il finlandese</i> | 77 |
| Matteo Santipolo, Alberta Novello, <i>La formazione iniziale degli educatori di lingua straniera al nido: il caso del corso di laurea in Scienze della formazione e dell'educazione dell'Università di Padova a Rovigo</i> | 89 |
| Pirjo Nummenaho, <i>Sulle differenze di senso nella fraseologia del finlandese e dell'italiano</i> | 101 |
| Tre liriche di Francesco Maria Tipaldi | 106 |
| Luigi G. de Anna, <i>Per una storia degli appellativi onorifici: dal gentiluomo al don</i> | 107 |
| Silvio Melani, <i>Et quidem et respexit eas velut per speculum. Nello specchio della materia: momenti di storia di una metafora</i> | 127 |
| Nicola Guerra, <i>La sinistra politica italiana tra "ceto medio riflessivo" e sogno populista. Un'analisi tra linguaggio, stile e mentalità</i> | 145 |
| Balázs Fúzfá, <i>Gli inizi del postmoderno (?): la prospettiva regionalista e la centralità di Trieste</i> | 155 |
| Giorgio Blais, <i>Un po' di storia degli Alpini</i> | 161 |
| Luigi G. de Anna, <i>I Racconti del Mala bar. Diario di un Viaggiatore in Thailandia</i> (recensione di June Mahayos) | 167 |
| Riassunti tematici in lingua inglese | 169 |

L'ARTISTA MARIO MERZ E LA SUA INSTALLAZIONE FIBONACCI 1-55 A TURKU

Lorella Scacco

Università di Turku
lorella.scacco@utu.fi

Introduzione

La tradizione di avere delle sculture pubbliche caratterizza da molti anni la città finlandese di Turku. Uno dei primi monumenti scultorei per abbellire lo spazio urbano fu la statua dedicata allo scrittore finlandese Henrik Gabriel Porthan, realizzata dallo scultore svedese Carl Eneas Sjöstrand e posta nella "Grande piazza vecchia" (Vanha Suurtori) nel 1864.¹ Sulla scia di questa tradizione, nel 1993 la città di Turku decise di portare avanti un ampio e ambizioso progetto dal titolo "Turku – Città Europea di Scultura", con l'intento di scegliere artisti, per lo più internazionali, a cui commissionare opere d'arte da porre in vari punti, dalle rive del fiume Aura ai parchi, dai ponti agli spazi industriali. Il primo direttore artistico di questo progetto europeo fu Amnon Barzel,² allora direttore del Centro Luigi Pecci di Prato, figura cruciale per il contatto con gli artisti, che del resto aveva curato una personale di Mario Merz nel 1990 a Prato, dal titolo *Lo spazio è curvo o diritto*. Alla sua direzione seguì quella della direttrice del Museo Wäinö Aaltonen (Wäinö Aaltosen Museo, Turku), Päivi Kiiski. Tra gli artisti invitati all'iniziativa emerge dunque la personalità di Mario Merz (1925-2003), già noto a livello internazionale in quel periodo, che il 20 dicembre 1993 firmò il contratto per l'esecuzione della sua installazione luminosa a Turku. Nei documenti di archivio del Museo Wäinö Aaltonen si legge che il lavoro fu concepito dall'artista come metafora dell'umanità: l'eterna brama dell'uomo di cercare ordine e significato nel caos.³

L'artista Mario Merz

Nato a Milano il 1° gennaio 1925, dopo la maturità Merz si iscrisse alla facoltà di medicina, per lasciare ben presto gli studi universitari, intenzionato a dedicarsi all'arte. Dopo un esordio informale, l'artista propose forme sia vegetali che spiraliformi e la figura umana attraverso un denso impasto materico. Già nei primi anni di pittura si possono categorizzare due principali temi iconografici: la natura e il mondo del lavoro.⁴ Nei dipinti degli anni '50 egli rappresentò spesso una figura come quella del saldatore, che indossa la maschera protettiva o che tiene gli strumenti del lavoro, come nella piccola tempera (1956) che si intitola appunto *Saldatore*, o nel grande dipinto ad olio dello stesso periodo, documentando come fin dall'inizio del suo percorso artistico fosse interessato alla cerchia dei lavoratori. D'altronde, l'artista trascorse il suo periodo di formazione perlopiù a Torino, sede della Fiat e dunque città abitata prevalentemente da operai, nel periodo postbellico e della ricostruzione, particolarmente difficile in Italia.

Merz abbandona presto la pittura per dedicarsi all'aspetto processuale della creazione artistica, utilizzando i materiali più diversi: dalla cera al vetro, dal metallo agli arbusti, dai giornali ai tubi fluorescenti al neon e alla frutta, per arrivare a realizzare delle complesse installazioni. L'opera d'arte diventa così "un manufatto polimaterico perché intende sfuggire alle definizioni canoniche,

¹ K. Katiskoski, *Foreword*. 19.11.2000, nel catalogo a cura di K. Katiskoski e J. Karppanen, *Turun ympäristötaideprojektin teokset : 14 kohdetta kaupunkikuivassa = Åbo miljökonstprojekts konstverk : 14 objekt i stadsbilden = Environmental art works in Turku : 14 objects in the cityspace*, Wäinö Aaltosen museo, Turku 2001.

² *Ibidem*.

³ Definizione presente nel testo introduttivo e nel comunicato stampa, raccolti nell'ambito delle mie ricerche presso l'archivio del Wäinö Aaltosen museo di Turku (fine agosto 2019).

⁴ G. Verzotti, *Mario Merz. L'artista e l'opera, materiali per un ritratto*, Marinotti, Milano 2018, p. 16.

come pittura, scultura, bassorilievo”, scrive il critico d’arte Giorgio Verzotti, “per diventare una proiezione della sensibilità moderna.”⁵

Anche se l’utilizzo del neon corrisponde da parte sua a un riflesso della nuova società degli anni ’60, dove compaiono sempre più fanali e insegne luminose, il neon è per Merz anche energia, vitalità, un equivalente del segno grafico che viene dalle linee dinamiche della pittura futurista, quelle che visualizzano in Giacomo Balla la velocità delle automobili e delle motociclette, ma che presuppongono il dinamismo universale.⁶ Questa influenza deriva dallo studio appassionato che Merz rivolse alla storia dell’arte, durante la sua gioventù.

Tra la fine degli anni ’60 e i primi ’70, Merz diventò uno tra i più significativi interpreti dell’Arte Povera, un movimento artistico nato nel 1967 che si poneva contro i valori di una società tecnologicamente avanzata e aveva come obiettivo la rivalorizzazione dell’azione, del contingente, dell’archetipo come unica possibilità d’arte. Materiali industriali e componenti naturali coesistono nelle opere di Arte Povera, la cui definizione venne enunciata nel settembre del 1967 dal curatore Germano Celant che riunì a Genova, nella galleria La Bertesca, sei artisti: Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini. Qui vennero esposti carbone, terra, e addirittura l’aria dall’artista Prini, insieme al ferro e all’eternit.⁷ A questo movimento si avvicinarono più tardi sia Mario Merz che Michelangelo Pistoletto.

Le installazioni di Merz, che si basano su concetti ricorrenti, sono state da lui rielaborate in numerose varianti nel corso della sua vita: dagli *Igloo* agli oggetti trapassati al neon, dalla serie dei tavoli e delle strutture aggettanti alle spirali basate sulla progressione numerica di Fibonacci, fino all’utilizzo di *videotape* e registrazioni. Esempio l’uso, a partire dal 1968, della forma dell’*Igloo*, inteso sia come riferimento ad una architettura semplice e nomadica, che al globo terrestre e alla cupola celeste. In questo contesto, l’utilizzo negli *Igloo* delle fascine, che si collegano ai suoi ricordi della campagna svizzera (dove aveva trascorso alcuni anni), riflette in particolare l’interesse di Merz per esse, “in quanto elementi reali di una natura organizzata dal lavoro umano”⁸, con un ritorno dei temi della natura e del lavoro.

Negli anni ’80 Merz riprenderà a dipingere, con grandi tele grezze o lenzuoli dipinti in cui rappresenta forme vegetali o animali preistorici in modo fortemente espressivo, riprendendo alcune peculiarità informali della sua fase iniziale.

La successione di Fibonacci

Fin dal 1970 Mario Merz impiegò la successione di numeri naturali elaborata dal matematico Fibonacci, nelle sue installazioni e nei suoi disegni. Perché la scelta di questa sequenza numerica da parte dell’artista? La successione di Fibonacci interessa a Merz sia dal punto di vista della teoria della crescita, che in quanto espressione di relazioni sociali e di scambio. Analizzando la ricerca dello studioso pisano, Merz la descrisse così:

Fibonacci è pervenuto alla proliferazione numerica grazie ai suoi studi biologici, che erano pratici, piuttosto che attraverso degli studi matematici. [...] il libro che egli scrisse nel 1202 colloca i suoi esperimenti in una cornice scientifica. Fece prolungate osservazioni sui conigli, accoppiandoli, registrando in che proporzioni si riproducevano. Invece di usare la matematica astrattamente, anticipò gli studi sulla riproduzione cellulare della moderna biochimica. [...] Ai tempi di Fibonacci questo aspetto astratto di ciò che noi chiamiamo matematica non esisteva. Sembra però che egli si sia mosso allo stesso tempo verso una forma di chiarificazione e di astrazione,

⁵ *Ivi*, pp. 34-35.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 34.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 38.

⁸ *Ivi*, p. 25.

adottando i numeri arabi che erano più veloci ed espressivi del sistema numerico romano. Era stato fatto prigioniero dai pirati arabi e portato in Algeria. Fu lì che, frequentando gli ambienti di corte in cui era riuscito ad introdursi, apprese il sistema numerico dei filosofi arabi.⁹

Nel Duecento il matematico toscano Leonardo Pisano Bogollo (1175 circa – 1235 circa), detto Fibonacci e noto anche come Leonardo Pisano, aveva infatti individuato nel ritmo elaborato, in cui ogni cifra è la somma dei due precedenti, i processi di sviluppo del mondo organico. Si può affermare che nella successione di Fibonacci non ci siano limiti spaziali, perché lo spazio diventa infinito. Tale sequenza, che in geometria si attua in spirali, rimanda a un concetto di crescita e di ritorno ciclico dello spazio-tempo, trasmettendosi come una legge strutturale della natura.

Mario Merz trova una corrispondenza tra i numeri di Fibonacci e il corpo umano, nel senso che

i numeri di cinque in cinque si ripetono, sono vegetativi e biologicamente naturali, dato che hanno una specie di padre e madre precedenti per poter fare il figlio seguente. Così questi numeri spesso hanno una corrispondenza con le proliferazioni degli elementi naturali e dei nostri elementi: per esempio noi abbiamo cinque dita, due occhi, un naso, cioè abbiamo 1,2,5 ed è facilmente riconoscibile questo numero che sorpassa sé stesso in senso divaricante.¹⁰

Gli esseri viventi si sviluppano secondo una crescita esponenziale, che si può riassumere nella figura della spirale, motivo ricorrente in molte culture e denso di simbolismi, che si può rilevare nelle formazioni naturali più piccole e comuni, come le chioccioline e le conchiglie, quanto in quelle più smisurate e lontane dalla società umana, come i sistemi stellari. A proposito delle chioccioline, Merz realizzerà nel 1970 un *videotape* in bianco e nero dal titolo *Lumaca*, per il progetto del gallerista tedesco Gerry Schum dal titolo *Identifications*. Qualche anno dopo le immagini del mollusco terrestre e della spirale ritorneranno simbolicamente nel dipinto, anche questo intitolato *Lumaca*, del 1976, realizzato con creta e tempera sulla tela grezza dove risalta, al centro, un guscio autentico di chiocciola.

Come scrive Verzotti citando le stesse parole dell'artista, "[i]l pensiero, per Mario, si muove a spirale, non è mai rettilineo, ed è «un nucleo sconosciuto e carico di polarità opposte»".¹¹ Così nel 2003 una spirale lunga 50 metri con i primi numeri della serie Fibonacci è stata posta da Merz nel Foro di Cesare, il primo foro dell'Urbe costruito nel I secolo a.C., poi destinata al Museo d'arte contemporanea di Roma (MACRO). La genesi di questa installazione fu molto sofferta poiché l'artista dovette confrontarsi con la storia millenaria, come leggiamo nel ricordo di Ludovico Pratesi:

In una giornata d'autunno del 2002, animata da un vento forte ma rabbuiata da un cielo plumbeo, che rendeva l'aria di Roma pesante e malinconica, Mario Merz era affacciato al parapetto del foro di Traiano, lo sguardo fisso rivolto ai ruderi. Per trovare una relazione con archi, colonne, statue, templi e botteghe. Pietre corrose dal tempo, cariche di storie e memorie millenarie. Erano lì da centinaia di anni. Come dialogare con loro, senza disturbarne il silenzioso rigore? Mario le guardava e rifletteva. Per un attimo, il suo volto era anch'esso pietra, storia e memoria.¹²

La spirale è dunque concetto figurato di espansione del pensiero umano e del tempo storico. Anche

⁹ Dall'intervista con S. Pagé e J. C. Amman, in G. Celant (a cura di), *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Foundation- Electa, New York - Milano 1989, p.155.

¹⁰ G. Verzotti, *Mario Merz*, op. cit., p. 67.

¹¹ *Ivi*, p. 49.

¹² L. Pratesi, *A Mario, per sempre*, nel catalogo *Memoriale dal Convento. Mario Merz*, mostra presso il Convento dei Servi di Maria a Monteciccardo, 24 luglio-25 ottobre 2009, p. 6.

in questa installazione al neon blu appaiono i primi numeri della successione Fibonacci, di cui Merz scrive che “si riproducono, come fanno gli esseri umani, le api o i conigli; [...] la serie è vita, è matematica in espansione, mentre la serie numerica consueta, uno, due, tre, quattro, è l’enumerazione di elementi già morti.”¹³

Già nel 1972 Merz, quasi a sottolineare il concetto di vita nella successione Fibonacci, aveva realizzato *Senza titolo (Una somma reale è una somma di gente)*, una serie fotografica che mostra una “azione di riempimento spaziale” riferita alla mensa di una fabbrica (nei pressi di Napoli) che si affolla gradualmente di operai rispecchiando la successione numerica del Pisano, evidenziata da numeri al neon collegati alle foto; l’opera si allarga anche alla sfera sociale, riprendendo uno spaccato storico dell’Italia e alludendo all’importanza del tavolo come luogo di condivisione. L’artista ha riproposto la stessa azione anche in una trattoria a Torino e in *pub* a Londra.

Poiché in natura le minuscole infiorescenze al centro del girasole sono disposte lungo due insiemi di spirali, che girano in senso orario e antiorario seguendo i numeri di Fibonacci, Merz afferma che “[l]a natura è l’arte del numero”, affidandosi così a una enumerazione che in un certo senso sgorga dalla natura stessa, che potremmo dire esista “da sempre”, segretamente, e si consegna all’esperienza attraverso una sistematizzazione che la porta alla nostra coscienza. Infine, si può affermare che la successione di Fibonacci sia stata adottata da Merz per superare la centralità del soggetto, come in un movimento dialettico, ma anche per aprire all’infinito.¹⁴

L’installazione di Merz a Turku

Mario Merz, nella sua installazione a Turku, sembra riunire alcune costanti della propria ricerca artistica, in modo esemplare, ovvero l’interesse per l’universo del lavoro, l’uso del tubo al neon, la successione di Fibonacci.

Se il metodo lavorativo dell’artista, secondo il critico Giorgio Verzotti, “partiva dall’accettazione delle condizioni oggettive, ambientali, poste dal contesto in cui si trovava ad operare, con l’intenzione però di superarne i limiti, o di farli giocare in favore dell’opera”,¹⁵ si può affermare che egli abbia rapidamente individuato le potenzialità della vecchia ciminiera di Turku, risalente al 1908. Päivi Kiiski, ex direttrice del Museo Wäinö Aaltonen, dichiara che l’artista individuò senza indugio dove posizionare il suo intervento artistico, durante il loro giro di perlustrazione in città.¹⁶ La ciminiera venne probabilmente scelta da Merz perché simbolo di un luogo di lavoro e di urbanizzazione. Più tardi, un articolo sulle colonne dell’ „Herald Tribune” (16-17 aprile 1994) dal titolo *In Finland, Concepts for Urban Life*, sottolineava l’importanza dell’arte nello sviluppo dei centri urbani in Finlandia, citando proprio l’esempio dell’installazione dell’artista italiano a Turku, insieme ad una sua foto.¹⁷

L’installazione, che fu realizzata grazie al sostegno economico della società per azioni Telefakta, è alta 40 metri ed è formata in totale da 66 tubi al neon per un peso di 35 chilogrammi. Ogni numero è alto circa due metri e il neon ha un diametro di 24 millimetri, che include quello della protezione acrilica. Il tubo al neon di colorazione rossa è stato prodotto in Finlandia dalla società Kymppineon.¹⁸ La successione di Fibonacci fu esposta più volte da Merz in ambienti architettonici interni ed esterni,

¹³ G. Verzotti, *Mario Merz, op. cit.*, p. 68.

¹⁴ *Ivi*, p. 70.

¹⁵ *Ivi*, p. 26.

¹⁶ Intervista di chi scrive a Päivi Kiiski (1° settembre 2019).

¹⁷ Articolo consultato da chi scrive presso l’archivio del Wäinö Aaltonen museo (agosto 2019).

¹⁸ Informazioni raccolte da chi scrive presso l’archivio del Wäinö Aaltonen museo (agosto 2019).

come nel 1971 lungo la rampa interna spiraliforme del Museo Guggenheim di New York, nel 1984 sulla cupola della Mole Antonelliana di Torino e nel 1990 sulla Manica Lunga del Castello di Rivoli. Nel 2000 l'artista realizzerà un'altra installazione, su una ciminiera simile a quella di Turku, per il Centro Internazionale di Arte della Luce (Zentrum für Internationale Lichtkunst) di Unna in Germania: in questo caso il colore scelto per il neon sarà il blu, probabilmente per distinguere questa dall'altra installazione in Finlandia. Secondo lo studioso Jukka Sihvonen, la scelta di una cromia rossa-arancio da parte dell'artista nell'installazione di Turku è legata al mondo pubblicitario.¹⁹ In generale, si può affermare che Merz usò maggiormente il neon di colorazione blu, che ricorda il colore della fiamma di un fornello, quando non tubi dipinti di bianco e, più raramente, neon di colorazione rossa.²⁰

Con Merz il tubo del neon ha attraversato gli oggetti di uso comune, come in *Ombrello* del 1967, perché secondo l'artista le opere d'arte devono essere vissute al pari dei mobili di casa, il tavolo o le sedie, devono essere riconosciute nel loro valore di cose che interagiscono con la nostra quotidianità e la influenzano. Con il flusso di energia e di luce che trapassa l'oggetto e ne annulla la funzione, l'artista intende attivare una sua ulteriore dimensione, di tipo poetico ed emblematico: il critico d'arte Bartolomeo Pietromarchi ricorda pertanto come "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",²¹ perché per Merz tutto è legato e tutto è organico.

Le due installazioni con la successione Fibonacci, sulle ciminiere di Turku e Unna, sembrano rievocare le parole di Merz quando scrive che "[l]a pianta prolifica... il suo spazio di crescita si versa nello spazio infinito... il suo spazio di crescita si versa nel tempo infinito... numeri che proliferano sollevandosi nel vuoto... da uno a infinito... numeri che proliferano intorno all'albero del vuoto."²² La forma cilindrica della canna fumaria potrebbe essere così associata all'idea del tronco d'albero che si erge sullo sfondo del cielo, a mostrare la propagazione numerica. In tal modo la crescita organica e biologica si associa a quella produttiva dell'umanità.

Come afferma la studiosa Carolyn-Christov Bagarkiev, Merz ha creato opere che stimolano una comprensione soggettiva della materia e dello spazio, ha permesso una esperienza di energia primaria presente in tutti gli aspetti della vita, sia le forze basilari fisiche della natura e dell'elettricità, che gli elementi fondamentali della natura umana, come vitalità, memoria e emozione.²³

La vita quotidiana, il mondo del lavoro, l'inurbamento, la crescita della popolazione, l'idea di energia: tutti questi concetti si riuniscono nella installazione di Merz a Turku e si offrono alla vista dei cittadini. Dopo quasi trent'anni dalla sua inaugurazione, l'installazione *Fibonacci 1-55* è ormai diventata un punto di riferimento per chi vive nell'area di Port Arthur (comunemente detta Portsa) e del Porto (Satama), ma non solo. L'installazione è infatti visibilissima dal centro della città e funge da contraltare al campanile del medievale Duomo di Turku.

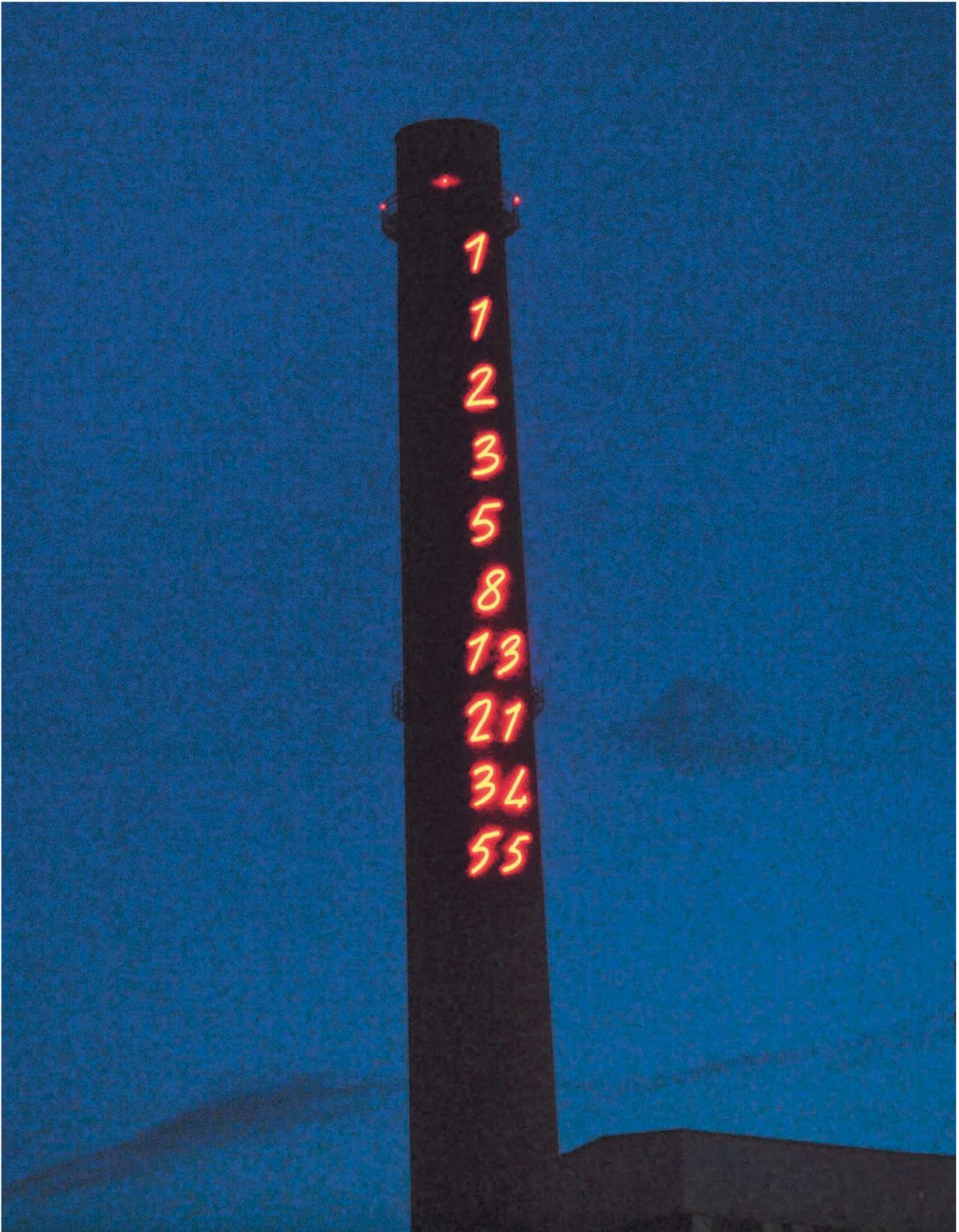
¹⁹ J. Sihvonen, *Public Art and Time*, nel libro *Machineries of Public Art*, a cura di J. Ruohonen e A. Kihlman, University of Turku – Publications in Art Studies, 2013, p. 120.

²⁰ Cfr. C.-C. Bagarkiev, "Renderai grazie che la notte è consumata:" le parole nell'arte di Mario Merz, nel catalogo *Mario Merz*, (a cura di P. G. Castagnoli, I. Giannelli, B. Merz), Fondazione Merz, Torino 2006, p.166.

²¹ B. Pietromarchi, *Città irreale*, nel catalogo della mostra *Mario Merz. Città Irreale*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 8 maggio-22 novembre 2015, p.19.

²² M. Merz, *Voglio fare subito un libro*, 2° edizione, vol. I, hopefulmonster, Torino, 2005, p. 78.

²³ Cfr. C.-C. Bagarkiev, "Renderai grazie...", *op. cit.*, p. 150.



L'installazione di Merz a Turku (immagine di pubblico dominio, By JIP - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42809007>).