

CASTELBASSO 26 LUGLIO - 31 AGOSTO 2025



Queste due stelle di giavellotti fanno da trait d'union tra i due palazzi. A Palazzo Clemente, infatti, la mostra affronta le possibili declinazioni dell'elemento iconografico-concettuale più ricorrente nella produzione di Zorio e per cui è maggiormente conosciuto: la stella, entrata a far parte del suo lessico fin dal 1972.

La stella per Zorio è una figura di tensione e irradiazione; un archetipo energetico sospeso tra terra e cielo; una forma in progressiva disgregazione o esplosione (non chiusa né perfetta); un segno di orientamento e disorientamento insieme, come le costellazioni per i naviganti ma anche come sistemi destinati al collasso; un luogo del pericolo e del possibile, spesso associata a neon, ossidazioni, equilibrio precario. La stella è una forma geometrica, ma anche un segno cosmico e archetipo. Emana luce, significato, vibrazione. Può apparire piatta o rotante, fragile o esplosiva: è sempre un catalizzatore di forze, una figura sospesa tra terra e cielo.

Il percorso espositivo che si snoda nelle quattro sale di Palazzo Clemente corrisponde alla seconda parte della mostra che prende avvio a Palazzo De Sanctis. Se l'ultimo piano di Palazzo De Sanctis apre all'indagine della produzione di Zorio successiva alla fine degli anni settanta mediante l'elemento ricorrente del giavellotto, le sale di Palazzo Clemente fanno lo stesso ma attraverso l'elemento iconografico-concettuale per cui l'artista è maggiormente conosciuto: la stella. Immagine cosmica per eccellenza, la stella è per Zorio "l'immagine dell'uomo congiunta al cielo", un sogno collettivo che prescinde da una temporalità storicamente definita e che, al contempo, definisce il proprio autoritratto. Declinata nel corso degli anni in molteplici varianti materiche – terracotta, cuoio, vetro... – e spaziali – nelle due dimensioni del disegno e nelle tre dimensioni della scultura o finanche dell'architettura –, attivata dal fuoco o dalla fluorescenza del fosforo, ha la dimensione modulare del corpo umano con le braccia e le gambe divaricate. Il cosmo è posto così in relazione con l'essere umano e viceversa. Alla stella si possono associare molteplici significati – magici, esoterici, mistici, alchemici e persino politici – in un processo in cui la dimensione mitica atemporale e l'opposta attenzione al qui ed ora diventano strumenti per proiettare l'atto creativo nel futuro e l'autore nel mondo.

Nella prima sala di Palazzo Clemente, tre stelle di alluminio e metallo bianco aggettano al centro di superfici differenti (*Stella metallo bianco*, 2007; *Stella 7 punti*, 2010; *Pergamena – 15 punti luce*, 2012): pelle e pergamena. Punti di fosforo disseminati sulla pelle e sulla pergamena, permettono a tali antichi materiali, nonché alle stelle che accolgono, di essere visibili anche al buio.

Nella seconda sala sono presentati cinque progetti, rispettivamente per il Torrione Passari a Molfetta nel 2004; Creux de l'Enfer a Thiers nel 2005; alla galleria Mancini a Pesaro nel 2006; alla galleria Oredaria a Roma nel 2007 e all'Esglesia del Convent de Sant Domingo a Pollença nel 2008. Si tratta di progetti per una serie di lavori intitolati Torri Stella che rendono omaggio alla dimensione antropologica dell'architettura. Zorio realizza la prima Torre Stella nel 1976, a Brescia, in mattoni e cemento bianco. Negli anni successivi continua a costruire strutture simili a torri dalla pianta a forma di stella, utilizzando dal 1995 blocchi di calcestruzzo aerato, un materiale la cui leggerezza gli consente di modulare agilmente nuovi spazi in relazione a quelli incontrati. Nei progetti qui esposti, l'artista disegna la Torre Stella entro la pianta dello spazio per il quale la concepisce. Il perimetro della Torre Stella vista in pianta è disegnato con fosforo e inchiostri fluorescenti in modo che, se l'opera fosse esposta al buio, la stella possa brillare nell'ambiente. “La Torre Stella è una costruzione irradiante di misteri e di energie. Il buio rivela le immagini dell'interno. Si fa "custode" carico di domande. Le fluorescenze e le fosforescenze aggiungono forza alle attese e alle risposte mai pervenute”, afferma l'artista.

Il medesimo contrasto tra una stella visibile di giorno e fosforescente di notte caratteristico dei progetti per le Torri Stella, è visibile anche nei due grandi disegni su carta fatta a mano e Carta Fabriano esposti nella terza sala di Palazzo Clemente (*Stella celeste*, 2012; *Stella rossa*, 2012), mentre l'ultima sala accoglie tre opere tridimensionali a parete (*Stella d'inverno*, 2007; *Stella alba*, 2005; *Stella notte*, 1997), nelle quali una stella occupa il centro della superficie rispettivamente in alluminio, in rame, in terracotta. Evocando nel titolo l'inverno, l'alba e la notte, confermano quanto la ricerca di Zorio sia profondamente legata al tempo cosmico, al ciclo vita/morte, e alla relazione essere umano-natura. Al confine tra pittura, scultura e architettura – date le grandi dimensioni di due dei tre lavori – e per questo poggiate direttamente a terra o su un piccolo muretto di calcestruzzo aerato (come quello utilizzato

nelle *Torri Stella*), le tre stelle conducono il visitatore verso una “rivelazione”: come spiega l'artista, “la stella è un'immagine fantastica, estremamente energetica, galleggia nello spazio...metafora di un miraggio irraggiungibile ma pensabile”.

Conclusione

Fin da bambino, Zorio segue il padre, perito edile, nei cantieri: è da questa esperienza che nasce il culto per il lavoro dell'uomo e per materiali, per le loro proprietà fisiche e per la loro storia, riscontrabili nelle opere degli anni sessanta presenti a Castelbasso. Altre opere attestano invece una profonda conoscenza della chimica e dell'alchimia: l'artista utilizza le capacità di trasformazione innescate da reazioni chimiche di cui prevede un risultato che però non può controllare del tutto divenendo così spettatore privilegiato della sua stessa creazione. Infine, altre opere ancora utilizzano il suono oppure l'incandescenza quale materiale scultoreo. Prescindendo dalla particolarità di ogni suo lavoro, l'intero operato di Zorio sembra rinviare a un unico grande tema: quello del viaggio nei materiali e negli archetipi della memoria. Se le canoe sono effettivi strumenti di viaggio, i giavellotti sottendono al “viaggio” di un'arma che viene impugnata e lanciata; se il boccaglio veicola il “viaggio” della voce nello spazio, i fili di nichel cromo permettono il “viaggio” della corrente elettrica, così come le trasformazioni dei materiali derivano dal “viaggio” dell'energia nella materia. Viaggio che è metaforico e al contempo reale/processuale: la trasformazione degli elementi è effettiva, ma parimenti evoca la memoria individuale nonché quella collettiva, generando un'osmosi tra il tempo dell'artista e il senza tempo della storia. Come il giavellotto più viene portato indietro dalla mano che lo impugna, più andrà lontano una volta lanciato, così il lavoro di Zorio prende lo slancio andando all'indietro, indagando nella storia del mondo, per poi proiettare lontano, nel futuro, i suoi i miti e archetipi. Il centro d'interesse rimane però il qui e ora, il movimento della mano che permette al giavellotto di andare da dietro in avanti, o, più in generale, il lavoro dell'uomo che fa corrispondere i segni e le strutture alle idee.

Nel 1973, in conversazione con Mirella Bandini, Zorio accennava allo sviluppo della sua ricerca avvenuto tra il 1965 e il 1966 rivelando che “Il mio problema non era andare avanti o indietro, ma muovermi comunque”. Se attribuiamo a questa dichiarazione una valenza metaforica possiamo trovarvi la chiave di lettura dell'intera attività dell'artista che la mostra a Castelbasso propone di analizzare. Focalizzatosi sull'energia che in quanto tale produce movimento, Zorio ha infatti superato il confine della linearità del tempo e dello spazio, proponendo una degerarchizzazione delle tradizionali concezioni di passato/presente/futuro, memoria/attualità, vicino/lontano, centro/periferia, incidendo notevolmente sull'arte italiana e internazionale.

Gilberto Zorio

Biografia

Gilberto Zorio nasce nel 1944 ad Andorno Micca, in provincial di Biella. Vive e lavora a Torino, dove si trasferisce in giovane età. Nel novembre 1967 esordisce con una personale alla Galleria Sperone, realizzando opere che mostrano la trasformazione di fenomeni fisico-chimici elementari, quali l'evaporazione e l'ossidazione. Dal 1968 si confronta con le coeve tendenze operanti in Europa e negli Stati Uniti, prendendo parte alle prime esposizioni dell'Arte povera. Partecipa ad arte povera più azioni povere negli Arsenali della Repubblica di Amalfi (1968), a 9 at Castelli al Castelli Warehouse di New York (1968) e, unico artista italiano invitato, a Nine Young Artists al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (1969). Da allora espone con regolarità, oltre che in gallerie private e nei più importati musei internazionali, nelle più prestigiose rassegne internazionali, come Documenta, Kassel (1972 e 1992); Biennale di Venezia (1978, 1980, 1986, 1995, 1997, 2013).

CASTELBASSO

26 LUGLIO-31 AGOSTO 2025

Dal giovedì alla domenica, dalle 19.00 alle 24.00
Info: 0861.508000 - www.fondazionemenegaz.it



FONDAZIONE
MALVINAMENEGAZ
per le Arti e le Culture

CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO DI
REGIONE ABRUZZO
PROVINCIA DI TERAMO
COMUNE DI CASTELLALTO
CONSORZIO DEI COMUNI DEL B.I.M.
CAMERA DI COMMERCIO
DEL GRAN SASSO D'ITALIA

CON IL SOSTEGNO DI
Fondazione Tercas

SPONSOR
FALONE
COSTRUTTORI DI VITA

PARTNER RACCOLTA FONDI
CULTURANCE



CASTELBASSO



FONDAZIONE
MALVINAMENEGAZ
per le Arti e le Culture

26 LUGLIO - 31 AGOSTO 2025

Osvaldo Menegaz

Un artista che ritorna

Fin dagli inizi la Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture ha cercato di offrire all'Abruzzo una visione ampia, approfondita e di qualità, sull'arte contemporanea italiana attraverso mostre, monografiche o collettive dedicate a importanti artisti di diverse generazioni. Lo spirito con cui gli artisti hanno accolto il nostro invito ad esporre in Fondazione è sempre stato di disponibilità, umiltà, apertura, umanità, amicizia. Quello che desideriamo, infatti, è dare la possibilità alla comunità locale e agli artisti di conoscersi reciprocamente, costruendo insieme qualcosa di unico. Dal piccolo borgo di Castelbasso alle megalopoli l'arte ha infatti il potere di toccare la vita delle persone, attivare riflessioni, critiche, domande sul nostro presente. Come presidente della Fondazione, sono felice di presentare l'artista invitato per la mostra di quest'anno: Gilberto Zorio, uno dei principali artisti italiani, nonché esponente di spicco del movimento dell'Arte povera. Concependo l'arte un campo inesauribile di energia fisica e mentale, fin dai suoi esordi Zorio ha indirizzato la propria ricerca verso una processualità funzionale a rendere continuamente mutevole ogni opera. Predisponendo reazioni chimiche o fisiche, e assurgendo il tempo a elemento cardine, immette nel suo lavoro un ciclo vitale, di fronte al quale egli stesso si pone come spettatore.

Dopo 22 anni dalla mostra collettiva Alchimie del Mito, Zorio torna a Castelbasso per proporre una mostra in due sedi, a palazzo De Sanctis e a palazzo Clemente, concepita come un'incursione nei suoi 60 anni di attività, dalla metà degli anni Sessanta fino a oggi, svolta mediante una selezione di 30 opere iconiche.

Curata da Ilaria Bernardi che da sempre ha operato per la promozione e l'approfondimento dell'arte italiana sviluppataci dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri, la mostra si pone in continuità con la vocazione storico-artistica della Fondazione, che da sempre presenta i lavori dei più grandi artisti italiani, e con la sua vocazione partecipativa, tenendo a interessare un rapporto diretto con il territorio di Castelbasso e di tutto il pubblico che da anni vi torna per incontrare esponenti di rilievo della ricerca artistica italiana.

Ilaria Bernardi

Oltre il confine

Fin dagli anni sessanta, il lavoro di Gilberto Zorio si presenta come un laboratorio permanente, in cui la scultura si apre a processi chimici, tensioni fisiche, trasformazioni temporali. L'opera non è mai un'immagine, né un oggetto statico, né una rappresentazione: è evento, possibilità, stato di transizione. Ciascun materiale che la compone è scelto per la sua capacità di reagire, di mutare, di produrre tensione, oltre ad assumere un valore simbolico: il rame conduce elettricità e calore, il cuoio si irrigidisce o si rilassa con l'umidità, l'acido corrode o fa evaporare l'acqua... La scultura diviene campo di forze; un sistema energetico in equilibrio instabile che, in quanto tale, mette al centro la nozione di energia: energia fisica, elettrica, chimica, mentale e simbolica. I lavori che ne derivano sono pertanto costruiti su equilibri precari, con elementi sospesi; sono strutture pronte al collasso o al mutamento. Non c'è mai una forma chiusa, compiuta: tutto è processo, passaggio, tensione. Lo spazio espositivo viene trasformato in un luogo di attivazione: ogni opera supera l'atavica dualità tra pittura e scultura per farsi ambiente percorribile, esperienza fisica, dispositivo attivo, in cui lo spettatore si trova immerso in un sistema instabile. Le opere di Zorio non si guardano mai da lontano, ma si vivono e si attraversano. Non si contemplanò, ma si attivano. Non si possiedono, ma si sperimentano *hic et nunc*. Non si esauriscono nella loro componente fisica, ma sono generatori di energia e di movimento. Rifiutano ogni estetizzazione o compromesso. Non offrono soluzioni ma pongono domande. Non cercano bellezza, ma verità nella tensione. Mettono in crisi le certezze percettive, costringendo lo spettatore a pensare con il corpo, con la materia, con l'energia. È proprio in questa tensione tra essere e divenire che vive tutta la loro radicale attualità.

Contesti

Pur non essendo incluso nella prima mostra dell'Arte povera inauguratasi il 27 settembre 1967 a Genova alla Galleria La Bertesca, Zorio è riconosciuto da Germano Celant tra i protagonisti del movimento fin dall'articolo-manifesto pubblicato subito dopo, nell'ottobre 1967, su “Flash Art”: da quel momento è invitato a partecipare a tutte le rassegne, in Italia e all'estero, dedicate ai poveristi, a partire da *Collage 1* all'Università di Genova (13-21 dicembre 1967) e ad *Arte povera* alla Galleria de' Foscherari di Bologna (dal 24 febbraio 1968).

A rendere il suo lavoro circoscrivibile entro il confine delineato da Celant con la definizione di Arte povera, sono alcune istanze fondative su cui si basa: il rifiuto della scultura tradizionale come forma compiuta e stabile; l'uso di materiali non nobili, grezzi e in trasformazione (rame, piombo, cuoio, acido, luce...); l'interesse per i processi piuttosto che per gli oggetti finiti; la volontà di liberare la forma da ogni convenzione accademica o linguistica; la volontà di inescare un'energia trasformativa capace di modificare lo spazio, le persone che lo esperiscono e, tramite loro, l'intera società.

Tuttavia, esiste al contempo un altro confine ben visibile, addirittura incandescente (per far riferimento all'omonima opera del 1970), che distingue nettamente Zorio dagli altri poveristi, rendendolo un *unicum*, e che si basa in particolare su una profonda declinazione alchemica, tensiva e transeunte. Rispetto a Giovanni Anselmo e Pier Paolo Calzolari, ad esempio, pur condividendo l'attenzione alla trasformazione e all'energia, Zorio mantiene una più marcata tensione verso l'instabilità fisica e la sua attivazione latente. Se Calzolari si focalizza sulla dicotomia simbolica delle opposizioni fisiche tra caldo e freddo, Zorio appare più interessato a una scienza concreta della materia, meno poetica, più alchemica e scientifica. D'altra parte, mentre Anselmo lavora sulla sospensione tra visibile e invisibile e pone in equilibrio forze fisiche minime (pietra, cavetto d'acciaio,

energia gravitazionale), Zorio lavora su forze più dinamiche e reattive, come l'ossidazione, la combustione, il calore, incarnando una visione più energetica e strutturale, fondata sulla tensione meccanica, sul rischio di collasso, sulla reazione chimica. Parallelamente, a differenza di Mario Merz che affida alla serie e dunque al numero (dagli Igloo alla sequenza di Fibonacci) un valore quasi narrativo od organico, Zorio si muove in una territorialità più incerta, più vicina al laboratorio che alla metafora naturale e concentra la sua ricerca su elementi archetipici tesi allo scardinamento della forma: la stella, in particolare, emerge come segno generatore. Infine, rispetto a Jannis Kounellis che spesso si lancia nella costruzione di ambienti teatrali e barocchi, Zorio conserva una forte asciuttezza formale, una volontà di agire sulla soglia fra invisibile e concreto, fra elemento primordiale e tensione cosmica. Lo stare entro un confine per superarlo è quello che l'artista fa anche in ambito internazionale, dove, nella seconda metà degli anni sessanta si sviluppano il Minimalismo, l'Arte Concettuale, l'Antiform, il Process Art. È immediatamente ben accolto in tale contesto ottenendo la prima mostra personale all'estero già nel 1969 alla Galerie Sonnabend a Parigi e partecipando a rassegne fondamentali come *Prospect 68* alla Kunsthalle di Düsseldorf, dal 20 al 29 settembre 1968, a *Nine at Castelli*, alla Castelli Warehouse a New York dal 4 al 28 dicembre dello stesso anno, a *Op Losse Schroeven: situations and cryptostructures*, allo Stedelijk Museum ad Amsterdam dal 15 marzo al 27 aprile 1969, a *When Attitudes Become Form* alla Kunsthalle di Berna dal 22 marzo al 27 aprile dello stesso anno, fino a *Theodoron Awards: Nine Young Artists* al Solomon R. Guggenheim di New York dal 24 maggio al 29 giugno 1969. Tuttavia risulta non circosccrivibile pienamente in alcuno dei succitati movimenti. Rispetto al Minimalismo americano (v. Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre) che si fonda sulla forma chiusa, sull'oggetto finito, sull'assenza di metafora e sull'autonomia formale, Zorio propone l'esatto contrario: opere instabili, in divenire, piene di carica simbolica ed energetica, dove il processo è sempre più importante del risultato. La sua è una "scultura aperta" che non si definisce per la sua presenza ma per la sua possibilità. Parimenti, a confronto con la Process Art (v. Eva Hesse e Richard Serra), pur condividendo l'attenzione per il tempo e la trasformazione, non lavora con l'abbandono, con la forza di gravità, con l'effetto fisico dei materiali, ma mantiene una costruzione tensiva, dove la forma nasce dalla resistenza interna dei materiali e dalla loro interazione. La sua arte è scientifica ma non analitica, alchemica ma non mistica. Infine, a differenza di Joseph Beuys, ossia l'artista a cui molti dei movimenti fin qui menzionati devono qualcosa, Zorio, pur utilizzando ugualmente materiali simbolici, energetici, e pur concependo l'arte come trasformazione del reale, non lavora su un immaginario antropologico-politico, ma si muove in uno spazio più fisico e cosmico. Possiamo quindi affermare che il confine dell'Arte povera e del contesto artistico internazionale entro cui dal 1967 Zorio è collocato, in verità è evanescente in quanto il suo lavoro appare piuttosto come un *unicum*, non catalogabile, continuamente smarginante, cangiante, rivoluzionario.

È proprio questa unicità che la mostra alla Fondazione Malvina Menegaz desidera portare alla luce, approfondendo il lessico dell'artista, fatto di specifici soggetti iconografico-concettuali, di materiali, di azioni. A emergere dal percorso espositivo è l'essenza stessa del suo operare: focalizzatosi sull'energia supera la linearità dello spazio e del tempo, proiettando lontano e nel futuro, i miti e gli archetipi del nostro passato.

Il percorso espositivo a Palazzo De Sanctis

A Palazzo De Sanctis la mostra si sviluppa sui tre piani dell'edificio.

Palazzo De Sanctis

Al piano terra sono esposti storici lavori della seconda metà degli anni sessanta (tra cui *Letto*, 1966 e *Sedia*, 1966) che, presentati in occasione delle sue prime mostre personali, tra il 1967 e il 1969, incarnano perfettamente ciò che nel 1967, in *Appunti per una guerriglia*, il critico Germano Celant scrisse sull'artista, definendo le sue creazioni "enfattizzazioni visuali di un avvenimento instabile. [...] Un'imprevedibile coesistenza tra forza e precarietà esistenziale che sconcerta, pone in crisi ogni affermazione, per ricordarci che ogni 'cosa' è precaria, basta infrangere il punto di rottura ed essa salterà". Si tratta infatti di opere "vive" che sovente hanno necessità di entrare in contatto con il visitatore.

Palazzo De Sanctis

Nella sala d'ingresso sono esposti *Sedia* (1966) e *Senza titolo* (1968). *Sedia* è una struttura metallica che definisce un campo energetico, disponendo elementi di valenza opposta in una situazione di equilibrio precario: il blocco di cemento armato, trattenuto da un sottile tondino di gomma tesa, incombe sull'agglomerato di ritagli di poliuretano espanso tinti nei colori primari rosso, giallo e blu. Presentata in occasione della prima mostra personale di Zorio presso la Galleria Sperone a Torino nel 1967, è poi inclusa l'anno successivo nella rassegna *Prospect 68* alla Kunsthalle di Düsseldorf e il 23 gennaio 1969 nella prima mostra personale all'estero, a Parigi, alla Galerie Sonnabend. Come *Sedia*, *Senza titolo* si inserisce nella serie di lavori che chiedono all'osservatore di diventare parte dell'opera, attivando l'energia in questa intrinseca. Si compone di una ciotola in fibrocemento riempita con polvere di zolfo e limatura di ferro. Contiene una maniglia con calamita è a disposizione del visitatore che può impugnarla e, tracciando disegni temporanei animando la limatura di ferro e muovendo le particelle dello zolfo, può rendere visibili gli effetti del campo magnetico. Il colore giallo della polvere di zolfo e il colore grigio della

limatura di ferro sono elementi visivi fondamentali, così come l'odore acre che si libera muovendo le particelle dello zolfo, sostanza di antica memoria alchemica. Esposta per la prima volta nel 1968 in occasione della mostra *Ricognizione Cinque* presso il Centro Studi Colautti a Salerno, è inclusa nella rassegna *arte povera più azioni povere* presso gli Arsenali dell'Antica Repubblica ad Amalfi.

Palazzo De Sanctis

Nella sala attigua vediamo *Letto* (1966) e più indietro *Arco voltaico* (1968). Nelle sue prime opere Zorio impiega materiali utilizzati nei cantieri edili (tubi, morsetti in acciaio...), rendendoli attivatori di energia. “Per me l'energia non è un’azione astratta ma si riferisce a una dimensione umana, antropologica”, egli afferma, inglobando nel termine “umano” anche il mondo animale a cui sovente fa riferimento nel suo lavoro. È il caso di *Letto*, concepito come un incontro tra un animale a quattro zampe (la struttura in tubi in acciaio), un elemento vegetale (la rete in gomma) e un elemento metallico (il foglio di piombo). I materiali di cui si compone, entrando in contatto l'uno con l'altro, subiscono modifiche nella rispettiva forma, così come accade quando un corpo si corica su un letto. È proprio questo che l'artista chiede di fare all'osservatore in occasione della sua prima personale, alla Galleria Sperone a Torino nel 1967. Come in *Letto*, anche in *Arco voltaico* lo spettatore diviene parte attiva dell'opera poiché chiamato a compiere un'esperienza sinestetica nella quale la visione si unisce alla percezione olfattiva. In questo lavoro Zorio utilizza per la prima volta la verità della scintilla, detta arco voltaico o arco elettrico. Una superficie in cuoio – che allude all'animalità dell'uomo e al ciclo di vita/morte caratteristico di tutti gli esseri viventi – è attraversata da un tondino in rame collegato a un temporizzatore di corrente. Quando la corrente attraversa il metallo, la polarizzazione delle due estremità provoca una scossa elettrica che emette luce, suono e un leggero odore di ozono. “Tesla, scintilla, scarica di energia, il crepitio tormenta le pelli... fulmine in scala minima... silenzio...ancora scintilla... l'ozono si propaga”, scrive l'artista. Presentata per la prima volta al Deposito d'Arte Presente a Torino nel 1968, l'anno successivo è esposta in occasione della mostra personale alla Galerie Sonnabend a Parigi.

Palazzo De Sanctis

Nella terza sala al piano terra sono affrontate due importanti opere: *Piombi* (1968) e *Pelle con resistenza* (1969). Riconducibile alla tradizione alchemica e tra i primi metalli lavorati dall'essere umano, il piombo è utilizzato da Zorio in molteplici opere: è materiale pesante, opaco, assorbente; ha valore di schermo (protezione, isolamento), ma anche di materia morta; per Zorio è la controparte oscura del rame (che invece è attivo, conduttivo); simbolo di peso mentale, inerzia, ma anche potenziale contenitore di senso. Desiderando innesscare e visualizzare l'energia tramite la materia, nel 1968 realizza *Piombi* in due differenti versioni, entrambe funzionanti come una batteria, convertendo energia chimica in energia elettrica. Due fogli di piombo, sospesi alla parete, si distendono al suolo per contenere, al loro interno, uno l'intenso blu del solfato di rame e l'altro il verde di una soluzione con acido cloridrico. Reagendo al contatto con i liquidi, la barra di rame che si appoggia in ciascuna delle due vasche progressivamente si ricopre di concrezioni saline colorate. Presentata per la prima volta in Italia al Deposito d'Arte Presente di Torino nel 1968, la versione esposta a Castelbasso è la stessa inclusa nel 1969 nella mostra collettiva *Theodoron Awards: Nine Young Artists* al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. In *Pelle con resistenza*, invece, compare l'elemento della pelle animale usata fino a oggi dall'artista come materia viva, reattiva, che si irrigidisce, si tende, respira; è simbolo di fragilità resistente, come la pelle umana; è sempre in relazione a forze, torsioni, evaporazioni. *Pelle con resistenza* è, nello specifico, il primo lavoro in cui Zorio utilizza il nichel cromo incandescente, al fine di rendere visibile l'energia. Una pelle di mucca, dai bordi grezzi, è allestita a parete, in modo obliquo. Dal suo margine inferiore fuoriesce una resistenza elettrica che, sospesa a un filettato aggettante dal muro, delinea un sottile filo di luce rosso-arancione. “La spirale di nichel-cromo incandescente scaturisce dalla pelle, separazione dall'aria, mappa di una geografia arbitraria. Calore, vena rovente, pericolo... cautela”, spiega l'artista. Come *Piombi*, anche *Pelle con resistenza* è esposta per la prima volta al Deposito d'Arte Presente a Torino nel 1968.

Palazzo De Sanctis

Salite le scale, le sale del primo piano di Palazzo De Sanctis delineano un percorso all'interno della produzione di Zorio degli anni settanta, focalizzandosi sul tema estetico-concettuale della tautologia tra parola e concetto, e sulla dicotomia tra luce e buio. Se grazie alla luce alcune opere (tra cui *Per purificare le parole*, 1979 e *L'internazionale*, 1975-2025) evidenziano la propria relazione con lo spazio reale circostante, è dal buio che le installazioni “brillanti” di luce propria, scaturita dal nichel cromo incandescente e dal fosforo di cui sono costituite (tra cui *Confine incandescente*, 1970 e *Pugno fosforescente*, 1971), emergono al nostro sguardo per portarci in un'altra dimensione: “Mi interessa la rivelazione”, afferma l'artista: “Questo permette di vedere cose che normalmente non si vedono. L'invisibile diventa visibile. La realtà è una rivelazione, cioè l'esatto contrario”.

Palazzo De Sanctis

Nella saletta non intonacata a destra, un filo di nichel cromo, sagomato a comporre in corsivo il sostantivo “confine”, è teso da una parte all'altra della sala buia, divenendo tautologico del concetto espresso dal suo titolo. Reso incandescente dall'energia elettrica a cui

è collegato, e per questa ragione non sfiorabile dall'osservatore, *Confine* (1970) incarna la pericolosità minacciosa che ogni confine comporta: “il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza”, spiega l'artista. L'opera è presentata per la prima volta nel 1970 in occasione della rassegna *Vitalità del negativo nell'arte italiana* al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Palazzo De Sanctis

Entrando nella più ampia sala del primo piano, il nostro sguardo è catturato da opere che hanno esplicitamente a che fare con la parola: le parole non spiegano ma attivano; sono scintille mentali, segnali d'allarme, nuclei energetici; come ogni altro materiale, anche il linguaggio è vibrazione, campo elettrico. A sinistra si impone *Per purificare le parole* (1979): un grande contenitore di pergamena, dalla forma simile a una canoa, è sospeso tramite una barra di rame a un lungo tubo nero di ferro sospeso a due pareti, tagliando trasversalmente la sala. La pergamena è simbolo di memoria arcaica, della parola prima della stampa; ha qualità organica: è pelle scritta, carne intellettuale; rappresenta l'intersezione tra materia e pensiero, tra corpo e linguaggio. A un'estremità della pergamena un bocaglio invita l'osservatore ad avvicinarsi e ad accostarvi la bocca per enunciare parole: entrando nella pergamena riempita di alcool, il suono ne esce purificato e torna al fruitore inebriandolo. All'estremità opposta della pergamena, il calore generato da una lampada velocizza l'evaporazione e accentua l'odore dell'alcool. Quest'ultimo evoca la trasformazione della materia in spirito, come nella pratica alchemica; è simbolo di elevezione, ma anche di evanescenza, di ciò che si dissolve; l'odore e il fumo causati dalla sua evaporazione attivano lo spazio, rendono l'aria un campo visibile. La prima versione dell'opera risale al 1969 per essere esposta per la prima volta a *When Attitudes Become Form a Berna* in quello stesso anno.

Nel resto della sala sono collocate altre tre opere che hanno a che fare con la parola. Dall'inizio degli anni settanta, la scultura di Zorio si fa sempre più estensione fisica e mentale di un comportamento che dilata la propria modalità di essere oltre la finitezza del corpo umano per incontrare il mondo, per poi talvolta tornare al corpo medesimo. È il caso di *Fluidità radicale*, azione realizzata per la prima volta nel 1969, filmata da Gerry Schum nel 1970 e documentata da una serie di fotografie di Paolo Mussat Sartor, alcune delle quali vengono utilizzate per realizzare il multiplo in mostra, incorniciato da una cornice in alluminio tagliente. Nell'azione *Fluidità radicale* Zorio impugna un oggetto in stagno; ossia nel metallo fluidificante che mescolato al rame crea il bronzo e lo rende più resistente. Dato il suo peso, l'oggetto sbilancia il corpo dell'artista nel momento in cui la mano lo afferra come fosse un'arma. Facendo pressione sulla pelle, quell'oggetto imprime sulla pelle dell'autore l'aggettivo “radicale” visibile in oggetto sul lato esterno dell'impugnatura. La pelle segnata dall'oggetto determina il confine che relaziona il sé con il mondo. La traccia di questo contatto può estendersi all'infinito, sotrendendo la violenza e compromissione dell'opera con la vita. Un'energia mentale fluida si trasforma in gesto radicalizzato sul corpo.

Sulla parete opposta compare un'altra parola: *Odio* (2025). Impugnando un listello in legno, Zorio imprime la parola “ODIO” su una tavoletta in argilla. Sulla parete, realizza poi una colata in colla vinilica, mettendola in relazione fisica e simbolica con la tavoletta incisa. L'atto della colatura assieme all'atto di premere su quel materiale per scrivervi “ODIO”, traduce la forza e l'emozione dell'odio in qualcosa di fisico e tangibile. “Parola terribile... etica disperata, marchio, peso, piombo, corda, ascia, fiamma... anche realtà. Sentimento. L'arte può essere odio?”, si chiede l'artista. Le prime due versioni dell'opera risalgono al 1969: l'una si compone di un lingotto in piombo su cui l'artista delinea il titolo martellando la corda necessaria a sospenderlo nella sala; l'altra è costituita dalla medesima scritta generata sulla parete della Galleria Sperone a Torino tramite colpi di ascia.

A fare da chiosa alla sala sentiamo le note de *L'internazionale* (1975-2025). Zorio è affascinato dall'*internazionale*, la canzone simbolo del movimento operaio e socialista, per il suo valore politico e per la sua persistenza storica, avendo accompagnato rivolte e marce di lavoratori. Nella sala semibuia, una diapositiva raffigurante lo spartito di quella canzone è proiettata sulla parete, mentre il suono della canzone, riprodotto con differenti strumenti (dal carillon della Cattedrale di Mechelen, oppure da una chitarra elettronica), si propaga nello spazio. Nel 1975, la prima versione sonora dell'*internazionale* è proiettata sulle pareti della Galleria dell'Ariete di Milano.

Palazzo De Sanctis

Incamminandoci nelle altre due sale del primo piano, nella semioscurità della prima vediamo comparire *Spiaggia che cambia colore* (1972). Illuminato da una luce calda posta di lato, il disegno raffigura il progetto per una spiaggia che cambia colore. Si notano infatti scritte dell'artista unite a frecce utili a individuare tutti gli elementi rappresentati. La scritta orizzontale, a destra del disegno, rivela il significato: “Spiaggia ricoperta di cloruro di cobalto di giorno sarà blu di notte rosa”. Come altre opere esposte a questo stesso piano di Palazzo De Sanctis, la dicotomia tra luce (il giorno) e buio (la notte) segna la trasformazione organica della materia e dell'essere umano che la innesca.

Infine, nell'ultima sala, *Pugno fosforescente* (1971) emerge dalla completa oscurità. Due lampade illuminano un modello in cera fosforescente, appeso in orizzontale all'altezza degli occhi, raffigurante un avambraccio maschile col pugno chiuso. Se con le lampade accese, la situazione evocata dall'opera non appare pericolosa, quando le lampade si spengono la

cera fosforescente rilascia l'energia luminosa precedentemente accumulata e il pugno chiuso appare come una minaccia sospesa nell'oscurità. “L'immagine del pugno fosforescente scaturisce dal buio, è concentrato di memoria, è l'immagine che non ha bisogno delle parole... difesa, attesa... precede l'arrivo del Giavellotto”, sostiene Zorio che espone per la prima volta questo lavoro nel 1972 in occasione di *Documenta 5* a Kassel.

Palazzo De Sanctis

Salendo la seconda rampa di scale, le opere all'ultimo piano di Palazzo De Sanctis, così come le due allestite rispettivamente davanti alla prima rampa di scale al piano terra e sulla parete destra di quella stessa rampa, analizzano le molteplici possibilità in cui può manifestarsi uno dei più ricorrenti elementi iconografico-concettuali del lavoro di Zorio: il giavellotto, utilizzato per la prima volta nel 1971 ed evocativo della possibile convergenza tra passato, presente e futuro. Il giavellotto rappresenta la tensione sospesa, il vettore energetico che non colpisce ma minaccia; è forza trattenuta, energia compressa, rischio contenuto; simbolo di proiezione mentale o fisica, come un pensiero che perfora o una linea che fende l'aria; spesso è sospeso, inclinato, in stato di potenziale. Strumento da competizione atletica, il giavellotto è anche l'evoluzione della lancia con cui l'uomo primitivo cacciava, procurandosi il cibo necessario alla sopravvivenza. Per questa ragione, i giavellotti fanno riferimento all'energia vitale che fluisce nel mondo e al ciclo di vita/morte che lega l'umanità alla natura. Sono strumenti capaci di prolungare in senso fisico l'energia del corpo umano e di volare nella direzione verso la quale li lancia il pensiero. In mostra vediamo giavellotti tra loro in tensione in una grande installazione aerea (*Per purificare le parole*, 1979), giavellotti uniti a delineare un arco con impugnatura in bronzo, giavellotti evocati nella forma lunga e doppiamente appuntita di una canoa, giavellotti tra loro incrociati a formare una *Stella* (2009). “Il giavellotto”, spiega l'artista, “è il viaggio del desiderio... e l'arte è un grandissimo atto di magia contro la morte...”

Palazzo De Sanctis

In *Per purificare le parole* (1979), due giavellotti, disposti a punta di stella, fuoriescono dalla parete su cui sono sospesi per incrociarsi a sostenere un terzo giavellotto da cui pende un'ampolla in pyrex contenente alcool e fosforo, il quale, da buon “portatore di memoria” (questa, infatti, la sua etimologia), accumulando luce solare di giorno, di notte brilla di luce propria. Se per Zorio, l'alambicco distilla, separa, trasforma ed è metafora dell'opera d'arte stessa (un apparato attraverso cui il reale viene elaborato, sublimato, trasfigurato), il fosforo è un elemento fondamentale: evoca l'accensione, la scintilla primaria, l'inizio dell'energia; come il fulmine o il neon, il fosforo è luce improvvisa, attivazione, rischio; è legato all'istante, alla trasformazione chimica visibile e irripetibile. “Lampolla attende ipnotica lo sguardo dell'artista”, dichiara Zorio. Realizzata nello stesso anno della versione in pergamena esposta al primo piano di Palazzo De Sanctis, questa opera chiede all'osservatore di avvicinarsi al bocaglio e ad accostarvi la bocca per enunciare parole: entrando nell'ampolla riempita di alcool, il suono ne esce purificato e torna al fruitore inebriandolo. In *Giavellotti con impugnatura* (1978), invece, due giavellotti sono uniti da un elemento in bronzo nel quale Zorio ha impresso la sua impugnatura. Posti tra due elementi architettonici la cui distanza è inferiore rispetto alla loro lunghezza complessiva, si flettono, subendo la forza di compressione generata dai due elementi entro i quali sono come incastrati. L'opera esprime un potenziale movimento e pericolo di quei giavellotti che, da un momento all'altro, potrebbero non reggere più la forza di compressione, sganciarsi dall'architettura e librarsi nell'aria.

Di forma dinamica simile a quella del giavellotto è la canoa, visibile nell'enorme disegno *Senza titolo* (1987). La canoa è una forma di transito e di attraversamento, fragile ma direzionale; una struttura che contiene e che scivola, fatta di pelle, acqua, galleggiamento instabile; evoca il movimento, la deriva, la relazione tra corpo e spazio liquido; non ha stabilità: è equilibrio in bilico. La canoa è per Zorio simbolo del viaggio, del desiderio di scoperta e conoscenza. Sollevata nell'aria, evoca la magia delle trasformazioni alchemiche contenute nel recipiente appeso al suo scafo che di notte libera la luminescenza della soluzione fosforescente al suo interno. L'enorme disegno qui esposto raffigura questo processo. Al contempo, essendo sospeso in obliquo, in modo che l'angolo superiore sinistro tocchi il margine alto della parete e l'angolo inferiore destro tocchi il margine basso della stessa parete, richiama la posizione dei *Giavellotti con impugnatura*, sottolineando una similare dinamicità intrinseca al disegno.

Palazzo De Sanctis

Tornando al piano terra, sulla prima rampa delle scale e davanti alla prima rampa delle scale del Palazzo vediamo *Stella di giavellotti* (2009) e *Stella Vostok* (2013). Nel 1974 Zorio intreccia cinque giavellotti da competizione in modo da delineare una stella. Nasce così la prima *Stella di giavellotti*, nella quale il dinamismo del giavellotto, originariamente nato per estendere il gesto del braccio umano, viene trattenuto e potenziato. Nel corso degli anni, utilizza giavellotti di materiali diversi per delineare stelle come opere a pavimento, a muro, più sovente elevate nello spazio aereo, moltiplicandone intenzionalmente il numero e ribadendone la valenza energetica di autoritratti. *Stella Vostok*, in particolare, esposta per la prima volta alla mostra personale del 2009 al MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna, richiama nel suo titolo il Programma Vostok, ossia il primo progetto sovietico di missioni spaziali umane che riuscì, per la prima volta nella storia, a portare un uomo nello spazio.