

ARTE PROGRAMMATA E CINETICA: ORIGINI, SUCCESSO, DECLINO, RINASCITA

È stata denominata come “l’ultima avanguardia”, ma non vi è stata avanguardia, nella seconda parte del secolo scorso, più abbarbicata e compenetrata con il nuovo che avanzava e soprattutto che sarebbe avanzato e che avanzerà, del movimento dell’Arte Programmata e Cinetica. E allo stesso tempo, pochi movimenti come questo, e poche espressioni artistiche hanno avuto tanti precedenti e tanti padri nobili: Tinguely, Schöffer, Moholy-Nagy, forse lo stesso Albers, e andando ancora più indietro, il movimento futurista, sospinto dallo slancio del dinamismo. Insomma, non si trattò di qualcosa di inconcludente e velleitario, sia pur mosso da possenti fremiti rivoluzionari, bensì di una fase dello sviluppo delle arti visive e delle arti applicate profondamente collegato e radicato con la storia stessa delle arti, e formidabilmente proiettato verso le avventure del futuro e della modernità. Qualcosa che ha permeato di sé buona parte dell’arte contemporanea, e di cui ancor oggi ritroviamo testimonianze massicce nei video, nelle installazioni, negli ambienti. L’ultima avanguardia, dunque, colma di lasciti non rigettati, ma anche la prima avanguardia fondante l’arte nuova.

Per restare ai periodi, alle epoche più prossime, certamente uno dei padri dell’arte programmata è stato Victor Vasarely, l’inventore solitario dell’Op Art, e custode integralista di una religione dell’illusività formale dell’immagine. Sul piano, però, puramente teorico, concettuale, e perfino ideologico, alcuni spunti, alcune intuizioni e provocazioni dell’italiano Bruno Munari, per cui l’arte visuale era un fenomeno percettivo puro, che mutava nello spazio tempo e affidava all’occhio compiti nuovi, e su un altro versante, certe ricerche sistematiche di François Morellet, isolato borghese del sud della Francia, tutte rivolte verso un’arte che si occupasse, in maniera scientifica, delle uniformità ricorrenti nella progettazione di una pittura geometrica, di volta in volta intersecata da un evento accidentale, hanno davvero aperto la strada, negli anni Cinquanta, al sorgere di quello che poi sarebbe diventato un autentico movimento. Anche se generalmente viene considerata come ufficiale momento di partenza di questa stagione la mostra del 1955 presso la Galleria Denis René, intitolata “Le Mouvement”, a cui partecipano Agam (che, pur avendo forse per primo immaginato la quarta dimensione composta dalle nozioni di tempo e di spazio, rifiuta la definizione di cinetico), Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely, che nell’occasione scrive le sue “Notes pour un manifeste”. E indipendentemente dalle collocazioni di ordine ideologico, e soprattutto dalle definizioni concettuali, e anche lessicali, per



Victor Vasarely

le quali invito a leggere il bel saggio di Mariastella Margozi, che accompagna questa mostra, a me sono sempre apparsi due i crinali, gli spartiacque decisivi per delimitare e organizzare il sorgere del movimento; e di un movimento davvero confidente in sé stesso su questa forma innovativa di esperienza artistica. Il periodo va, a mio parere, inquadrato nel 1958-1959, e le zone geografiche sono Parigi e l'alta Italia.

Gruppo Zero. Arte Programmata?

In verità in Germania, nel 1958, si costituisce il Gruppo Zero – inizialmente con solo due componenti, Otto Piene e Franz Mack, a cui si unisce l'anno successivo Günther Uecker – che di sicuro rappresenta un momento rilevante in una fase di superamento dell'Informale, e di preparazione delle basi per un'arte progettuale. La visione degli amici tedeschi – e spesso si potrebbe parlare di visionarietà – era certamente in sintonia con le illuminazioni ideali di Fontana e di Klein, per cui bisognava superare lo spazio fisico o ricrearlo immergendosi, entrandoci dentro: per loro Zero era il vuoto assoluto, un vuoto ricchissimo di silenzio e di prospettive per la ripartenza, era l'essenza, l'azzeramento di ogni convenzione formale e di ogni costrizione estetica; il momento della purezza fattuale, non nichilista. Mi è sempre parso, però, che quelle zone del silenzio, fitte di punti primigeni, in cui si riconosceva l'esistenza di Zero, per «affermare nell'arte l'inizio di un nuovo mondo come espressione di luce, dinamismo, energia e futuro»¹, non rappresentassero tanto i territori inesplorati su cui sarebbe avanzato il mondo dell'arte cinetica e programmata, quanto nuove praterie per una nuova visione e visionarietà idealista, di matrice profondamente nordica e romantica. Questo, nonostante le scelte formali e l'utilizzo di alcuni materiali per la confezione di certe opere, soprattutto alcune opere di Uecker, abbiano contribuito a creare l'inganno. Ma la luce che diffonde, cangiando occasioni percettive, le ombre dei chiodi nelle sue strutture, è pur sempre una luce eidetica, che proviene da universi lontani, da un misterioso nibelungico Nord.

Il GRAV a Parigi

Dunque dicevamo Parigi. A Parigi arrivano con una borsa di studio del governo argentino Julio Le Parc e Francisco Sobrino (questi spagnolo naturalizzato argentino), innamorati di Mondrian, di cui avevano visto una mostra a Buenos Aires, per studiare e soprattutto per conoscere e frequentare il lavoro di Vasarely. Dopo poco verranno raggiunti anche da Hugo Demarco e Horacio García Rossi, che dirà in seguito: «dovevamo fermarci pochi mesi, non siamo più ripartiti», e nascerà l'entusiasmante avventura del GRAV (Group de Recherche d'Art Visuel); in verità preceduta dalla costituzione del CRAV, e da un certo *turn over* di soci fondatori, con le uscite di Hector Garcia Miranda, di François Molnar e di Hugo Demarco. Ancor prima, però, della fondazione del GRAV, Sobrino e Le Parc avevano intrapreso una fase originale di ricerche sulle

potenzialità strutturali e dinamiche della linea e dello spettro cromatico, individuando, anzi, 14 o 17 colori primari, con i quali, attraverso accostamenti e interferenze, veniva costruita la nuova architettura della percezione visiva. Tutto questo scrigno di scoperte e proposte era affidato ad una serie di tempere di piccola dimensione, che probabilmente rappresentano il vero inizio progettuale e operativo della stagione dell'Arte Programmata in Francia: uno snodo cruciale razionalizzato, inquadrato, programmato con grande rigore, che separava definitivamente le ricerche dei giovani amici argentini e francesi dal solco profondo e solitario dell'illusività *optical*, affidata agli studi, ma anche alle emozioni di Victor Vasarely. E infatti i giovani argentini entrarono in sintonia, quasi in simbiosi, ancor più che con Vasarely, con suo figlio, con Yvaral, e con quelle sue personalissime ricerche sulla tridimensionalità e sulle sovrapposizioni, che, «tralasciando l'aspetto più apertamente e fenomenologicamente illusorio della percezione ottica [...], tipico della pittura paterna, spostava interessi e campo d'azione sugli effetti di variazione e mutamento, che una compenetrazione di strutture mutevoli potevano produrre, con il concorso della disponibilità dinamica dell'occhio dello spettatore, sullo stesso impianto formale dell'opera [...]. I suoi rilievi, le sue trame ferrose o in plexiglass, i suoi tracciati costituiti da fitte sequenze di fili e segmenti metallici o gommosi»², che tendevano a dimostrare la indefinibilità e variabilità delle immagini, a detta di tutti i componenti del GRAV, anticiparono le stesse soluzioni formali di Soto, nella costruzione di una formula, di un meccanismo, di un elemento intercambiabile, esplorativo all'interno di uno spazio definito, tale da diventare un modello operativo nei confronti di tutta la dimensione spaziale indagata dall'occhio, ma anche dalla psiche umana. Con Yvaral, e ancor più chiaramente con Sobrino, si giunse al pieno riconoscimento del modulo, di quell'elemento primario che possiede prerogative auto espansive, potendo avanzare e dilatarsi plasticamente all'infinito. L'argentino di origine spagnola, che proveniva dalle Terre del Sid, da Guadalajara, dalla infinite distese della Mancia, e che è sempre rimasto affascinato dalle multiformi e spettacolari manifestazioni della natura, nei suoi aspetti di cangiamento e di epifanie luminose, «concentrò la propria attività sempre sul versante della mutevolezza e transitorietà di una forma originaria, di un nucleo particolare atto, secondo una successiva definizione di García Rossi, [...] a svilupparsi autonomamente [...], per far sì [...] che tutto il resto sia uno sviluppo logico e biologico...»³. E con Le Parc e García Rossi, Stein e soprattutto Morellet, ci si indirizzò verso una nuova valutazione della struttura del reale, se non costituita perlomeno



Il GRAV

condizionata dalle «infinite possibilità di combinazione e di accumulazione di elementi cromatico-lineari, non atti a riconoscere una gerarchia strutturale, e tendenti ad una illimitata disposizione sistematica sulla superficie, per di più guidata dalle risposte dello spettatore alle sollecitazioni percettive prodotte dalle stesse trasformazioni lineari, cromatiche e luministiche.

L'organizzazione dei reticoli, delle trame, delle maglie di Morellet non aveva né inizio né fine, avvicinandosi ad una specie di virtuale moto perpetuo, in cui la parte già rappresentava il tutto, il modulo era l'entità, e l'infinita intersecazione degli elementi diventava debitrice solo di spartizioni e di riasssemblamenti accidentali [...]. Su queste premesse di omogeneità e sistematicità si erano fondati anche i primi lavori di Stein, in cui egli ricercava sulla superficie solo una misura programmabile, quantificabile e continuamente ripetibile; una specie di gabbia cromatica, definibile matematicamente, ma al fine di supportare in termini analitici e meccanici le infinite possibilità e opzioni percettive, le innumerevoli variabili legate all'azione dell'osservatore»⁴.

In questa tensione verso il riconoscimento di una realtà fisica destrutturabile e riplasmabile attraverso l'attività percettiva nel tentativo del «raggiungimento calcolato di un'instabilità visiva» [...] «un contributo articolato stava venendo da Le Parc, che da tempo, abbandonate le due dimensioni, si interessava ai problemi del movimento e della luce nello spazio: cioè un contesto quanto mai fluido, difficile da affrontare con presupposti metodologicamente precisi [...]. I precedenti in questo campo erano ben rari: bisognava risalire ai precorriti di Moholy-Nagy [...]; o dei *mobiles* di Calder, però ancora con intenzionalità lirico-poetiche, o di Munari, sì costruiti su esatti calcoli preliminari, ma strutturati secondo le semplificazioni compositive del Concretismo. Né molto di più si poteva trarre [...] da proposte come quella di Soto [...] o degli altri cinetisti degli anni Cinquanta, il cui maggiore rappresentante, Schöffer, doveva rappresentare per Le Parc, credo tutto ciò che era necessario evitare: la vastità, la complicazione, l'ambizione, e insieme l'imprecisione delle mete [...]. Le prime esperienze Le Parc le aveva compiute contemporaneamente agli studi bidimensionali: fin dal 1959 si accosta infatti alle forme mobili ed inserisce nell'opera elementi esterni alla superficie. In seguito, nell'anno successivo, realizza dei rilievi con differenti progressioni, inclinazioni, interferenze di livelli, curve, angoli, già improntati al fondamentale interesse per la varietà e mutabilità dei rapporti nello spazio, e quindi per la funzione della luce [...]»⁵. Dunque Le Parc, sia in queste ricerche che in quelle sulla superficie, aveva affrontato le problematiche relative alla dipendenza di ogni definizione di struttura dalle interrelazioni fra gli elementi primari: colori puri, luce (e quindi movimento), elementi essenziali e moduli geometrici. Tutto, sia sul piano che nella terza dimensione, e nello spazio aperto, nasce, si alimenta e si confronta attraverso il meccanismo delle combinazioni e l'intervento della luce, in un'ottica di continuo superamento dinamico o combinatorio, in cui non sempre si richiede un intervento esterno o un'apertura alla tridimensionalità.

E sulle ricerche sulla luce si indirizzarono anche gli altri due argentini del gruppo: García Rossi e Demarco, forse più portati a operare sul piano, sulla superficie – se pur resteranno di grande rilievo le loro esperienze anche nel campo delle “scatole a luce instabile” e delle “scatole a luce nera” –, poiché il loro naturale terreno d'azione consisteva nello scandagliare e penetrare le regole fisico-matematiche del cromatismo, sia nella sua espressione più essenziale e alternativa, il bianco e nero, sia nella rivelazione e nella ricognizione delle sconfinite possibilità di accostamenti combinatori. «Parrebbe quasi, seguendo il percorso di García Rossi, che in principio fosse il colore da scoprire nelle affinità interne e nelle regole fondanti, e contemporaneamente sopravvenisse la luce, da indagare e riconoscere in quanto capace di variare, di mutare, di rendere aleatoria la percezione cromatica, magari sostenuta dalle interrelazioni con gli spettatori.

La crescente progressiva amplificazione delle interferenze, l'inserimento, fino a numeri illimitati, delle variabili luministiche, conseguenti all'utilizzo di un movimento programmato [...], tutto veniva utilizzato ed esplorato da García Rossi nel suo viaggio intorno alla luce. Ma ciò che rimaneva immediatamente individuabile, ed esclusivamente suo, era l'esigenza di un rapporto geometricamente definito, chiaro, netto, con gli elementi primari della ricerca: basi logico-matematiche, oggetto delimitato, luminosità funzionale. L'aleatorietà non era, in verità, molto consona alla natura razionale, logica e conclusiva di García Rossi»⁶.

Ancora più sbilanciata sul fronte della ricerca cromatico-luministica fu l'avventura di Hugo Demarco. La sua permanenza ufficiale nel gruppo fu, in verità, di breve durata, troppo incalzante era la propensione ad un fare individualista, e troppo poco partecipate erano le urgenze di messaggio, di denuncia e comunicazione sociale, che rimanevano come presupposti stessi della poetica del GRAV. «Con lui l'artista restava, o tornava sacerdote, se non del bello, certamente del vero, della purezza sensibile, liberata dalle incrostazioni, dalle false percezioni

La verità consisteva tutta nel colore, riconosciuto nella sua spazialità integrale; nella sua disponibilità, cioè, a svolgere nello spazio un ruolo preciso, costruttivo; allo stesso tempo ad auto generarsi e a generare [...]. In questa missione, in quest'opera di riconoscimento delle proprietà naturali, primarie, strutturali del colore, diventa inevitabile la sua scelta per un approdo individuale, in cui la vibrazione luministica combinata con le dinamiche della percezione non può certo separarsi dalla dimensione emotiva, affettiva della coscienza»⁷.

Demarco dedicherà veramente tutto il proprio lavoro allo studio del colore, inteso dunque come sorgente delle strutture dinamiche mutevoli, rinnovabili, della realtà (attraverso i gradienti luminosi, i differenti angoli percettivi, le naturali combinazioni all'interno delle scale cromatiche), ma sempre geometricamente definibile e ricomponibile. Anche le sue splendide *Boîtes lumineuses*, i suoi *Mouvements*, sembravano quasi voler oltrepassare il momento percettivo, nello sforzo di raggiungere le profondità dell'essenza cromatica e luministica.

Il trionfo

Il successo di questa autentica rivoluzione fu senza precedenti: la Galleria Denis René di Parigi, che peraltro già aveva affidato le proprie scelte e le proprie fortune a due mostri sacri come Vasarely e Schöeffer, divenne l'ambasciatrice di questa nuova frontiera in tutta l'Europa, e perfino negli Stati Uniti, Tutti gli esponenti del GRAV vennero messi sotto contratto (anche se, per la verità, non si trattava di contratti milionari, del tipo di quelli che oggi giorno hanno parificato gli artisti alle star dello sport o dello spettacolo), incominciando ad accompagnare la bandiera dell'Arte Cinetica e Programmata in tutta l'Europa. D'altronde Parigi era diventato centro di raccolta di moltissimi artisti affascinati da questa nuova frontiera: Agam, e Soto vi dimoravano già da tempo, Cruz-Diez, Antonio Asis e l'italiano Nino Calos erano in arrivo, e molti altri argentini come Vardanega, Martha Boto, vi soggiornarono a lungo. Ma se la città della Senna si confermava il centro propulsivo, oltre che il quartier generale dell'intero movimento, anche molte altre nazioni europee dimostrarono un interesse e una partecipazione operativa su questo versante. La Spagna, già nel 1957, aveva visto nascere un Gruppo che legava il proprio nome a quell'anno, e che aveva indirizzato la propria attività nella identificazione e costruzione di una nuova idea, anzi di un ideale di spazio interattivo, in cui la dimensione plastica si fondesse dinamicamente con quella architettonica.

Della Germania e del Gruppo Zero abbiamo già visto, e si trattò di un'avventura le cui vicende saranno spesso occasione di stimoli e di confronti per i gruppi italiani. In Russia addirittura era miracolosamente sorto il Gruppo Devijeniè, sotto la guida di Lev Nussberg, in piena contrapposizione con il conformismo culturale che continuava a difendere se non imporre un'arte di regime.

E sul piano espositivo è tutta un'esplosione di iniziative: nel 1961 "Bewogen beweging", prima ad Amsterdam e poi a Stoccolma, "Nuove Tendenze" a Zagabria nel 1961, nel 1963 e infine nel 1965, che diventa in un certo qual senso il luogo fisico e ideale di incontro di tutta l'arte di frontiera, un'arte di rottura con gli schemi della tradizione, e perlomeno apparentemente un'arte non allineata. E poi ancora in Francia, Schöeffer e Vasarely al Pavillon de Marsan a Parigi, nel 1963, "Nouvelles Tendences" alla Maison des Beaux Arts di Parigi, nel 1962, e negli stessi anni al Salon Comparaison e de Mai, e ancora i successi a "Documenta" di Kassel, e quelli strepitosi negli Stati Uniti con la grande rassegna del 1965, "The responsive eye" al MOMA di New York, le personali di Schöeffer e Tinguely, per finire con il festival del cinema di Buffalo, dedicato a "Kinetic and optic art today".

E poi le mostre a Grenoble, Berna, Copenhagen, Tel Aviv, sempre dedicate a qualche aspetto dell'Arte Cinetica o Programmata, per finire con l'assegnazione del Gran Premio della Biennale di Venezia a Julio Le Parc, nel 1966. Premio che troverà un seguito anche nell'edizione successiva, con la vittoria di Gianni Colombo. Ma già era iniziato il declino.

Il panorama italiano

Considerando questi accadimenti, questo entusiasmo collettivo, questa apparentemente inarrestabile espansione del consenso, la marea montante di quest'arte davvero innovativa, sembra di riandare ai fasti, e alla capacità di proselitismo che aveva prodotto il Movimento Futurista cinquanta anni prima. Forse solo il DNA molto latino, presente in entrambi i movimenti, potrebbe giustificare e spiegare il mistero di queste spettacolari ascese, seguite, peraltro molto più nettamente dal Movimento Cinetico, da altrettanto spettacolari e improvvise cadute.

Ma l'Italia in questo contesto che parte aveva?

Abbiamo visto che Bruno Munari aveva progettato delle *Macchine inutili* già negli anni Trenta, annunciando, con intuizioni strabilianti, della stessa valenza probabilmente di quelle di Tinguely, ma senza alcuna pretesa di autoreferenzialità, una strada concettuale e tecnologica per l'arte. Poi, sempre Munari aveva inventato i *Negativi-positivi* e i *Polariscop*, oggetti cinetici luminosi a luce polarizzata, che, nei primi anni Cinquanta probabilmente segnavano il primo vero vagito dell'Arte Programmata, senza nemmeno che di questa fosse ancora riconosciuta la nascita. Addirittura al 1949 risale questo acuto commento di Gillo Dorfles: «Munari ha sempre cercato di sviluppare nelle sue opere [...] l'elemento metaforico: ha cercato di fissare il divenire nel momento, di porre un argine alla durata delle forme nello spazio, dei colori sulla tela, delle linee di forza nei loro impreveduti tragitti. Da questa sua ricerca sono nate quelle creature aeree – leggere bacchette sospese a fili aerei – che un soffio mette in moto e dispone in mutevoli rapporti spaziali»⁸. A me pare che già ci si trovi nei pressi dell'annuncio della nuova grande avventura!

A parte le formidabili anticipazioni di Munari, comunque, l'Italia fu davvero decisiva per il sorgere e ancor più per lo svilupparsi di questo movimento. Se Parigi fu infatti il quartier generale e il centro di irradiazione e diffusione del verbo programmatico e cinetico, l'Italia ne fu il vero laboratorio, l'officina inesausta e brulicante di operatori affamati di tecnologia, modernità, e di progettualità al confine fra utopia, sogno e scienza. Oltretutto il termine "Programmata" nacque proprio in Italia, con la felice intuizione lessicale di Umberto Eco, in occasione della ormai celeberrima mostra al Negozio Olivetti di Milano, nel 1962, cui seguirono le esposizioni sempre della Olivetti, a Venezia e a Trieste.

Fra Milano e Padova si scatenò una forma di emulazione creativa che trovava il terreno più fertile in quella zona, non certamente grigia, ma di frontiera, comunque non compiutamente delimitabile, fra arte e design, fra opera con valenze puramente estetiche e oggetto di pregiato artigianato, o di alto consumo industriale. E infatti i maggiori testimonial e patrocinatori di questa avventura, in Italia, furono proprio le aziende come Danese, Gavina, Olivetti, che producevano in scala industriale, pur se in quantità limitate e con una particolare attenzione per la qualità del prodotto. Potremmo dire che in Italia il tragitto fu inverso rispetto a quello classico: dalle arti applicate al concetto di arte *tout court*; dal designer

all'artista, anzi all'operatore d'arte. Comunque sia, quasi contemporaneamente nascono il Gruppo N a Padova e il Gruppo T a Milano, dopo le prime operazioni carbonare di Azimuth, condivise più per slanci generazionali e aspirazioni all'affrancamento dalla critica dotta, che per comuni presupposti teorici, e il MID, e personalità e personaggi come Enzo Mari, e come Getulio Alviani; e poi ancora il Gruppo Uno e il Gruppo 63 a Roma, e il gruppo TI. zero a Torino, e via via tutti gli altri. Certamente i Gruppi N e T segnarono una tappa decisiva per tutto il movimento, per la ricchezza e vastità di apporti che riuscirono a produrre, ma forse ancor più per la caratura di alcune personalità che vi partecipavano.

Il Gruppo T

Tutti i membri fondatori del Gruppo T milanese erano personalità di primo piano, con un fortissimo senso di appartenenza al gruppo, e con una visione dogmatica, direi integralista, di un'arte comune, specchio di una società da accompagnare nel cambiamento; per loro «ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l'aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. Da quando una realtà intesa in questi termini ha preso il posto nella coscienza dell'uomo (o solamente nella sua intuizione) di una realtà fissa e immutabile, noi ravvisiamo nelle arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire. Quindi considerando l'opera come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione. Con questo noi non rifiutiamo la validità di mezzi quale colore, forma, luce, ecc., ma li ridimensioniamo immettendoli nell'opera nella situazione vera in cui li riconosciamo nella realtà, cioè in continua variazione, che è l'effetto del loro relazionarsi reciproco»⁹. E certamente, pur lavorando sempre all'interno del Gruppo, lasciarono rilevanti tracce autonome nello sviluppo della ricerca cinetica. Sì, perché i 4 amici lombardi, a cui un anno dopo si aggiunse Grazia Varisco, erano davvero coinvolti nell'idea, ma anche nel sentimento del processo di trasformazione della realtà: un'arte, che non poteva essere distante e separata dalla conoscenza e quindi dalla scienza, non poteva dunque prescindere dal dinamismo interno alla realtà stessa, e dai conseguenti processi di mutazione e adattamento: l'arte non poteva fotografare e quindi fissare una falsa, statica realtà. Questo era il loro sentire comune, sicuramente sbilanciato nella direzione direi cinetica dell'operatività, privilegiando gli aspetti di movimento reale e di trasformazione dei materiali, di cangiamento delle variabili spaziali, in confronto agli aspetti più puramente progettuali e formali, importanti, ma meno sottolineati. Quello che Marco Meneguzzo, con lucida profondità, considererà una componente rilevante, ma strumentale, di quella esperienza globale, «Il cinetismo, sia esso reale che virtuale, è un semplice strumento – e non il fine – di quell'oggettivizzazione della percezione estetica che è il vero scopo di questa tendenza...»¹⁰, forse di-

venne all'interno del Gruppo T, probabilmente anche per la sorprendente sintonia con cui 5 personalità di notevole spessore portavano avanti le loro esperienze, una sorta di divinità, di autentica epifania conclusiva. A parte, però, questa specificità, non v'è dubbio che i *Percorsi fluidi* di Anceschi, rigorosissimi nella costruzione, ma stranianti in una sollecitazione quasi subliminale e partecipativi sotto l'aspetto manuale delle rotazioni e degli spostamenti, o le geniali *Superfici magnetiche*, di Boriani, sintesi insuperabile di precisione scientifica nella progettazione di percorsi a comparti irregolari, di manualità felicissima, e di capacità attrattiva della sensorialità dello spettatore; così come i misteriosi, spaziali, pulsanti *Schemi luminosi variabili* della Grazia Varisco, capaci di sollecitare stimoli ottici e psicologici interni, profondi, e infine gli



Gruppo T

URMT, le lamiere forate di De Vecchi, che confermavano uno studio sempre più avanzato sulle potenzialità dei materiali, esplorati sia sul piano luministico, che su quello della natura alchemica della superficie stessa, resteranno in tutta la loro evidenza di prove, proposte, soluzioni autonome, individuali, all'interno di una poetica comune. Con Gianni Colombo il campo d'azione si rivolge a tutti i materiali nuovi, innanzitutto il polistirolo, di cui uscivano proprio in quegli anni le prime produzioni, e poi ad una rivisitazione integrale dei campi luministico spaziali, esplorando il comportamento della luce nel plexiglass e sulle superfici riflettenti – specchi – in vibrazione, con le “cromo strutture” e le “sismo strutture”, o riorganizzando tutta la concezione, non più accettata staticamente, di una struttura spaziale, *Spazio elastico*, o realizzando forme e movimenti virtuali apparenti, mediante strutture a movimento rapido. Di Gianni Colombo subito ammaliò e convinse universalmente la critica, tanto da fargli assegnare il 1° Premio alla Biennale di Venezia del 1968, questa confidente visione dell'arte come momento speculativo, conoscitivo, formidabilmente razionalizzante ogni aspetto operativo e ogni elemento della produzione, senza per questo, però, distaccarsi in toto dalla dimensione, certamente non più romanticamente imprecisa, individualista, ma pur sempre autonoma, della confezione dell'opera d'arte. «Penso che solo nella variazione un oggetto mostri il suo aspetto e ponga in evidenza il suo carattere uscendo dall'uniformità dello spazio da cui è circondato, infatti attraverso la componente temporale noi facciamo esperienza della realtà; la stessa inafferrabilità del susseguirsi delle fasi di un fenomeno è parte costitutiva della realtà che non è possibile esprimere nella sua pienezza in

simboli formali statici... Da tempo ho cominciato a stabilire sul piano del “quadro oggetto” dei dislivelli, in modo che l’occhio dello spettatore, scorrendo sulla superficie, fosse costretto a salire e scendere da spessori, ad entrare e uscire da cavità indagando gli aspetti che la luce in naturale variazione determinava nel quadro. Solo nei quadri che ora espongo un autentico variare si attua contemporaneamente a quello dell’occhio (e dell’umore) dell’osservatore...»¹¹.

Il Gruppo N

Con il Gruppo N di Padova scende definitivamente in campo, in termini ufficiali e di gruppo, una visione totalizzante della società, una filosofia della realtà, non certo omogenea e coerente, ma determinata a confrontarsi con tutti gli aspetti operativi della vita, non solamente con quelli estetici. Non vi è nulla di metodologico e organizzato in questa dirompente sociologia di gruppo, ma una fideistica convinzione di essere testimoni e forse sacerdoti del rinnovamento della società: un rinnovamento che, riflettendo su posizioni estetiche, doveva comprendere e riferirsi a tutti gli aspetti della società; un processo di osmosi, in cui gli strumenti diventavano oggetto dell’operare e l’oggetto manipolato a sua volta diventava soggetto manipolatore. In un sorprendente annuncio, puramente utopico, di una globalizzazione guidata, e non subita. A questo proposito risulta chiarificatore un brano di un loro scritto del 1959: «I problemi artistici acquistano la stessa importanza di quelli scientifici filosofici e sociologici. Con questi devono essere in continuo contatto affinché non ci sia soluzione in un campo che non porti mutamenti nell’altro»¹².

Proprio per la natura di gruppo culturale e ideologico, dagli evidenti accenti politici con riferimenti ai gruppi della sinistra, ma anche a quelli anarchoidi, nel primissimo periodo il Gruppo Ennea si dimostra come una specie di ostello della gioventù in cui tutti entrano ed escono; poi, nel 1960, la formazione si stabilizza in 5 membri ufficiali: Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi. Alcuni risulteranno gli esponenti decisivi nella formazione della poetica e dello svolgimento operativo del Gruppo, anche se tutti lasceranno delle testimonianze significative della loro presenza. Da subito, però, nonostante le premesse e le dichiarazioni di assoluta e integrale fedeltà al Gruppo, venne emergendo una notevole conflittualità interna fra i 5 giovani padovani. D’altronde il ruolo, un po’ messianico, il loro battere tutte le strade politicamente scorrette del confronto e dello scontro culturale, non potevano non far emergere costantemente frizioni e contraddizioni: Gruppo N era un vulcano acceso, che non si placava nelle ricerche sulle valenze del movimento, del cambiamento, della trasformazione nell’operare artistico come era per i membri del Gruppo T; e neppure si accontentava di portare alle più avanzate conseguenze lo studio e la ricerca sulla percezione visiva, secondo criteri molto elaborati graficamente e scientificamente, sempre però sul piano formale, come accadeva nelle prime ricerche e soluzioni dei membri del GRAV parigino. Eppure a due fondatori di questo gruppo, spetta, a mio parere, il riconoscimento di aver aperto, proprio sul piano

prettamente estetico, una strada assolutamente rivoluzionaria per affrontare la nuova concezione formale dell’arte. I *Cartoni ondulati* (cartoni d’imballaggio), di Manfredo Massironi, e le *Trame* (graticci per i banchi da seta) di Alberto Biasi, seguiti a breve dai cartoncini e dai vetri di Ennio Chiggio e dai cartoncini fustellati e intrecciati di Edoardo Landi, oltre ad indicarci la possibilità di ritrovare nella quotidianità trascurata, delle miracolose, esaurienti conferme della multiforme variabilità percettiva, definiscono in maniera decisiva il ruolo dei materiali nel loro rapporto con i gradienti luminosi. Qui siamo davvero ai primi vagiti, ma di fondamentale risonanza, alle prime intuizioni di un’Arte Programmata. E soprattutto siamo alla consacrazione dell’incontro fra i materiali più semplici, gli oggetti più elementari e il fare sperimentale, conoscitivo, creativo al tempo stesso, dell’artista-operatore estetico, nel tentativo di aprire gli occhi, di aprirli a noi tutti, all’universo dell’immagine in trasformazione. Il Gruppo N diventa il vero laboratorio europeo della forma virtuale, la fucina in cui vengono messi a disposizione delle potenzialità della luce, in un relazionarsi di funzioni variabili, carte e lamiera forate, retini di metallo sovrapposti, telai in legno con fili, nastri di plastica, etc. Alla ricerca del divenire percettivo, attraverso la confezione di un oggetto artistico. E quando dalla ricerca di matrice anche intuitiva, ma soprattutto fenomenologica e sperimentale, quando dal campo dei materiali ci si trasferisce in quello della luce, privilegiando le rifrangenze immateriali, le trasformazioni luminose del colore, il Gruppo N entra completamente nel campo dell’Arte Programmata, sia con opere bidimensionali, che esplorano le variazioni ottiche della superficie, sia nel campo dell’oggetto valutato nella sua spazialità. È il tempo dei *Rilievi ottico-dinamici*, e dei *Cinoreticoli spettrali-Light Prism* di Alberto Biasi, delle *Interferenze luminose* di Ennio Chiggio, delle *Dinamiche visuali* di Toni Costa, delle *Riflessioni sferiche* di Edoardo Landi, delle *Fotoriflessioni* e delle *Strutture a riflessione variabile* di Manfredo Massironi. Siamo nella prima metà degli anni Sessanta, il momento di maggior successo per tutta l’arte programmata, e il Gruppo N, sembra aver lasciato dietro di sé gli aspetti più ludici, più Dada, più estemporanei e provocatori, per approfondire con particolare felicità osmotica, i momenti teorico concettuali e quelli operativi. In realtà, anche per questo gruppo siamo già molto prossimi all’implosione, alla conclusione di un’esperienza collettiva, che verrà dichiarata con lo scioglimento definitivo, dopo un tentativo di restaurazione a tre – Biasi, Landi, Massironi – nel 1965. «Ma quand’è che viene meno l’equilibrio instabile del Gruppo N?



Gruppo N

Avviene soprattutto nel momento in cui viene deciso di rendere istituzionale la sua immagine (per la critica, per il mercato) [...]. Fin dall'inizio i suoi problemi (a parte la sussistenza) erano quelli di rendere più critica la sperimentazione, più ideologico il fare, più sociologica la ricerca; ma sempre all'insegna dell'invenzione e della scoperta»¹³.

Alberto Biasi dopo il Gruppo N

A continuare il mestiere di artisti, perlomeno in maniera continuativa, dopo la fine del Gruppo furono solo Landi e Biasi. Il primo ha indirizzato la propria attività verso una ricerca formale sempre più delimitata dalla gabbia della geometria, sempre



Biasi, 1973

più essenziale, sempre più pura, sempre più vicina ad un rigore costruttivista. Alberto Biasi ha volato sempre più libero verso orizzonti e cieli virtuali, esplorando campi spaziali sempre più aperti ad un allusività percettiva influenzata dalle ragioni della coscienza emozionale, di una razionalità fantastica, di una fenomenologia non solo sperimentale, ma anche partecipata in termini intuitivi e sensoriali. Negli anni Novanta a Biasi è riuscito il sorprendente miracolo di costruire un nuovo laboratorio per la virtualità della forma, coniugando la progettualità delimitante secondo formule matematiche e scientifiche dell'Arte Programmata, con l'illimitato percettivo della cultura spazialista. Ma, fin dalla fine degli anni Sessanta, con l'inizio della sua avventura da solista, egli ha sempre di più esplorato i territori della coscienza subliminale, della fantasia profonda, delle curiosità interiori, coniugandoli con le fascinazioni naturaliste e con il rigoroso, progettuale operare dell'arte programmata. Il ciclo dei *Politipi* e la rivisitazione di quello degli *Ottico dinamici*, un recupero questo mai autoreferenziale e serialmente citazionista, ha continuato a confermare rigore e progettualità condotta fino alle estreme coordinate razionaliste, assieme a una montante esigenza di esperire e riconoscere tutte le offerte di una fantastica virtualità formale.

MID, Gruppo Uno, Gruppo 63

Il panorama dei gruppi fu, però, in quegli anni estremamente affollato; senza assolutamente paragoni con il resto d'Europa. Un altro gruppo significativo, che ebbe però la sfortuna di nascere quando era già iniziato il declino del movimento, fu il Gruppo MID. Sorse nel 1964 e ne fecero parte Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni, tutti giovanissimi, ventenni, animati dalla precisa, netta convinzione che qualsiasi operazione artistica deve es-

sere pianificata scientificamente. La poetica del MID si fonda sul lavoro rigorosamente di gruppo, senza alcuna concessione a manifestazioni individuali, alla considerazione dell'opera come esclusivamente una "ipotesi di lavoro", e infine alla valutazione dell'operare artistico alla stregua di studio d'equipe condotto su basi puramente scientifiche e sperimentali e divulgato attraverso tutti i più moderni mezzi di comunicazione. Le *Immagini stroboscopiche* del Gruppo MID, realizzano, attraverso il movimento di cilindri, variazioni di immagini geometriche che si dissolvono o sovrappongono, a seconda della velocità che noi immettiamo nel meccanismo. La volontà è quella di giungere, attraverso esperimenti programmati, ad una «scienza delle comunicazioni visive a livello estetico». Siamo probabilmente, anche con i successivi *Ambienti stroboscopici*, proiettati verso un'arte futuribile e di rottura, un'arte per molti versi anticipatrice di certe esperienze attuali, ma siamo anche, nella seconda metà degli anni Sessanta, verso il declinare della parabola cinetista e dell'Arte Programmata. In una delimitazione geografica decisamente padana, in cui i centri di irraggiamento furono la Lombardia – a Milano si manifestarono anche altre personalità come Nanda Vigo, che per un certo periodo, fu anche accolta come autorevole ambasciatrice delle nostre avanguardie in tutta Europa, con alcune appendici piemontesi, come il Gruppo T ZERO, e le esperienze autonome sul versante puramente cinetico di Fogliati, e successivamente, su quello *optical* di Ferruccio Gard – e soprattutto il Veneto, con le importanti ricerche di Marina Apollonio, di Sara Campesan, di Gianfranco Zen le rigorose combinazioni fra *optical* e Arte Programmata di Franco Costalonga, e le originali esperienze di Ben Ormenese, di Ennio Finzi, e dove la tensione "programmata" rimase viva anche negli anni Settanta, va però sottolineata l'importanza del movimento romano che produsse ben due gruppi significativi.

Il Gruppo Uno – inizialmente si chiamò "Sei pittori romani" – convogliò su di sé l'attenzione di molta critica militante, che oltretutto risiedeva proprio a Roma, soprattutto per l'aspetto di coscienza e tensione morale nell'assunzione del dovere etico e storico del superamento dell'Informale. Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, secondo le parole di Carlo Argan, «non si sono raggruppati intorno ad un programma, ma ad una direzione di ricerca [...]. Lo scopo della ricerca comune è di ridurre al minimo, possibilmente all'unità, l'immagine prima e ultima, il primo atto di esistenza e il limite estremo del pensiero, unificando i due termini in una medesima immagine che potremmo chiamare continua o indefinita»¹⁴. Nella poetica di quello che presto si riconoscerà e verrà riconosciuto come un gruppo a tutti gli effetti, la dichiarazione più importante rimane, a mio parere, l'identificazione di "superficie-forma-percezione" in un unico valore spaziale, a fronte del quale le forme degli artisti non cercano più di stare nello spazio, ma di essere esse stesse lo spazio. Si tratta di immagini riconducibili a una sorta di morfologia geometrica autogenerantesi, quindi non alla geometria euclidea, trasferendo l'idea di spazio dal mondo dei concetti al mondo dei fenomeni, e conquistando territori sempre più vasti alle potenzialità auto espansive della materia organica...

A Roma, in quegli anni, fu attivo anche il Gruppo 63, formato da Lia Drei, Lucia Di Luciano, Giovanni Pizzo e Francesco Guerrieri, che si diede un'impronta particolarmente razionalistico-geometrizzante: la ricerca secondo il programma di lavoro del Gruppo doveva svolgersi separatamente, ma confluire in un medesimo solco, tutto indirizzato verso esplorazioni e conclusioni di ordine logico-matematico, verso la definizione di moduli geometrici, che permettessero all'operare artistico di coniugarsi con l'architettura e il disegno industriale. Una differente visione del controllo sperimentale e del rapporto con la percezione portarono alla rottura fra la Drei e Guerrieri da una parte che fondarono lo "Sperimentale p.", e Pizzo e Lucia di Luciano dall'altra, che si unirono nel Gruppo "Operativo 'r'", con una visione più teorica e integralista dell'operazione artistica, che deve interamente sottomettersi a regole e premesse geometrico-matematiche. Negli anni dei gruppi, però, ci furono anche dei solisti, o dei solitari, come Enzo Mari che anticiparono, proseguirono, portarono avanti, svilupparono quello che andava a riempire l'aria, permettendo una vera trasformazione dell'arte.

Enzo Mari

Enzo Mari ha significato, proprio nella sua esperienza solitaria, il massimo di collettivismo, il massimo di radicalismo, il massimo di ideologia, ma anche di rigore operativo, probabilmente di tutta l'esperienza dell'Arte Cinetica e Programmata. Che in lui ha conosciuto un antesignano, un annunciatore e uno stimolo al tempo stesso (soprattutto con le ricerche programmate sullo spazio della metà degli anni Cinquanta), più che un partecipante; poiché, infatti, la sua ricerca, che non lasciava margini per opzioni aleatorie, che non era sollecitata dalla casualità e dalla variabilità, si andò dimostrando più prossima alla poetica costruttivista che a quella dell'Arte Programmata.

Di cui pure abbracciava in toto le aspettative per un'arte educativa, tecnologicamente avanzata, progettualmente determinata, dunque misurabile, ma che per Mari, come già intuiva Max Bill, non poteva concedersi alcuna digressione sul piano della ricognizione formale e della virtualità percettiva: «L'arte concreta, in origine, è caratterizzata dalla struttura. La struttura dalla composizione nell'idea [...]. E le leggi della struttura sono: l'allineamento; il ritmo; la progressione; la polarità; la regolarità; la logica dello svolgimento [...]. Così anche Enzo Mari. Le sue strutture stanno nel punto d'incontro fra pittura e plastica. Lo spazio predomina sul colore. Gli elementi delle sue opere sono: identiche dimensioni e loro progressiva trasformazione, tridimensionalità nella costruzione, ingrandimento della superficie fino al quintuplo mediante lamelle poggiate verticalmente, in conseguenza di ciò mutazione dell'immagine del quadro a seconda del punto di vista di chi osserva e del suo movimento nello spazio. Questo si riferisce a quei rilievi di gruppi di quadrati del 1956-57. Tutti colorati tra il nero e il bianco [...]»¹⁵.

Getulio Alviani

È riconosciuto come uno dei maggiori artisti italiani ed europei nell'analisi, lo studio, l'elaborazione delle variabili luministiche e prospettive legate alle superfici. Ne è stato e ne è tuttora uno studioso anche a livello teorico e accademico, e soprattutto è stato il ponte e lo strumento operativo di infiniti confronti, incontri, rassegne e convegni all'interno dell'intera galassia dei cinetisti, privilegiando in particolare, sia a livello di approfondimenti teorici che a livello espositivo, il bacino culturale dell'Est Europa. Alviani, infatti, è sempre stato considerato il *Deus ex machina* della prosecuzione della rassegna "Nuove Tendenze" a Zagabria, alla Galerije Suvremene Umjetnosti. Tutta la prima parte del suo lavoro è dedicata alle combinazioni, pur sempre nelle due dimensioni, di fasce, strisce, lastre di alluminio grafite, nell'esplorazione molto intima e penetrante dei risultati di profondità prospettica e di allusività strutturale che la luce, amalgamandosi con il materiale, produce. Da qui il percorso sarà sempre più diretto a individuare le infinite potenzialità formali, ma anche spaziali, di cinetismo virtuale, e di coinvolgimento psico-percettivo dello spettatore, che nascono dall'incontro fra il metallo e la luce; quella formidabile riserva di energia luminosa e plastica, capace di inventare una dimensione formale e di accendere nuovi coinvolgimenti e nuove risposte percettive nello spettatore. Il passo sarà breve, quindi, dal campo delle *Superfici a texture variabile* a quello degli Ambienti, luogo entità in cui l'inglobamento spaziale, attraverso materiali riflettenti, viene a costruire un irripetibile continuum spazio-luce-tempo, atto a coinvolgere su tutti i piani, ottici, psicologici, motori e sensori, lo spettatore.



Alviani, anni Sessanta

Apparentemente una meteora

Per tutta la prima parte degli anni Sessanta, dunque, l'ascesa e il successo di questa galassia, che rappresentava ben più che un movimento, fu davvero inarrestabile: abbiamo già visto in Europa e in America. In Italia l'entusiasmo espositivo fu perfino maggiore: le mostre, dopo quelle ai negozi Olivetti, ai negozi Danese, le Biennali e i premi di San Marino, le Biennali veneziane, le innumerevoli mostre in galleria, nei musei, nei negozi Gavina in giro per l'Italia: Padova, Genova, Torino, Venezia, Trieste, Roma, Bologna, Firenze, etc. Ma fra il 1964 e il 1965, in realtà, era cominciata l'eclissi. Il Gruppo T chiude la serie di mostre "Miriorama" nel 1964; il Gruppo N di fatto ha concluso la sua parabola nello stesso anno, nonostante alcuni successivi tentativi di rianimazione; il Mid dopo solo due anni si rivolge esclusivamente al campo del de-

sign e i gruppi romani o si sciolgono o si trasformano in un'altra proposta operativa. Molti dei singoli componenti si allontanano in toto da questa esperienza, altri continuano, ma quasi a mezzo servizio, solo Munari, continuando il proprio anarchico procedere, Alviani, Biasi, Colombo e Grazia Varisco, proseguono con un certo accanimento la loro avventura artistica.

I motivi di questa stupefacente parabola sono stati più volte dibattuti e apparentemente risolti. Il sistema dell'arte aveva accolto con grande interesse l'Arte Programmata perché questa sembrava rappresentare il tempo nuovo, la modernità, il futuro, ed era accompagnata dai vettori fondamentali del progresso: la scienza e la tecnologia. Il sistema dell'arte, però,



Gruppo Zero, 1962

come tutti i sistemi, non poteva non espellere, dopo averlo annusato e studiato, il cavallo di Troia che aveva cercato di cooptare. Non poteva acconsentire alla propria distruzione, men che meno all'autodistruzione. E allora un movimento che nelle proprie premesse auspicava la fine del mercato, la fine della creatività individuale, la fine stessa dell'opera d'arte, o accettava di assimilarsi o doveva venire respinto. Morte, direi, per cause naturali, inevitabilmente, al massimo per autodifesa. Tante volte ho sentito Julio Le Parc proclamare, annunciando anche la presentazione di documenti convincenti, il golpe perpetrato dagli americani, con il sostegno addirittura della Cia, a favore della Pop art, e di tutto il loro sistema mercantile, per escludere dai flussi decisivi dell'arte contemporanea i Maestri dell'Optical e dell'Arte Programmata. Ricattando le grandi gallerie e i grandi musei, con la minaccia di non sostenere economicamente le mostre e soprattutto di non far venire più in Europa le Avanguardie americane: una *conventio ad excludendum* – i cinetici programmati – di impostazione protezionistica, sul piano ideologico e geografico, che probabilmente ci fu, ma che fu in grado di produrre i propri frutti in maniera così devastante perché erano già insiti nel movimento dell'Arte Programmata i semi della crisi e dell'auto dissoluzione: il lavoro di gruppo non può essere eterno, non si può prescindere dal mercato, nel medio periodo non resta l'idea dell'opera, ma l'opera finita; meglio se un'opera d'arte.

Il grande successo mercantile, di fama, e anche il grande riconoscimento critico di quegli artisti, pur sempre latini, che continuarono a lavorare individualmente, e che poi si legarono al versante latino americano, come Soto e Cruz-Diez è una delle tante conferme di questa tesi.

Il seme continua a vivere negli anni Settanta

Nonostante l'impressionante, velocissimo declino, le motivazioni, le idee, i progetti di quel movimento non cessarono di

esistere. Troppo profonde e radicate nella società erano quelle radici, e troppo significative ne erano state le espressioni, e le proposte operative.

Per rimanere in Italia, dove questa esperienza, particolarmente in Veneto e in Lombardia, ma non solo, ha continuato a vivere in tutti i decenni successivi, e che è certamente stata il trampolino di lancio per la clamorosa riscoperta, e la nuova ripartenza con tutti i necessari adattamenti, databile alla fine del secolo scorso, hanno continuato a lavorare, proseguendo questo percorso dalla fine degli anni Sessanta, personalità come Morandini, Glattfelder, Alfano, il Gruppo Sincron, Agostini, Costantini e il Gruppo Verifica 8+1 etc. Molti di essi hanno poi contribuito a far nascere quella splendida e fantasiosa iniziativa che è stata la Biennale di San Martino di Lupari, e il piccolo straordinario miracolo che la ha accompagnata: il Museo Umbrò Apollonio. In questi ultimissimi anni le problematiche relative al rapporto fra percezione visiva, risposte psico-emotive e creatività stanno nuovamente ritornando al centro del sistema dell'arte. Il mondo è cambiato, ma non si smetterà mai di programmare la fantasia.

Giovanni Granzotto

¹ Heinz Mack, in *Gruppe Zero*, catalogo della mostra, Galerie Shoeller, Dusseldorf 1988.

² Giovanni Granzotto, in *Una storia molto latina*, da Le Parc, Garcia Rossi, Demarco, catalogo della mostra, Palazzo Ràcani Arroni, Spoleto 2003, Verso l'Arte Editore.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Luciano Caramel, in *GRAV*, catalogo della mostra retrospettiva tenuta sul Lago di Como 1975, Electa Editore.

⁶ Giovanni Granzotto, in *Una storia molto latina*, cit.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gillo Dorfles, in *Bruno Munari*, catalogo della mostra, Libreria Salto, Milano 1949.

⁹ Primo Manifesto Gruppo T (Miriorama 1), Milano 15 gennaio 1960.

¹⁰ Marco Meneguzzo, in *Dal Cinetico al Programmato: una storia italiana*, catalogo della mostra Arte Programmata e Cinetica in Italia, Galleria d'Arte Niccoli, Parma 2001.

¹¹ Gianni Colombo, testo in catalogo della mostra *Gianni Colombo*, Galleria Pater, Milano 9 febbraio 1960 (Miriorama 4).

¹² Testo Gruppo N del novembre 1959, edito negli "Scritti N" nel 1962.

¹³ Italo Mussa, in *Indagine storico-critica*, da *Il Gruppo N*, Bulzoni Editore, Roma 1976.

¹⁴ Carlo Argan, in *Sei pittori romani*, testo in catalogo della mostra alla Galleria Quadrante, Firenze 1963.

¹⁵ Max Bill, in *Enzo Mari*, testo in catalogo della mostra allo Studio Danese, Milano 1959.

ARTE PROGRAMMATTA, ARTE CINETICA. CATEGORIE E DECLINAZIONI ATTRAVERSO LE POETICHE

Le ricerche visive programmate muovono dal postulato che il fatto estetico non esiste in sé, come valore stabilmente connesso con determinati oggetti, gli “oggetti d’arte”, ma comincia ad esistere con l’immagine che si forma nel soggetto che riceve attraverso la percezione certi stimoli visivi e psicologici.
La differenza rispetto al rapporto tradizionale tra opera d’arte e soggetto fruitore concerne anzitutto la sorgente degli stimoli che non è più un soggetto avente, per sé, valore estetico: in questo senso le correnti di ricerca visiva si collegano storicamente ai movimenti che nell’altro Dopoguerra hanno, con motivazioni diverse, abolito l’oggetto d’arte, De Stijl e Dada¹.
Giulio Carlo Argan

La citazione di Argan è tratta dal catalogo della mostra retrospettiva del Gruppo N a Lodz del 1967, che rappresenta, nell’ultima fase del movimento cine-visuale una sorta di codificazione dell’esperienza gestaltica in chiave filosofica. Con la lucida sintesi che gli è propria, Argan traccia la storia dell’opera d’arte non oggettuale ricollegandola a quei movimenti, costruttivismo, dadaismo, le cui ricerche hanno costituito il trampolino di lancio delle esperienze cosiddette della “nuova tendenza”. Una condizione intellettuale pura, al servizio di un’operatività onesta e rigorosa, inquadra le motivazioni profonde della scelta che fecero alcuni giovani in anni carichi di positività e di creatività, quelli tra la seconda metà dei Cinquanta e i primi Sessanta. Giovani uniti dall’esigenza di superare un’espressività artistica esistenzialista e negativa e riannodare, su nuovi principi, i legami tra arte e scienza.

Tale ricerca, come tutte quelle in ambito scientifico, aveva bisogno di teorizzazione e di linee programmatiche. Tutti i gruppi e gli artisti del movimento cine-visuale, con accezioni in qualche modo diverse, ma con le stesse finalità di rendere chiari scelte e procedimenti, dichiareranno i loro programmi e li discuteranno in occasioni di mostre o di incontri di studio e lavoro. La ricerca, infatti, non può prescindere dal confronto e, di conseguenza, dallo scambio di informazioni. Tale collettività della ricerca, che unisce forze operanti in diverse parti d’Europa e del mondo, è senz’altro uno degli aspetti più significativi del movimento, quello che determina la messa a punto di categorie di pensiero nuove applicate alla produzione artistica, come “arte programmata” e “arte cinetica”, ma anche tutta una serie di declinazioni da queste derivanti, motivate e spiegate nella imprescindibile trattazione teorica che viene prodotta dagli stessi artisti.

La storia

Ripercorrere per grandi linee la storia del movimento è utile a stabilire delle fasi di passaggio importanti nella messa a punto

delle metodologie e delle poetiche, totalmente nuove nel panorama artistico non solo europeo. Il primo periodo, di gestazione, è quello che vede emergere da passate esperienze, costruttivismo e dadaismo, quegli elementi che verranno classificati come fondamentali per il movimento. I prodotti sono già, in qualche modo, “oggetti” nel senso puntualizzato da Argan. Tra le prime opere programmate e cinetiche comparse sulla scena dell’arte europea ci sono, infatti, i *Biconjugates* e i *Kinetics* di Albers del 1943, nonché i primi *positivi-negativi* di Bruno Munari, che risalgono al 1949-1950. Essi rappresentano, come lo stesso artista scriverà qualche anno dopo, il dinamismo visivo dato dall’annullamento su uno stesso piano di elementi contrapposti come avanti-indietro, interno-esterno². Nel 1953 compaiono i *Tableaux en mouvement et tableaux transformables* dell’israeliano Jacoov Agam; nello stesso anno Pol Bury elabora il suo *Tableau en mouvement* e Munari le sue prime proiezioni dirette e polarizzate. Nel 1954 l’americano Frank Malina inizia a usare luci elettriche e cinetismi nelle sue *pitture cinetiche*, che espone a Parigi nel 1955, quando nasce anche *Do nothing*, macchina a motore solare (Alcoa) di Charles Eames, mentre nel 1956-1957 viene realizzato *Das tangentielle Exzentrum* di Karl Gerstner. Il 1957 è l’anno di esecuzione dell’*Opera a effetti multipli* di Enzo Mari. Sono invece del 1960 le *Strutture continue* di Munari e l’*Opera trasformabile* di Diter Rot, nonché l’*Opera a effetto cinetico* di Jesus Raphäel Soto.

Gli eventi espositivi che accolgono il movimento cominciano molto presto a caratterizzarsi come situazioni fondamentali per presentare a pubblico e colleghi i risultati delle ricerche programmate e cinetiche, portate avanti contemporaneamente da artisti di varie nazionalità.

Già nel 1952 alla Galleria L’Annunciata di Milano nella collettiva del Movimento Arte Concreta, Munari presenta le sue prime *macchine-arte*. Nel 1955 a Parigi la Galleria Denise René, lo storico punto di riferimento degli artisti cine-visuali, organizza la prima mostra “Le Mouvement”, con opere, tra gli altri, di Agam, Bury, Calder, Tinguely e Vasarely. In catalogo il critico Roger Bodier redige una storia degli albori dell’arte cinetica che si riallaccia al futurismo. È in questa circostanza che Vasarely scrive le “Note per un manifesto” (o “Manifesto giallo”), lanciando quella che sarà poi una consuetudine tra i gruppi. A Losanna nel 1956 viene ospitata la mostra “Le Mouvement dans l’art contemporain” curata da Guy Weelen. Il 1957 è l’anno di formazione del gruppo spagnolo Equipo 57³, il primo in Europa, e il 1958 quello del Gruppo Zero; “Motion in vision – vision in motion” è il titolo della mostra realizzata ad Anversa nel 1959 che vede la presenza del Gruppo di Düsseldorf. Nello stesso anno a Milano, alla Galleria di Bruno Danese, viene organizzata una mostra di Enzo Mari, presentato in catalogo da Max Bill. Tra la fine del 1959 e il 1960 si formano il Gruppo N di Padova e il Gruppo T di Milano; il 1960 è anche l’anno di trasformazione del gruppo MOTUS di Parigi, che espone a Milano alla Galleria Azimuth, in GRAV.

Tra Milano e Padova, le città di origine dei gruppi italiani T e N, si susseguono numerose iniziative espositive e tra le prime

mostre del 1960 c’è “Multiplication d’Oeuvres d’Art” a Parigi, che segna la nascita dei “multipli”. Con il titolo di “Opere d’arte animate e moltiplicate” la mostra viene replicata alla Galleria Danese di Milano, con catalogo di Munari. Lo stesso Munari viene invitato a esporre anche a Zurigo nella mostra “Konkrete Kunst” organizzata da Max Bill, e a Tokyo, dove presenta le sue proiezioni a luce polarizzata. Vale la pena di ricordare che nel 1960 a New York ha luogo la mostra “Construction and geometry in painting”, divisa nelle sezioni “pionieri” e “contemporanei”; in quest’ultima sono inclusi Albers, Bill, Picelj, Tomasello e Vasalery. Il 1961 è l’anno cruciale, il giro di boa dell’affermazione del movimento. Inizia con la mostra “Bewogen Beweging” di Amsterdam, alla quale partecipano molti dei gruppi formati nel frattempo; prosegue con la prima manifestazione di “Nove Tendencije” di Zagabria, promossa dal critico Matko Meštrović, che per la prima volta registra la partecipazione di tutti i gruppi e gli artisti che operano nel movimento. Segue, a Stoccolma, la rassegna “Rörelse i Konsten”, nella quale si teorizza la filiazione delle ricerche visuali dal costruttivismo e dal neoplasticismo. Infine, il XII Premio della città di Lissone dedica un’intera sezione all’arte “Informativo-sperimentale”, invitando molti degli artisti cinetici e programmati. È qui che il Gruppo N presenta la propria dichiarazione di poetica.

Dal 1962 il consolidamento delle ricerche determina il proliferare di mostre e Gallerie e Musei che si occupano del movimento divengono nel periodo delle esposizioni dei veri e propri cenacoli, offrendo nello stesso tempo l’opportunità di mostrare i risultati via via raggiunti e di confrontare esperienze di metodi e lavoro.

Gli episodi più importanti dell’anno sono le mostre di Enzo Mari e di Getulio Alviani a Zagabria, Galerija Suvremene Umjetnosti, l’esposizione del GRAV a Padova presso lo Studio Enne e la famosa mostra “Arte programmata” allestita nel Negozio Olivetti di Milano da Munari e Giorgio Soavi, con testo in catalogo di Umberto Eco.

Nel 1963 si tiene anche la seconda edizione di “Nove Tendencije” a Zagabria; a Ulm, nello Studio F il Gruppo N ha la sua prima mostra fuori Italia; subito dopo partecipa alla III Biennale di Parigi. A dicembre la Fondazione Querini-Stampalia di Venezia ospita la mostra “Nuova Tendenza”; di nuovo si discute sui gruppi. Lia Drei, Lucia Di Luciano, Francesco Guerrieri e Giovanni Pizzo fondano a Roma il Gruppo 63, che espone alla Galleria Numero; subito il gruppo si divide in Sperimentale p. e Operativo “r” con l’intenzione di raggiungere un estremo rigore nel

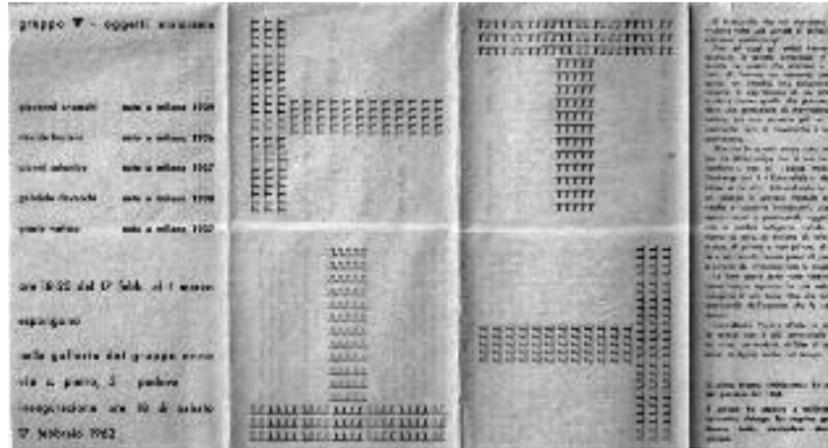


ARTE PROGRAMMATA

arte cinetica
opere moltiplicate
opere aperte



Pieghevole della mostra
“Arte programmata”, 1962



Pieghevole della mostra del Gruppo T "Miriorama 11", 1962

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e si allinea criticamente con Argan.

In quel 1963 tutta la nuova tendenza, nelle sue diverse accezioni, è accolta alla IV Biennale Internazionale di San Marino, organizzata dallo stesso Argan e intitolata provocatoriamente "Oltre l'informale". Vi vengono premiati il Gruppo N di Padova e il Gruppo Zero di Düsseldorf⁴. La rassegna, che vuole dimostrare la validità artistica di quelle scelte, è accompagnata da momenti di fecondo dibattito ed è qui che nascono le prime polemiche sulla produzione di gruppo. Tali polemiche trovano un ampio palcoscenico nel Convegno Internazionale di Artisti, Critici, Studiosi d'arte del Verucchio di quell'anno, presieduto da Argan e con la presenza di Umbro Apollonio, Pierre Restany e Palma Bucarelli. È un momento importante per le riflessioni dei gruppi e sui gruppi. Il Gruppo T, il Gruppo N e Mari vi presentano la dichiarazione congiunta "Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee"⁵.

A Londra nel 1964 la mostra "Arte programmata 2" presenta tutti i gruppi europei che operano nel movimento; al Musée des Arts Décoratifs di Parigi viene proposta "Nouvelle Tendance". In questa occasione, alla quale partecipano in massa gruppi e artisti; vi vengono esposti per la prima volta gli "ambienti" cine-visuali.

A New York, al Loeb Student Center, Munari presenta la mostra "Kinetic Art", con i Gruppi T e N, Mari e Alviani. La XXXII Biennale di Venezia del 1964 accoglie l'arte programmata e tra i candidati al premio c'è il Gruppo N; vincerà, però, il pop artista americano Robert Rauschenberg. Altre esposizioni si hanno al XV Premio Avezzano, intitolato "Strutture della visione" e alla Galleria La Polena di Genova Umbro Apollonio promuove "Proposte strutturali plastiche e sonore". Gelmetti e Pietro Grossi vi propongono le ricerche strutturali in musica, "mostrando" una metodologia di ricerca in campo musicale

processo di elaborazione dell'immagine visiva. Mai come nelle ricerche di questo gruppo il concetto del "programma" è portato alle estreme conseguenze attraverso i mezzi tradizionali della pittura.

Il Gruppo Uno di Roma, pur non avendo molte cose in comune con la corrente cine-visuale, né con l'operatività programmata, viene sostenuto da Argan in quegli anni per lo spiccato rigore metodologico e per la ricerca di gruppo che ne aveva determinato la nascita l'anno prima.

A Roma, il Gruppo 63 e il Gruppo Uno rappresentano le scelte anche di Palma Bucarelli, che dirige la

che da qualche anno accompagna la nuova tendenza artistica. Si tratta della musica elettronica realizzata anche da Berio, da Nono, da Vlad, da Franco Evangelisti e da Nuova Consonanza⁶.

Il 1965 si apre con la mostra "The Responsive Eye" curata da William Seitz a New York, che dà vita alla definizione, poi diventata etichetta, di "optical art". Ad Amsterdam la mostra "Nul 65" è un tentativo di mettere insieme i gruppi già consolidati (T, N, Zero) e i nuovi Nul e Gutai.

A Zagabria "Nove Tendencije 3" vede per la prima volta la partecipazione del Gruppo MID (Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni), l'ultimo dei gruppi italiani, costituitosi nel 1964, anno nel quale si scioglie il Gruppo N. A Roma nel 1965 la Galleria L'Obelisco organizza "Perpetuum mobile" con artisti italiani e stranieri aderenti al movimento, che si confrontano con due opere di arte italiana del XVIII secolo e della Scuola di Norimberga del XVI secolo.

Nel 1966 a Eindhoven, Stedelijk von Abbemuseum, la Philips sponsorizza la mostra "Kunst-Licht-Kunst". Anche qui sono presenti diversi "ambienti" realizzati dai gruppi T e Zero. Il MID realizza alla Sala espressioni Ideal Standard di Milano il primo *Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato*, proponendo di finalizzare la ricerca alle esigenze d'immagine dell'industria. L'aspetto interessante di questa ultima fase di sperimentazione è il bisogno di rapportare la ricerca alla totalità della fruizione estetica, con l'incremento delle implicazioni psicologiche del fruitore, che diviene in tal modo immerso in un'esperienza polisensoriale. La Biennale di Venezia di quest'anno premia Julio Le Parc.

La stagione degli "ambienti" continua con la mostra tenutasi l'anno dopo al Musée d'Art Moderne de la Ville di Parigi, "Lumiére et mouvement", con opere ambientali di Le Parc, Schöffer, Morellet, Vasarely. Stesso spazio agli ambienti dà anche la manifestazione "Lo spazio dell'immagine" di Palazzo Trinci a Foligno, sebbene ne ospiti anche di altre correnti artistiche. Per "Trigon '67" di Graz, Colombo realizza l'ambiente *Spazio elastico*. A Vienna viene allestita la mostra "Kinetika". La mostra del Gruppo N a Łódz avrà in catalogo un importante testo di Argan, che riassume i punti salienti della filosofia del movimento.

A San Marino, la VI Biennale prende il titolo di "Nuove Tecniche d'Immagine"; l'esposizione, alla quale vengono invitati artisti di varie tendenze, focalizza l'attenzione nella produzione cine-visuale ai nuovi materiali e tecnologie.

L'anno dopo, nel 1968, la Maison de la Culture di Grenoble ospita "Cinétisme, Spectacle, Environment"; il GRAV e alcuni artisti italiani dei gruppi T e N vi portano alle ultime conseguenze le ricerche ambientali con la realizzazione di "modelli di comportamenti alternativi", come "percorsi a ostacoli programmati".

Alla Biennale di Venezia, tuttavia, Gianni Colombo vince il premio per la pittura con lo *Spazio elastico* realizzato l'anno prima e l'ungherese Schöffer quello per la scultura con la serie dei *Lux*, con i quali sviluppa il senso spettacolare e cinematografico delle sue ricerche di matrice dadaista.

I principi di poetica

L’obbiettivo che tutti gli artisti, operatori estetici secondo alcuni sperimentatori secondo altri, si diedero fu la creazione di un nuovo rapporto con l’osservatore, che diventa fruitore dell’opera nel senso di parte attiva alla sua determinazione visiva. Questo processo creativo deve essere controllato per poter garantire imparzialità di esecuzione e universalità di messaggio. Tale principio è alla base di tutta l’elaborazione teorica nell’ambito delle ricerche cine-visuali. Il controllo del processo implica nella maggior parte dei casi la messa a punto di un “programma”, che può variare solo all’interno di una logica scelta operativa. Ciò determina molto spesso la selezione anche dei materiali utilizzati, in genere quelli nuovi prodotti dall’industria, e di tecnologie avanzate utilizzate per esempio per i cinetismi e le elettrificazioni.

Il fenomeno tipico delle nuove ricerche resta, tuttavia, quello del “gruppo”, ossia della scelta condotta dalla maggior parte degli artisti di operare nell’anonimato condividendo in gruppo sia le metodologie che i risultati.

«Il gruppo non ha carattere interdisciplinare né di squadra: tutto si riduce, di solito, alla determinazione preliminare di codici e della metodologia della ricerca. Nell’ambito di queste condizioni, la ricerca e la sperimentazione sono individuali: così nel Gruppo N di Padova che nel Gruppo Zero di Düsseldorf. Scopo della formazione dei gruppi è di eliminare, attraverso accordi collegiali, ogni margine di arbitrio da scelte metodologiche che debbono venir proposte, con funzione orientativa, all’accordo della collettività; nonché di esercitare un controllo e una verifica critica nel corso dell’operazione estetica»⁷.

I gruppi sono, infatti, il motore del movimento. In Italia si costituiscono, come sappiamo, già sul finire degli anni Cinquanta, il Gruppo N e il Gruppo T. Entrambi mettono subito a punto i propri principi operativi in dichiarazioni di poetica che verranno concepite come “manifesti”.

La “dichiarazione del Gruppo T” viene resa pubblica nel 1959 da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi⁸. In essa viene sottolineato il concetto di Tempo, la cui iniziale “T” dà il nome al gruppo.

«Ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l’aspetto diverso del darsi dello SPAZIO – TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi fra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di *fenomeni* che noi percepiamo nella *variazione*. Da quando una realtà intesa in questi termini ha preso il posto, nella coscienza dell’uomo (o solamente nella sua intuizione) di una realtà fissa e immutabile, noi ravvisiamo nelle arti una tendenza ad esprimere la realtà nei suoi termini di divenire. Quindi considerando *l’opera* come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda è necessario che l’opera stessa sia in continua variazione. Con questo noi rifiutiamo la validità di mezzi quali colore, forma, luce, ecc., ma li ridimensioniamo immettendoli nell’opera nella situazione vera in cui li riconosciamo nella realtà, cioè in continua variazione che è l’effetto del loro relazionarsi reciproco». La variazione degli elementi costitutivi dell’opera è la sostanza del cinetismo proclamato dal

gruppo in questa prima fase di attività.

Il rigore del “programma” e l’anonimato dei risultati sono alla base del lavoro del Gruppo N, formato da Biasi, Costa, Chiggio, Landi, Massironi. Per quanto la dichiarazione di poetica venga pubblicata solo in occasione del XXII Premio Lissone nel 1961, essa è già espressa nei primi lavori del Gruppo, risalenti al 1959.

«La dicitura “enne” distingue un gruppo di “disegnatori sperimentali” uniti dall’esigenza di ricercare collettivamente. Essi sanno (forse) da dove derivano; ignorano dove stanno andando. I loro oggetti studi e quadri nascono da esperienze difficilmente catalogabili, perché al di fuori di ogni tendenza “artistica”.

Sono certi (?): che il razionalismo e il tachismo sono finiti, ma che sono stati necessari; che l’informale e ogni espressionismo sono inutili soggettivismi. Riconoscono nelle nuove materie e nella macchina i mezzi espressivi della “nuova arte” in cui non possono esistere separazioni fra architettura, pittura, scultura e prodotto industriale. Negano le dimensioni spaziali e temporali in cui l’uomo è vissuto fino ad oggi deterministicamente. Ricercano dell’indeterminazione degli interferenomeni l’oggettività necessaria a concretizzare luce-spazio-tempo. Rifiutano l’individuo come elemento determinante della storia dell’esperienza della fattività e di ogni perfezione che non nasca da un innocuo bisogno di “regolarità”. Rifiutano ogni feticismo religioso – morale – politico. Difendono un’etica di vita collettiva (?).». Il gruppo francese de Recherche d’art visuel GRAV, del quale fanno parte Le Parc, Morellet, Garcia Rossi, Sobrino, Stein, Yvaral, uniti già dal luglio del 1960, pubblica il proprio manifesto il 25 ottobre 1961 a Parigi. Intitolato *Propositions generales du groupe de recherche d’art visuel*, esso è dichiaratamente programmatico. Vi vengono messi in discussione i rapporti tra artista-società e tra opera-occhio e i valori plastici tradizionali



“Propositions générales” du GRAV, 1961

e vengono teorizzate le proposte del gruppo relative a questi ambiti. Per trasformare il *rapporto artista-società* occorre: «*Spogliare* la concezione e la realizzazione dell’opera di ogni mistificazione e ridurle ad una semplice attività dell’uomo.

*Ricerca*re nuovi mezzi di contatto del pubblico con le opere prodotte.

Eliminare la categoria “opera d’arte” e i suoi miti.

Sviluppare nuovi giudizi.

Creare opere moltiplicabili.

*Ricerca*re nuove categorie di realizzazione al di là del quadro e della scultura.

Liberare il pubblico dalle inibizioni e dalle deformazioni di giudizio prodotte dall’estetismo tradizionale, creando una nuova situazione artista-società».

Per trasformare il *rapporto opera-occhio* occorre:

«*Eliminare* totalmente i valori intrinseci della forma stabile e riconoscibile, vale a dire:

la forma che idealizza la natura (arte classica)

la forma che rappresenta la natura (arte naturalistica)

la forma che sintetizza la natura (arte cubista)

la forma geometrizzante (arte astratta costruttivista)

la forma razionalizzata (arte concreta)

la forma libera (arte astratta informale, tachisme), ecc.

Eliminare i rapporti arbitrari tra le forme (rapporto di dimensioni, di posizioni, di colori, di significazioni, di profondità, ecc.).

Spostare la funzione abituale dell’occhio (presa di conoscenza attraverso la forma e i suoi rapporti) verso una nuova situazione visuale basata sul campo della visione periferica e l’*instabilità*.

Creare un tempo di giudizio basato sul rapporto occhio-opera trasformando la qualità abituale del tempo».

Per trasformare i valori plastici tradizionali occorre:

«*Limitare* l’opera a una situazione strettamente visuale.

Instaurare un rapporto più preciso fra l’opera e l’occhio umano.

Anonimato e omogeneità della forma e dei rapporti fra le forme.

Mettere in valore l’instabilità visuale e il tempo della percezione.

Cercare l’OPERA NON DEFINITIVA, ma purtuttavia esatta, precisa e intenzionale.

Spostare l’interesse verso situazioni visuali nuove e variabili basate su costanti derivate dal rapporto opera-occhio».

Possiamo dire, alla luce delle dichiarazioni di poetica dei gruppi italiani e del GRAV, che mentre i primi perseguono dall’inizio una linea metodologica che ha come obbiettivo primo la definizione dell’opera, il secondo individua subito nel rapporto opera-pubblico l’elemento di novità da spingere. Del resto l’aspetto sociale e quindi la diffusione dei prodotti delle ricerche cine-visuali era stato teorizzato come una necessità nel “manifesto giallo” di Vasarely che accompagnava la mostra del 1960 da Denise René intitolata “Multiplications d’œuvres d’Art”. Si trattava dell’atto di nascita dei “multipli”, della produzione seriale degli oggetti e del rifiuto totale del concetto di “unicum” dell’opera d’arte.

«L’arte è fenomeno sociale. In questa prospettiva l’opera unica artigianale non è lo scopo originale, bensì inizio: essa è concepita per essere ricreata, moltiplicata, trasmessa, diffusa attraverso le tecniche della nostra civiltà. Il capolavoro – sintesi di tutte le qualità in una – appartiene al passato: l’era delle qualità plastiche perfette nei numerosi progressi, comincia.

Se l’arte voleva essere IERI SENTIRE E FARE, può ESSERE OGGI CONCEPIRE E FAR FARE. Se la conservazione dell’opera risiedeva, ancora ieri, nell’eccellenza dei materiali, nella perfezione della loro tecnica e nella bravura manuale, essa si ritrova oggi nella coscienza di possibilità di RICREAZIONE, di MOLTIPLICAZIONE e di DIFFUSIONE. Così sparirà, con l’artigianato, il mito del pezzo unico e trionferà infine l’opera da diffondere, grazie alla “macchina” e attraverso di essa. Non dobbiamo temere i nuovi utensili di cui le tecniche ci hanno dotato. Non possiamo vivere autenticamente che nel nostro tempo»¹⁰.

Questa fase di costruzione dei concetti basilari del movimento culmina nella prima mostra di Zagabria del 1961, nella quale tutti hanno modo di esporre i propri punti di vista e di andare oltre nella definizione delle singole fasi operative, una delle quali, quella del “programma”, viene assunta come categoria assoluta, soprattutto nei gruppi italiani.

Bruno Munari insieme a Umberto Eco nel piccolo catalogo della mostra “Arte programmata”, organizzata nel negozio Olivetti di Milano nel maggio 1962, sono i primi a codificare le diverse declinazioni della categoria dell’arte “programmata”¹¹. Già intorno al titolo, infatti, nel quadrato nero che fa da modulo grafico al disegno di copertina, in caratteri più piccoli, vengono espressamente citate le definizioni di “arte cinetica”, “opere moltiplicate”, “opera aperta”. L’artista e il semiologo sentono la necessità, infatti, di cominciare a classificare in maniera organica i risultati della ricerca gestaltica applicata alla produzione artistica... Intanto occorre dire che tutta la vasta produzione di oggetti che stava proliferando andava comunque localizzata in quella sfera del pensiero speculativo che sottende all’“Arte” e non voleva negarla, piuttosto voleva riformarne i principi creativi ed estetici, uscendo dagli schemi usuali e da tecniche tradizionali, per avventurarsi nel terreno della ricerca tecnologica e, quindi, derivante dall’applicazione della scienza all’arte. Ne sarebbe conseguita una metodologia operativa estremamente chiara e trasparente e tutti avrebbero potuto ripercorrerne le fasi operative. Non solo, avrebbero perfino potuto interagire con essa e potuto trarne insegnamenti di tipo estetico e comportamentale. In sostanza, si trattava di un’arte finalmente leggibile razionalmente e psicologicamente, che agiva sulla per-

cezione sensoriale fino a riordinare il flusso stesso degli impulsi cerebrali. Educare con l'arte è stato lo scopo di tutta la storia della produzione artistica, in ogni tempo, quindi non una novità. Questa volta, tuttavia, l'arte non voleva insegnare e trasmettere principi storici, etici e filosofici, bensì educare ai propri procedimenti e garantire che ognuno di essi sarebbe stato sempre, in ogni momento, ripercorribile con gli stessi risultati, sia a livello visivo che a livello percettivo.

A questo era finalizzato il "programma", ossia un progetto sostanzialmente logico matematico che costituisce il linguaggio comune a tutti gli artisti che dichiarano di esserne promotori.

La definizione che viene data sul catalogo, pur essendo riferita al Gruppo T di Milano, vuole essere anche un momento di riflessione generale sul fenomeno artistico.

«Arte programmata. L'arte può essere programmata. Da una programmazione esatta nasce una moltitudine di forme simili». Laddove il "può essere" indica la specificità del percorso e non certo l'unicità nel panorama artistico internazionale. La declinazione di "arte cinetica" è, pertanto, una declinazione del genere "arte programmata" e, necessariamente, ne deriva. Ancora con le parole di Eco:

«Arte cinetica = Forma d'arte plastica nella quale il movimento delle forme, dei colori, dei piani, è il mezzo per ottenere un insieme mutevole. Lo scopo dell'arte cinetica non è quindi quello di ottenere una composizione fissa e definitiva».

Il "cinetismo" è inteso, quindi, come programma che mette in movimento, non casuale, bensì organizzato, alcuni o tutti gli elementi dell'opera. Questo termine, introdotto già negli anni Cinquanta dal gruppo spagnolo Equipo 57, viene adottato poi da Bruno Munari e costituirà di fatto una seconda categoria importante dell'arte programmata, all'interno della quale di nuovo dobbiamo distinguere due declinazioni: il cinetismo vero e proprio e il cinetismo percepito dall'osservatore. Quest'ultimo sarà quello altrimenti definito, con un'espressione coniata in America nel 1965, "optical", e a proposito del quale sempre Argan scrive che «... di fatto mira ad una sollecitazione rigenerante del binomio sensazione-sentimento, quasi cercando in un'immagine depurata e sintetica della natura un compenso all'odiosa innaturalità del paesaggio e dello spettacolo della città industriale¹²».

Infatti, non tutta l'arte programmata che utilizzerà la superficie del quadro e i materiali più tradizionali della pittura potrà essere definita optical. Al contrario molte delle ricerche di programma condotte sulla superficie di una tela o di altro supporto bidimensionale restano le più ortodosse interpretazioni delle teorie gestaltiche della percezione visiva e ristabiliscono la centralità del "quadro" nella fruizione estetica, con un rigore operativo che esclude ogni altro tipo di intervento che non sia quello pittorico. Tali sono le ricerche condotte per esempio dai componenti del Gruppo 63, che significativamente si dissocia in Sperimentale p. e Operativo "r" e così si presenta già al Convegno di Verucchio. In quest'ultima accezione è l'operazione metalinguistica logico-matematica a costituire il fondamento del rigoroso programma.

Il cinetismo meccanico, invece, divenuto seconda categoria dell'arte programmata, focalizzerà sull'oggetto in movimento reale la sua attenzione, collegandosi in tal modo al processo tecnologico che dà luogo alla sequenza del movimento. È in quest'ambito che la gran parte degli artisti procede con la scoperta delle potenzialità estetiche e tecniche insite nei materiali prodotti in quegli stessi anni dall'industria; soprattutto i materiali plastici catturano la loro attenzione e stabiliranno la distanza tra questo settore avanzato dell'arte programmata rispetto a quello che rimarrà fedele alle tecniche tradizionali, ma del quale la critica dell'epoca, non sottovalutò certo le applicazioni.

I nuovi materiali affascinano enormemente gli artisti e nelle loro mani essi saranno in grado di esprimere a pieno la modernità della nuova concezione artistica.

Il progetto che inevitabilmente deriva dal programma può essere, anche per il Gruppo T, reiterato infinite volte e, quindi, può, anzi deve, dar luogo a una produzione seriale, e quindi industriale. Dal prototipo possono essere prodotti un certo numero, controllato, di multipli dello stesso oggetto, destinati, come i prodotti industriali, a essere immessi sul mercato favorendone in tal modo la diffusione. La dichiarazione del Gruppo così continua: «Opere moltiplicate = Opere progettate dall'autore per essere prodotte in varie copie, usufruendo delle tecniche industriali. Non quindi riproduzione approssimativa di un "pezzo unico" originale, come avviene normalmente nelle stampe d'arte».

Il programma che sottende al progetto, infatti, è programma educativo per eccellenza e quindi destinato a una fruizione collettiva. Esso determina comportamenti razionali e irrazionali in chi guarda l'opera, tanto da realizzare, per la prima volta nella storia dell'arte, una connessione strettissima tra i due poli della trasmissione estetica, autore (programma, in realtà) e osservatore, che rivoluzionano i loro antichi ruoli perché divengono entrambi parte attiva nel fenomeno della percezione. È per questo che in quel famoso catalogo che accompagna la mostra al negozio Olivetti di Milano viene introdotto anche il concetto di "opera aperta".

«Opera aperta = Forma costituita da una "costellazione" di elementi in modo che l'osservatore possa individuarvi, con una "scelta" interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi».



Gruppo 63, 1963 (da sinistra: Guerrieri, Drei, Di Luciano, Pizzo)



Gruppo 1, 1964 (da sinistra: Biggi, Frascà, Carrino, Uncini)

È per dar conto delle potenzialità insite nella fruizione dell'immagine che nelle esposizioni e nei relativi cataloghi la descrizione dell'oggetto, e quindi del programma che esso veicola, deve essere una fonte di informazioni precisa per il fruitore e non una banale didascalia. La dichiarazione circa i materiali costitutivi e il funzionamento sono il primo passo per l'apprendimento attivo dell'opera, che non si mostra solo nella sua sintassi, ma anche nella fisicità dei suoi componenti e della loro interrelazione. Giovanni Anceschi del Gruppo T, avrà modo di scrivere molti anni dopo la nascita del movimento che «la partecipazione dello spettatore nell'opera, prevista per primo da Colombo, è la stessa cosa che in informatica l'interazione e molte delle opere di allora potrebbero essere definite interfacce estetiche¹³».

Su diverse e dichiarate posizioni, il Gruppo Uno di Roma conduce anch'esso una ricerca sulla percezione visiva, che espone in una prima dichiarazione nel 1963 al famoso Convegno del Verucchio. Nella seconda dichiarazione, intitolata "Poetica della

percezione" del 1964 il gruppo prende le distanze dalle ricerche dei gruppi del nord.

«La pittura non è l'industrial design e l'industrial design non è la pittura» è il loro slogan, in nome di una manualità dell'operazione artistica che si pone a garanzia dell'umanità insita nel processo artistico. Il "programma" per i componenti di questo gruppo viene sostituito dal "progetto", il cui senso è dato dalla strutturazione e dalla costruzione delle opere, che rimangono pur sempre "pitture" e "sculture".

«... Le forme che proponiamo non sono quelle sfruttate dalla massificazione industriale o dalla pubblicità, ma quelle della geometria dove, da sempre, si riconosce l'intervento umano allo stadio più semplice. La forma geometrica è un mezzo non un fine. Essa ci permette di comunicare direttamente e di calcolare i nostri tentativi che si muovono in dialettica con essa. La forma geometrica è una forma mentale; sottoposta alle nostre operazioni si arricchisce di un elemento nuovo non mentale, bensì percettivo: la tensione.

Da naturalmente statica essa si trasforma in dinamica.

Produce un equilibrio sconcertante: ovvero un nuovo equilibrio percettivo contenuto nell'apparente non-equilibrio; ma

tale nuovo equilibrio, che viene prodotto, rimarrebbe allo stato virtuale senza il fruitore: egli lo rende reale. Il fruitore, fino ad oggi considerato "non addetto ai lavori", deve diventare, con pieno diritto, parte vitale del quadro: ciascuno al proprio livello di conoscenza e di sensibilità, è "liberamente obbligato" a leggere le nostre opere non per ciò che si vorrebbe immaginare che rappresentino, ma per ciò che sono: relazioni reali tra forme e colori, tra spazi e spazi, tra superfici e volumi. L'opera è un continuo proporsi che prende vita e ha un senso dal momento che VOI la guardate; essa stimolando la vostra percezione arricchisce di nuovi eventi la vostra esperienza umana¹⁴».

Gli eventi espositivi, seppure con frequenza minore, si susseguono durante gli anni Sessanta, per quanto il movimento come tale entri in crisi già dalla metà del decennio e le posizioni di gruppi e di singoli artisti si radicalizzino su più di un argomento.

Soprattutto, si infittisce, sul finire del decennio, la teorizzazione critica del movimento, non più accolta nella collegialità del pensiero, tanto perseguita da Argan, ma anche da Apollonio, da Dorflès nel dibattito sul campo, bensì delegata alla pubblicazione di volumi che ne delineano percorsi e storia, come quello di Frank Popper, che segue di un anno il "rapporto" degli americani Bann, Gadney, Steadman, insieme allo stesso Popper, sulla "Kinetic Art", o quello contemporaneo di Udo Kultermann sulla scultura¹⁵.

Il ruolo fondamentale della critica nell'affermazione del movimento non è di banale rendicontazione o di commento letterario. Citando sempre Argan: «Per la prima volta la critica viene così portata sul piano dell'attività artistica diretta, con l'intenzione manifesta di precisare le poetiche in programmi e i programmi in diagrammi¹⁶», secondo quell'impegno ideologico, dimostratosi poi solo utopia, che avrebbe dovuto trasformare in metodo educativo il messaggio artistico.

Invece, la società divenuta consumistica e asservita al mercato ha stravolto i principi stessi legati alla "continuità" e rigidità della ricerca e ha progressivamente disperso molte delle energie creative¹⁷.

Lavoravamo con impegno e privi di ogni volontà di clamore su problemi ottici e di percezione, sulle immagini virtuali, sul dinamismo intrinseco dell'opera, sull'intervento del fruitore, sulla luce e sullo spazio, sulla serialità, su nuovi materiali e su inediti aspetti "presentazionali" del conosciuto, con alla base la matematica e le forme esatte. Il tutto condotto con uno spirito nuovo, con razionalità e logica, in un arco illimitato di ricerche, per promuovere nuove modalità operative, diverse possibilità espressive, e tutti quegli approfondimenti fenomenici, ideologici e psicologici relativi alle problematiche visive e ottiche. Esigenze coinvolgenti la coscienza dell'uomo, con un approccio senz'altro più vicino, per metodo di ricerca, alla scienza. Si voleva dare all'arte un altro senso, quello scientifico e conseguentemente sociale, proprio perché basato sulla oggettività scevra di ogni interpretazione letteraria, arte come enunciato e risoluzione di problemi plastici, sempre verificabili, per ampliare il campo della conoscenza e quindi con una forte componente didattica¹⁸.

Getulio Alviani

Mariastella Margozzi

¹ G.C. Argan, *Grupa N*, Museum Sztuki w Łodzi 1967.

² In *Domus*, 1952, n. 273.

³ Ne fanno parte Cuence, Duarte, Duarte, Ibarolla, Serrano.

⁴ Ricevono un premio, tra gli altri, anche il Gruppo Uno di Roma, il GRAV, Federico Brook.

⁵ Vengono lette dai rispettivi rappresentanti le dichiarazioni di poetica di: Gruppo T, Gruppo N, Gruppo Uno, Sperimentale p. Operativo “r”, Gruppo Tempo 3 di Genova, GRAV; Alviani legge la propria. È presente anche il Gruppo 70 dei poeti visivi di Firenze.

⁶ A proposito della sinergia del rapporto arte-musica, sempre nel 1963 a L'Aquila viene presentato il convegno interdisciplinare “Scelte e proposte” al quale partecipano, insieme al Gruppo Uno, i musicisti di Nuova Consonanza e il Gruppo 63 di poesia. Anche la Galleria Nazionale decise di ospitare i concerti di musica elettronica.

⁷ G.C. Argan, cit.

⁸ Grazia Varisco entra nel gruppo all'inizio del 1960.

⁹ Il primo manifesto del gruppo è del settembre dello stesso anno e si intitolava *Assenz de mystifications*.

¹⁰ In *Opere d'arte animate e moltiplicate*, catalogo mostra Galleria Danese, Milano, febbraio 1960.

¹¹ Umberto Eco sviluppa il tema dell'arte programmata nel fondamentale saggio *La forma del disordine*, in *Almanacco Letterario Bompiani* 1962, pp. 175-188.

¹² G.C. Argan, cit.

¹³ In *Trent'anni dopo. L'avanguardia gestaltica degli anni Sessanta*, 1993.

¹⁴ Dichiarazione del dicembre 1964, pubblicata in occasione della mostra del Gruppo alla Galleria del Cavallino di Venezia.

¹⁵ *Four Essays on Kinetic Art*, Motion Books, 1966. Nel 1967 esce in Francia da Gauthier-Villars il volume di Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, pubblicato in Italia da Einaudi nel 1970, con il titolo *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, basilare studio sulle radici storiche del movimento, sulle sue evoluzioni, su una sua possibile estetica. Udo Kultermann pubblica *Neue Dimensionen der Plastik* a Tübingen nel 1967, edito tradotto in *Nuove dimensioni della scultura* da Feltrinelli nello stesso 1967.

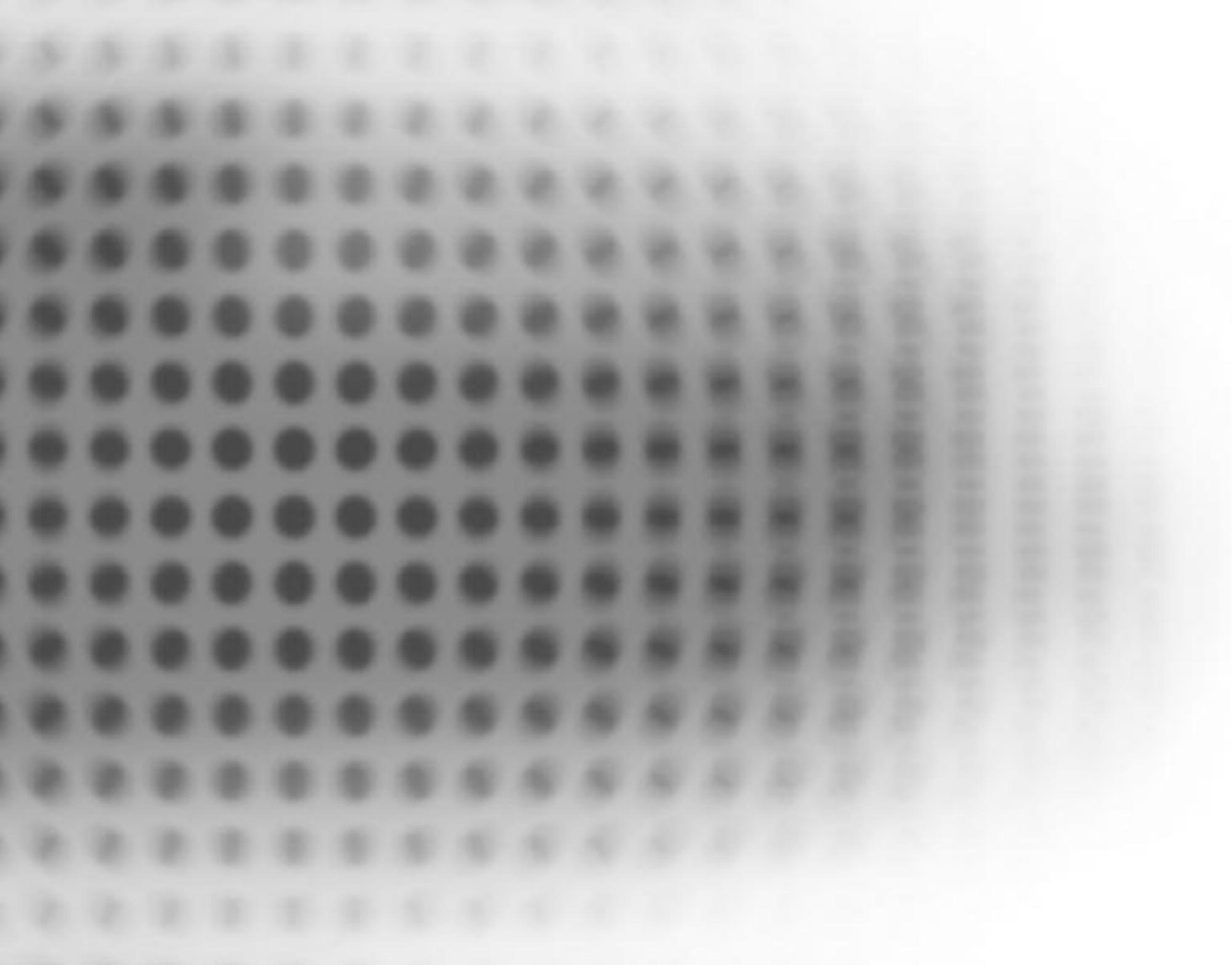
¹⁶ G.C. Argan, cit.

¹⁷ Già nel 1968, *Un rifiuto possibile* è il testo polemico contro la mercificazione dell'arte sottoscritto da Mari insieme a Massironi e Boriani. Cfr. anche M. Massironi, in *Trent'anni dopo. L'avanguardia gestaltica degli anni Sessanta*, Baleri Italia, Milano 1993.

¹⁸ G. Alviani, *Nuove tendenze, arte programmata, arte cinetica degli anni '60*, 2006.

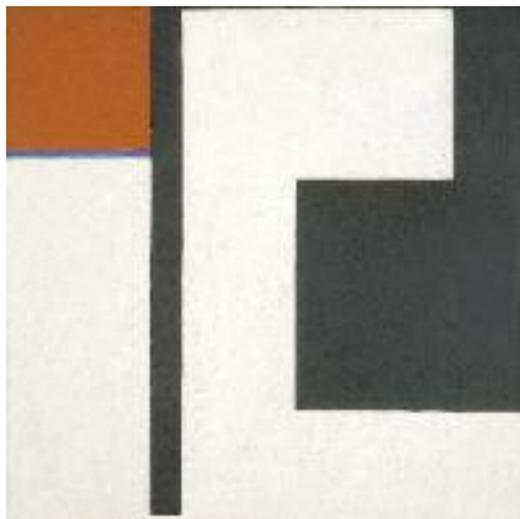


Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



I PRECURSORI

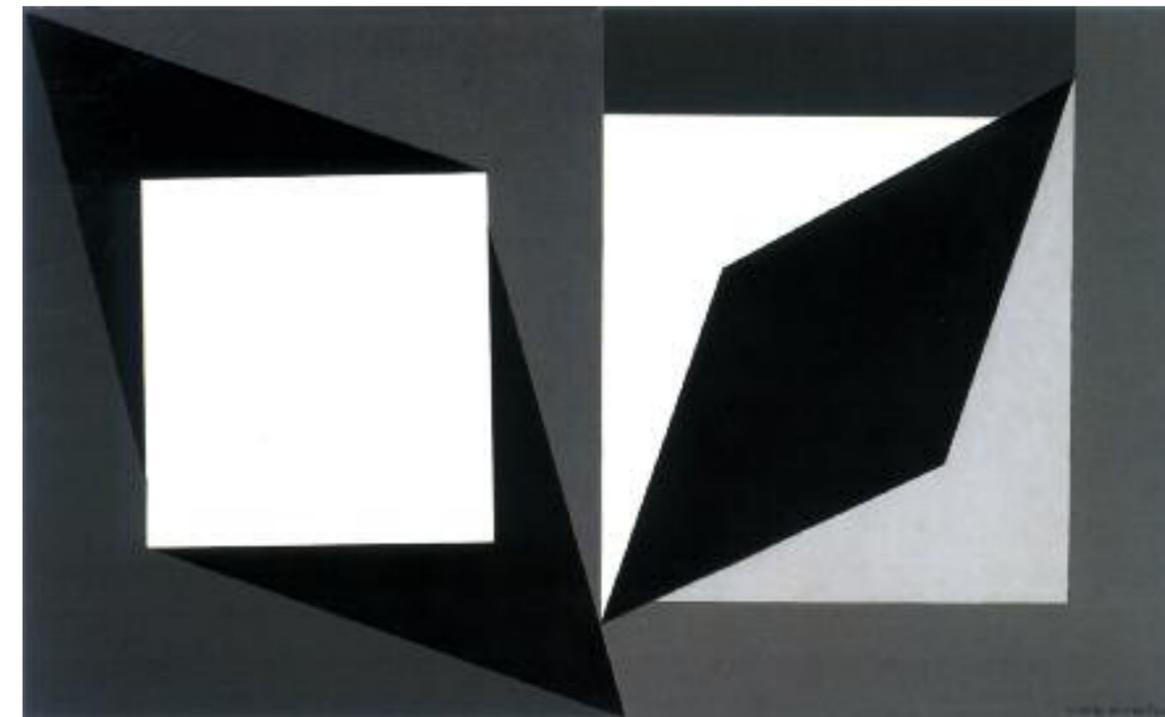
Munari, Vasarely, Agam, Albers, Bill,



BRUNO MUNARI
1951, *negativo-positivo*,
olio su tavola, cm 50x50
(Roma, collezione privata)

BRUNO MUNARI (Milano, 1907 - 1998)

Dal 1927 a Milano entra in contatto con i futuristi della seconda ondata, con cui espone alla Galleria Pesaro in diverse collettive. Al 1930 risale la sua prima scultura "aerea", prototipo della serie delle *Macchine inutili*. Lavora come grafico e dal 1930 al 1937 si associa con Riccardo Ricas nello Studio R+M; collabora a varie riviste, tra cui "La Lettura", "Natura", "Settebello", "Grandi firme" e "L'Ufficio Moderno"; illustra libri futuristi, quali *Il poema del vestito di latte* di Filippo Tommaso Marinetti, e progetta lavori pubblicitari per la Campari. Partecipa inoltre ad alcune edizioni della Biennale di Venezia (1930, 1934 e 1936), alla Quadriennale romana del 1935 e alla Triennale di Milano del 1936 e del 1940. Dal 1939 al 1945 lavora presso la Mondadori e contemporaneamente scrive libri per l'infanzia. Nel 1948 è cofondatore del Movimento Arte Concreta (MAC). Negli anni Cinquanta inizia il ciclo dei *Negativi-positivi*; nel 1951 presenta le *Macchine aritmiche*; nel 1952 inizia la progettazione per la produzione industriale; nel 1954 vince il Compasso d'oro. Nel 1954 utilizzando le lenti Polaroid realizza i *Polariscope*. Dal 1957 inizia la collaborazione con la ditta Danese di Milano. Nel 1958 presenta le *Sculture da viaggio*, plastica antimonumentale e nel 1959 i *Fossili del 2000*, riflessione ironica sull'obsolescenza tecnologica. Partecipa a *Kinetische Kunst* (1960). Organizza *Arte programmata* (1962) nel negozio Olivetti a Milano. Visita spesso il Giappone, interessandosi di filosofia Zen. Negli anni Sessanta si dedica alle opere seriali, come *Aconà biconbi*, *Nove sfere in colonna*, *Tetracono* (1961-1965), e alle sperimentazioni cinematografiche, con Marcello Piccardo alla Cineteca di Monteolimpino (1962-1972). Nel 1970 progetta l'*Abitacolo* per bambini per conto della ditta Robots (premiato col Compasso d'oro nel 1979); nel 1974 esplora le possibilità frattali della curva che prende il nome del matematico italiano Giuseppe Peano. Nel 1977, crea il primo laboratorio per bambini in un museo, presso la Pinacoteca di Brera a Milano. Nel 1986 è invitato alla Biennale di Venezia.



VICTOR VASARELY
1953, *Omaggio a Malevič*
olio su tavola, cm 44x61
(Collezione Getulio Alviani)

VICTOR VASARELY in ungherese VÁSÁRHELYI GYÖZÖ (Pécs, Ungheria, 1906 - Parigi, 1997)

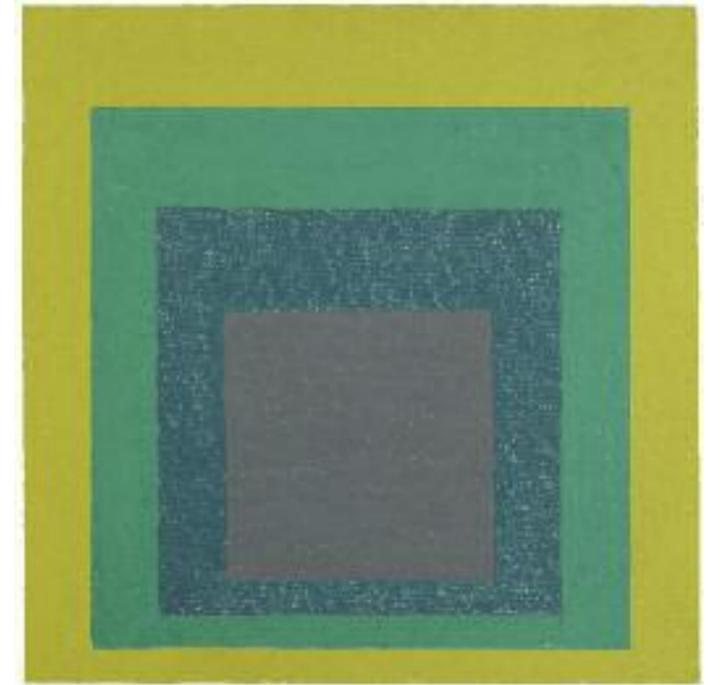
Intraprende gli studi di Medicina all'Università di Budapest, che abbandona nel 1927 per dedicarsi alla pittura, frequentando l'Accademia Podolini-Volkman. Dal 1928 frequenta il *műhely* (l'atelier) di Sándor Bortnyik, dove studia Tipografia e Arti grafiche. Lavora come grafico pubblicitario per una ditta a Budapest. Nel 1930 si trasferisce a Parigi, impiegandosi come grafico e consulente artistico per l'agenzia pubblicitaria Havas, Draeger and Devambe (1930-1935); aderisce ad Abstraction-création. Tra il 1944-1947 tenta diverse strade (cubismo, futurismo, simbolismo e surrealismo), poi rinnegate: *les fausses routes*. Contribuisce alla fondazione della Galerie Denise René, dove espone nel 1946. Successivamente, tra il 1947 e il 1951, elabora un proprio stile di decisa astrazione geometrica. Sviluppa quindi i primi lavori cinetici, che espone a "Le Mouvement" (1955); pubblica il *Manifesto giallo*. Nel 1959 mette a punto il suo sistema di *unités plastiques*: lavorando con una serie predefinita di colori e forme, un "alfabeto plastico", si produce una serie infinita di combinazioni, secondo un processo creativo che avversa l'unicità dell'opera e l'individualismo dell'autore. Espone a "Kinetische Kunst" (1960) e "The Responsive Eye" (1965).



YACOV AGAM
1966-68, *b/w+color*
agamograph, diametro cm 34
(collezione Getulio Alviani)

YACOV AGAM pseudonimo di YAACOV GIPSTEIN (Rishon Letzion, Israele, 1928)

Compiuti gli studi all'Accademia d'Arte Bezalel, a Gersalemme, si sposta a Zurigo nel 1949, dove segue i corsi di Johannes Itten alla Kunstgewerbeschule. Nel 1951 si trasferisce a Parigi; tiene la sua prima personale alla Galerie Craven nel 1953; espone al Salon des Réalités Nouvelles (1954) e a *Le Mouvement* (1955). Partecipa a *Kinetische Kunst* (1960) alla Biennale di San Paolo (1963) al *Licht und bewegung* (1965) e alla *Lumière et mouvement* (1967). S'interessa di arte ambientale e architettura ed esegue vari lavori monumetali a carattere cine-visuale per spazi pubblici (*Double Metamorphosis III*, 1965; *La fontana* di La Défense a Parigi, 1975). Sviluppa un particolare procedimento di stampa che chiama "agamograph". Nel 1968 è *guest lecturer* a Harvard e nel 1972 tiene una restrospeffiva al Musée National d'Art Moderne di Parigi.



JOSEPH ALBERS

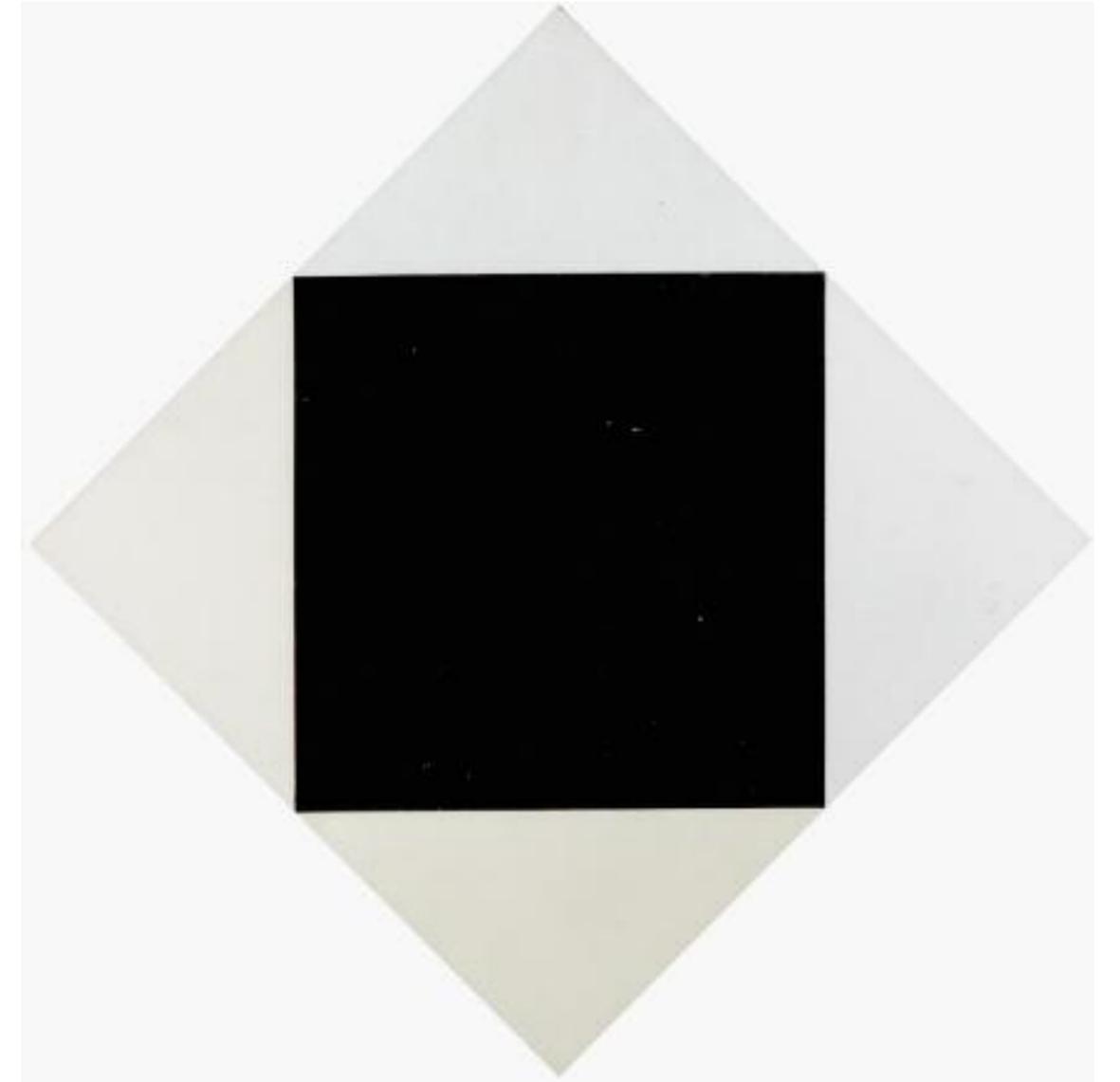
1958, *Hommage to the Square Gray Halt*
acrilico su masonite, cm 60,5x60,5
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5393)

JOSEPH ALBERS (Bottrop, Germania, 1888 - New Haven, USA, 1976)

Frequenta dal 1916 al 1919 la Kunstgewerbeschule di Essen; dal 1919 è a Monaco di Baviera, per seguire i corsi di Franz Von Stuck e Max Doerner all'Accademia. Nel 1920 entra alla Bauhaus e dal 1922 coordina il laboratorio di vetreria. Dal 1930 è vicedirettore dell'istituto, mentre nel 1932 tiene la prima mostra personale con opere in vetro. Nel 1933, in seguito alla chiusura del Bauhaus, lascia la Germania per trasferirsi negli Stati Uniti, dove insegna al Black Mountain College in North Carolina. Dal 1936 al 1940 tiene diversi seminari e lezioni alla Harvard University e numerose esposizioni personali in gallerie americane. Fra il 1940 e il 1941 lavora alla serie delle *Graphic Tectonic*, eseguite con matita, gessetti e china; nel 1943 crea le serie *Biconjugates* e *Kinetics*. Nel 1946 viaggia dal Canada al Messico passando per il Midwest, il Texas e la California. Lasciato il Black Mountain College nel 1949, riceve numerosi incarichi per seminari e conferenze sia negli Stati Uniti che in Sudamerica. Nel 1950 inizia il ciclo *Homages to the Square*, in autunno accetta la nomina a direttore del Dipartimento di Design presso la Yale University, a New Haven nel Connecticut. Come docente ospite, tiene, a più riprese nel periodo compreso tra l'inverno del 1953 e l'estate del 1955, lezioni presso la Hochschule für Gestaltung di Ulm, in Germania. Dal 1958 abbandona l'insegnamento a Yale, ma vi rimane come *visiting critic* fino al 1960. Nel 1963 pubblica *Interactions of Color*, libro sui rapporti cromatici contenente 119 serigrafie.

MAX BILL (Winterthur, Svizzera, 1908 - Berlino, 1994)

Tra il 1924 ed il 1927 studia oreficeria alla Kunstgewerbeschule di Zurigo. Dal 1927 è allievo alla Bauhaus a Dessau. Al termine del 1929 si stabilisce a Zurigo e realizza la sua prima esposizione all'Atelier des Künstlers. Aderisce nel 1930 al Schweizerischer Werkbund ed espone alla Kunsthalle di Berna. Dal 1932 al 1936 partecipa alle attività del gruppo Abstraction-Création di Parigi. Nel 1936 è tra i protagonisti del Zürcher Konkrete Art. Progetta il padiglione svizzero alla Triennale di Milano. Nel 1944 organizza l'esposizione *Art Concret* presso la Kunsthalle di Basilea. Tra il 1944 e il 1945 fonda la rivista "Abstrakt-Konkret" e tiene un corso sulla forma alla Kunstgewerbeschule di Zurigo e nel 1948 un corso per allievi architetti a Darmstadt. Dal 1950 al 1956 progetta gli edifici della Hochschule für Gestaltung ad Ulm, di cui cura l'organizzazione didattica; riveste la carica di rettore e direttore del dipartimento di Architettura e Design. Nel 1957 costruisce il cinema Cinevox a Neuhausen; tiene la conferenza dal titolo "Funzione e forma" al Politecnico Federale di Zurigo. Nel 1960 organizza l'esposizione *Art concret*. Riceve nel 1967 la nomina a professore presso la Hochschule für Bildende Künste di Amburgo; nello stesso anno è eletto parlamentare della Federazione elvetica. Nel 1971 tiene una conferenza nell'ambito del convegno dedicato a Mondrian al Guggenheim Museum di New York. L'anno successivo costruisce la nuova galleria Denise René/Hans Meyer a Düsseldorf. Tra il 1979 e il 1983 realizza il Pavillon-Skulptur in Bahnhofstrasse a Zurigo.



MAX BILL
1959, *Sanfte ausstrahlung*
olio su tela, cm 88x88
(Collezione Getulio Alviani)

GRUPPI ITALIANI

Colombo e il Gruppo T

Colombo, Anceschi, Boriani, De Vecchi, Varisco

Biasi e il Gruppo N

Gruppo N, Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi

Gruppo Uno

Biggi, Carrino, Frascà, Uncini

Gruppo 63 (Operativo "r" - Binomio Sperimentale p.)

Di Luciano, Drei, Guerrieri, Pizzo

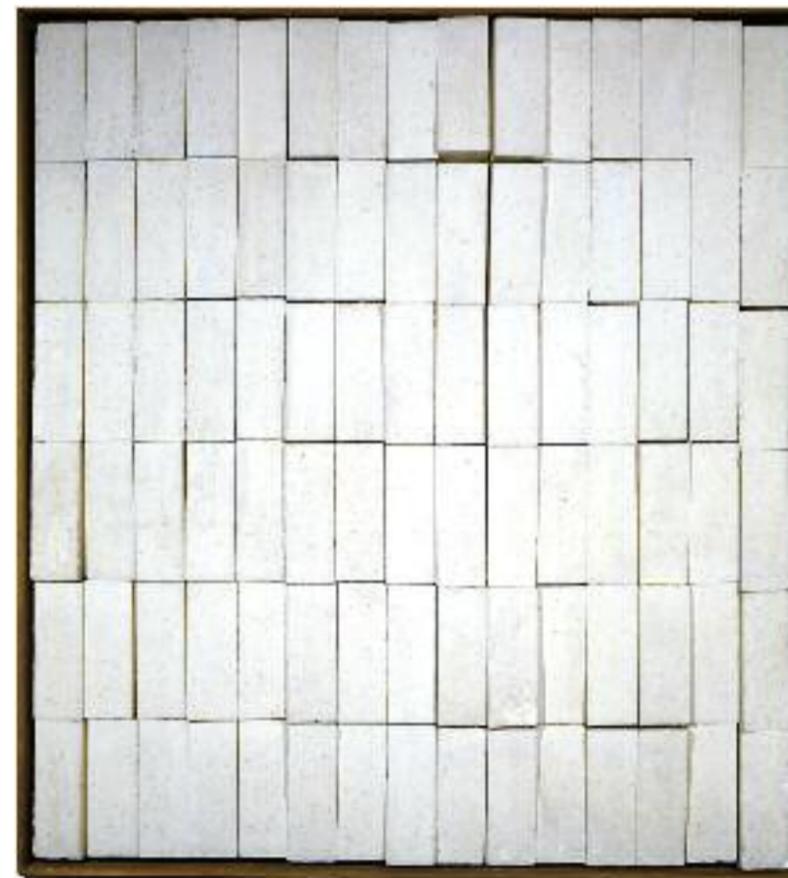
Gruppo MID

GRUPPO T

Il Gruppo T (“T” sta per “tempo”) nasce nel 1959 a Milano, ad opera di Giovanni Anceschi, Gianni Colombo, Davide Boriani e Gabriele De Vecchi; dall’anno successivo aderisce anche Grazia Varisco. La prima manifestazione del Gruppo T è alla Galleria Pater di Milano (1960); le mostre, collettive e personali, prendono tutte il titolo di *Miriorama*, a significare la condivisione di un programma coerente, nonché la distanza dalle consuetudini del sistema dell’arte. Il Gruppo T partecipa a “Bewogen-Beweging” (1961) e ad “Arte programmata” (1962); sull’*“Almanacco Letterario Bompiani”*, dedicato alla civiltà dei calcolatori elettronici, vengono pubblicate le *Grafiche Programmate con criteri cibernetici* realizzate dal collettivo milanese; nell’ambito della XXXI Biennale di Venezia (1962), il Gruppo T esegue la fontana della Libreria il Cavallino. Al XII Convegno critici e artisti, Verucchio (1963) viene presentata “Arte e Libertà”, una dichiarazione sottoscritta anche dal Gruppo N e da Enzo Mari. Gli artisti del Gruppo T sono presenti a “Nove Tendencije” (1961) a “Nove Tendencija 2” (1963); la formazione milanese ha una sala dedicata presso la XXXII Biennale di Venezia (1964). La manifestazione “Nouvelle tendance” (1964) segna il passaggio del Gruppo T dalla progettazione e realizzazione di oggetti alla quella di ambienti immersivi e interattivi. Nel 1965 il Gruppo T è a “Nul 65”, Stedelijk Museum ad Amsterdam; “Licht und Bewegung, Perpetuum mobile, Arte cinetica”, IX Quadriennale di Roma, “Nova Tendencija 3”; l’anno seguente a “Kunst-Licht-Kunst”. Nel 1968 per “Cinétisme, spectacle, environnement”, alla Maison de la Culture di Grenoble, viene allestito un percorso a ostacoli programmati realizzato su metà del palcoscenico rotante del teatro dal Gruppo T, Mari e Massironi (l’altra metà del palco è a cura del GRAV). Il Gruppo T realizza opere che sollecitano l’osservatore ad intervenire, una produzione che evolve nella pratica interattiva e immersiva attraverso l’ideazione di opere attivabili attraverso il dispositivo-corpo dell’osservatore

GIANNI COLOMBO (Milano, 1937 - 1993)

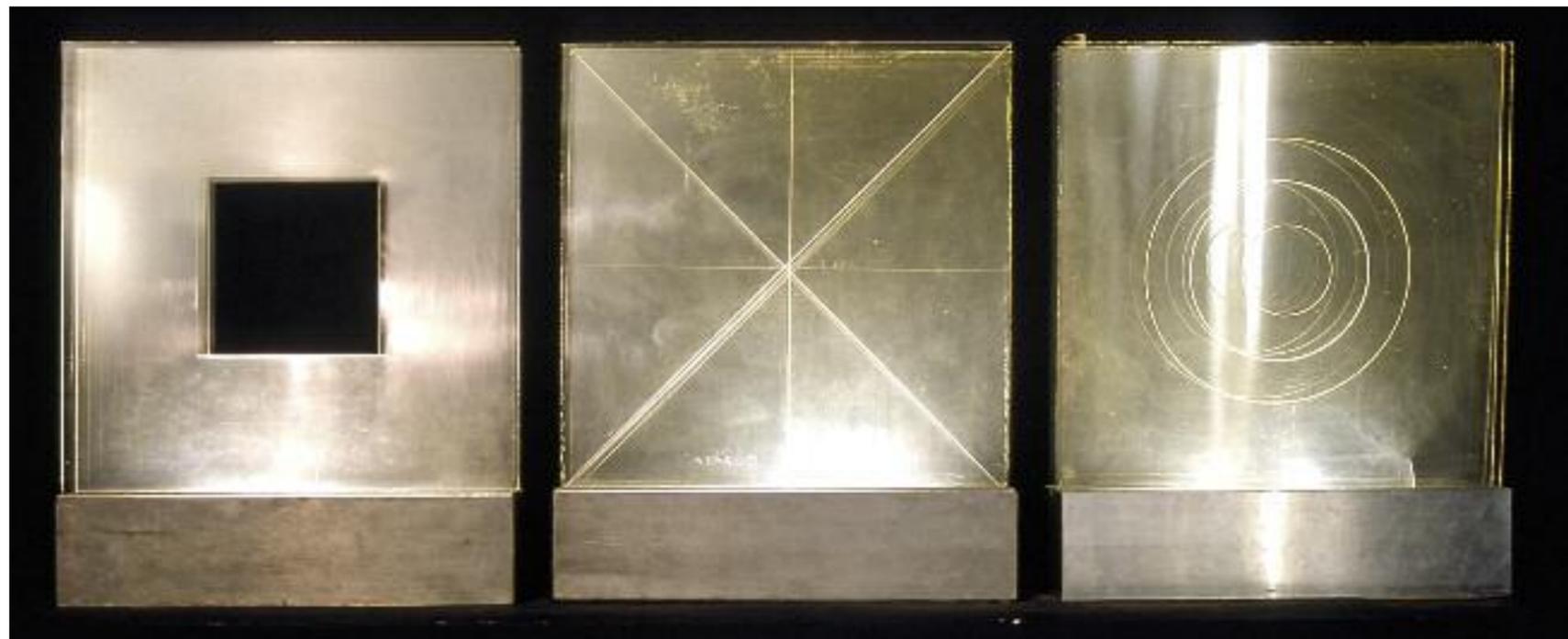
Studia all’Accademia di Brera dal 1956 al 1959, frequentando i corsi di pittura di Achille Funi e Pompeo Borra. Nel 1959 espone alla Galleria Azimut di Milano; lo stesso anno forma il Gruppo T. “Miriorama 4” (1960) è la sua prima personale. A partire dal 1962 svolge studi di relazioni tra le forme geometriche e utilizza tecniche di produzione industriali. Viene invitato a “Oltre l’Informale” (1963); nel 1964 ottiene la Medaglia d’oro per il design alla XIII Triennale di Milano. Nel 1964, in occasione dell’esposizione “Nouvelle tendance”, realizza il suo primo ambiente abitabile, *Strutturazione cinevisuale abitabile*. Nel 1967, presenta l’ambiente *Spazio elastico* a “Trigon ‘67”, Graz; in seguito l’opera vince il Primo Premio per la pittura alla XXXVI Biennale di Venezia (1968), ed è esposta a *Documenta 4* a Kassel (1968). Nel 1969 prende parte alla mostra “Konstruktive Kunst” alla Kunsthalle di Norimberga e ad “Art actuel en Italie” al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles. Partecipa a “Vitalità del negativo” (1970).



GIANNI COLOMBO
1963, *Strutturazione pulsante*
polistirolo espanso in blocchetti dipinti con idropittura bianca,
animazione elettromagnetica, legno, cm 200x200x34
(Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, inv. 15920)

GIANNI COLOMBO
1961, *Strutturazione fluida*
metallo, vetro, elettromotore, cm 48,5x37,5x10
(Collezione Getulio Alviani)

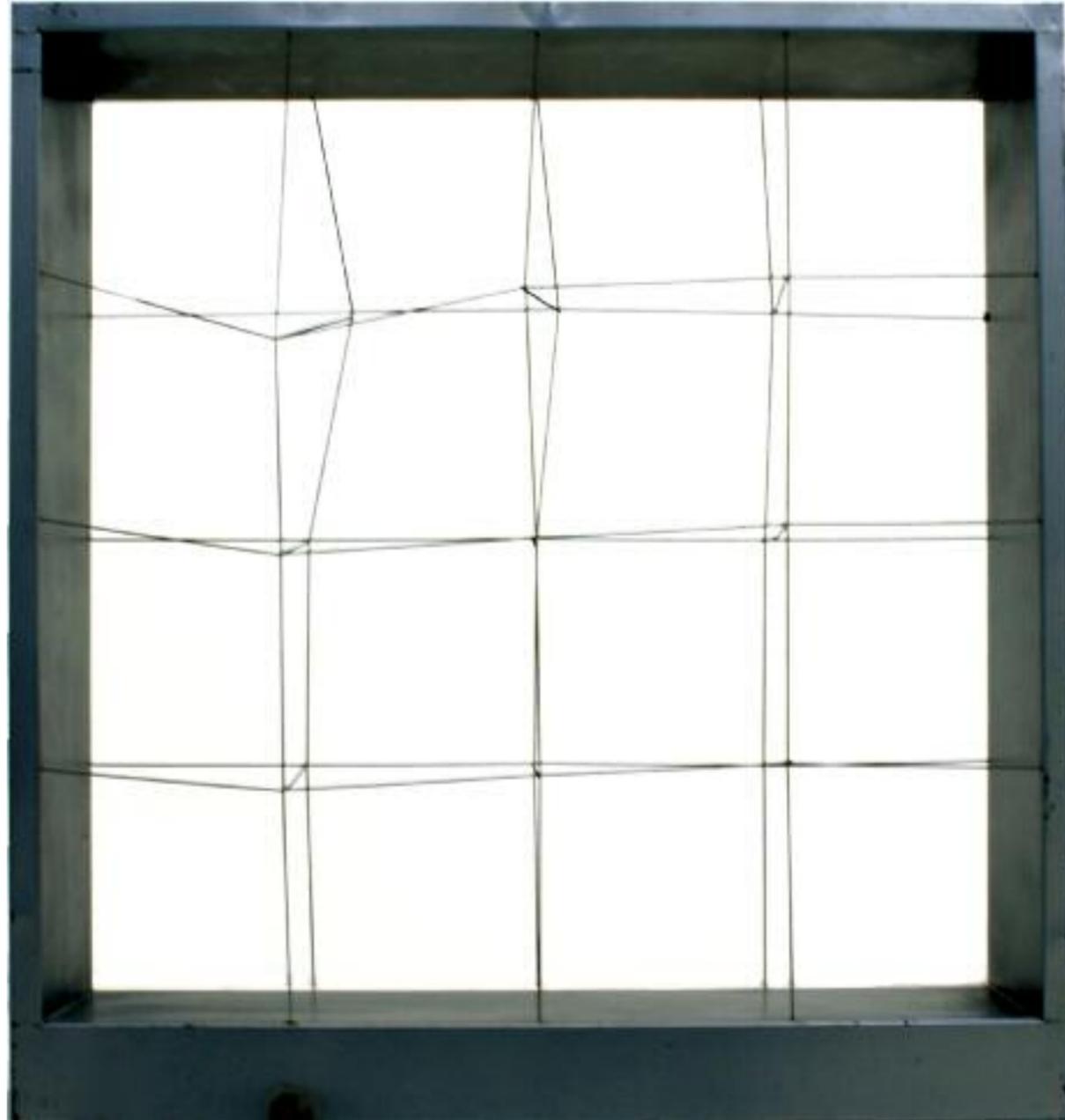




GIANNI COLOMBO
1964, *Strutturazione ritmica pulsante, Strutturazione ritmica quadrato pulsante, Strutturazione ritmica cerchio in espansione*
plexiglas e lampade, base in legno e alluminio, cm 50x50 (ogni lampada), cm 62x50x14 (base)
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 15947)

GIANNI COLOMBO
1966-67, *Spazio elastico*
tecnica mista, elettromotore, cm 200x100x18
(Collezione Koelliker LKGC0013)





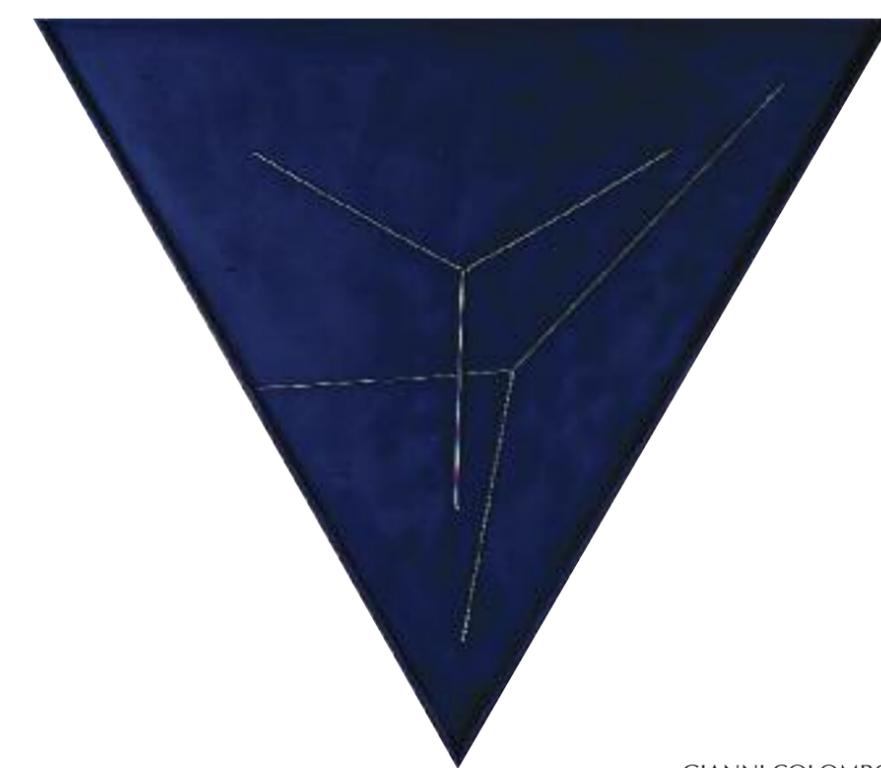
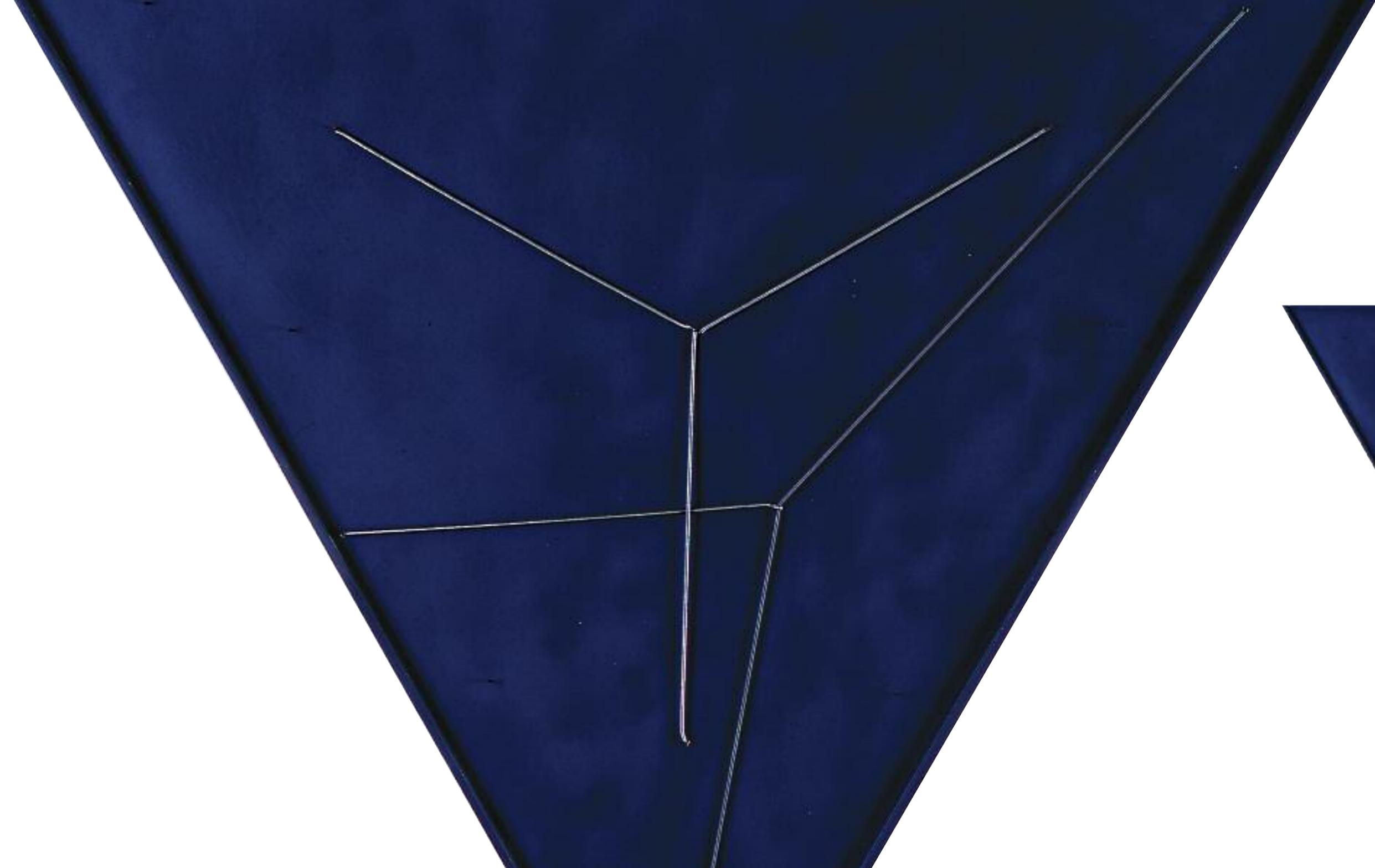
GIANNI COLOMBO
1967-72, *Spazio elastico (trasparente)*
elettromotore, metallo
filo elastico, cm 114x106x26
(Collezione Koelliker LKGC0009)



GIANNI COLOMBO
1977, *Spazio elastico, griglia di 12 rettangoli*
elettromotore, metallo, filo elastico, cm 71,5x71,5



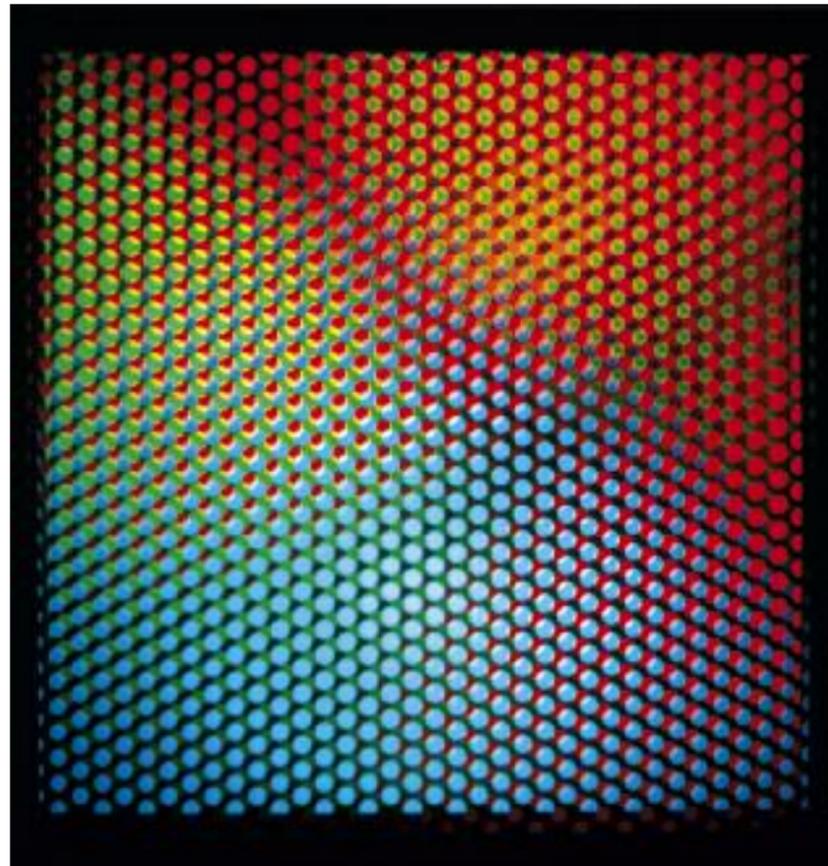
GIANNI COLOMBO
1974, *Spazio elastico*
tavola in legno laccata e sagomata, chiodi e filo, cm 64x64,5
(Courtesy Valmore Studio d'Arte, Vicenza)



GIANNI COLOMBO
1978, *Spazio elastico*
elettromotore, metallo, filo elastico, lato cm 92,5
(Bassano, collezione privata)



GIOVANNI ANCESCHI
1962, *Percorsi fluidi orizzontali*
legno, liquidi, tubi plastica, elettromotore, cm 192,5x63,5x129,5
(Parma, collezione privata. Courtesy Galleria d'arte Niccoli)



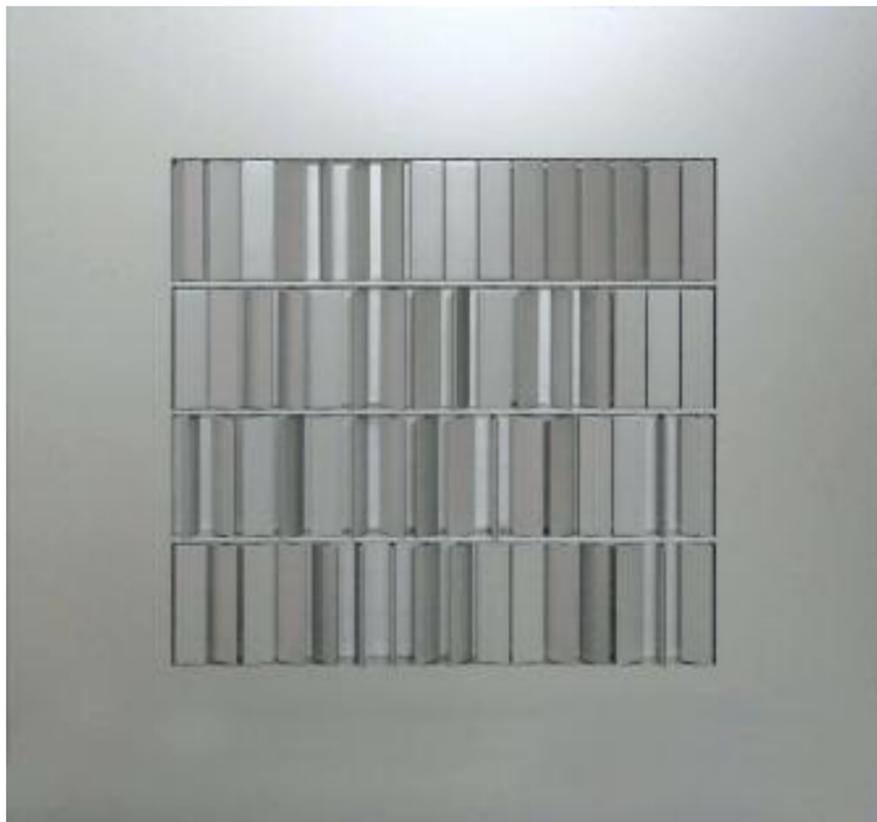
GIOVANNI ANCESCHI
1963, *Strutturazione tricroma*
legno, proiettore, elettromotore, cm 52x51,5x51
(VAF-Stiftung)

GIOVANNI ANCESCHI (Milano, 1939)

Studia Filosofia teoretica con Enzo Paci e Psicologia con Cesare Musatti all'Università Statale di Milano; a Brera studia Decorazione con Achille Funi. Nel 1959 è tra i fondatori del Gruppo T; "Miriorama 3" è la sua personale. Designer e saggista, dopo l'esperienza con il Gruppo T è docente alla scuola di Ulm; ha diretto la rivista "Il Verri", nel 1998 vince il Compasso d'oro.



GIOVANNI ANCESCHI
1963, *Strutturazione cilindrica virtuale*
materiali vari, elettromotore, cm 45,5x60x60
(VAF-Stiftung)



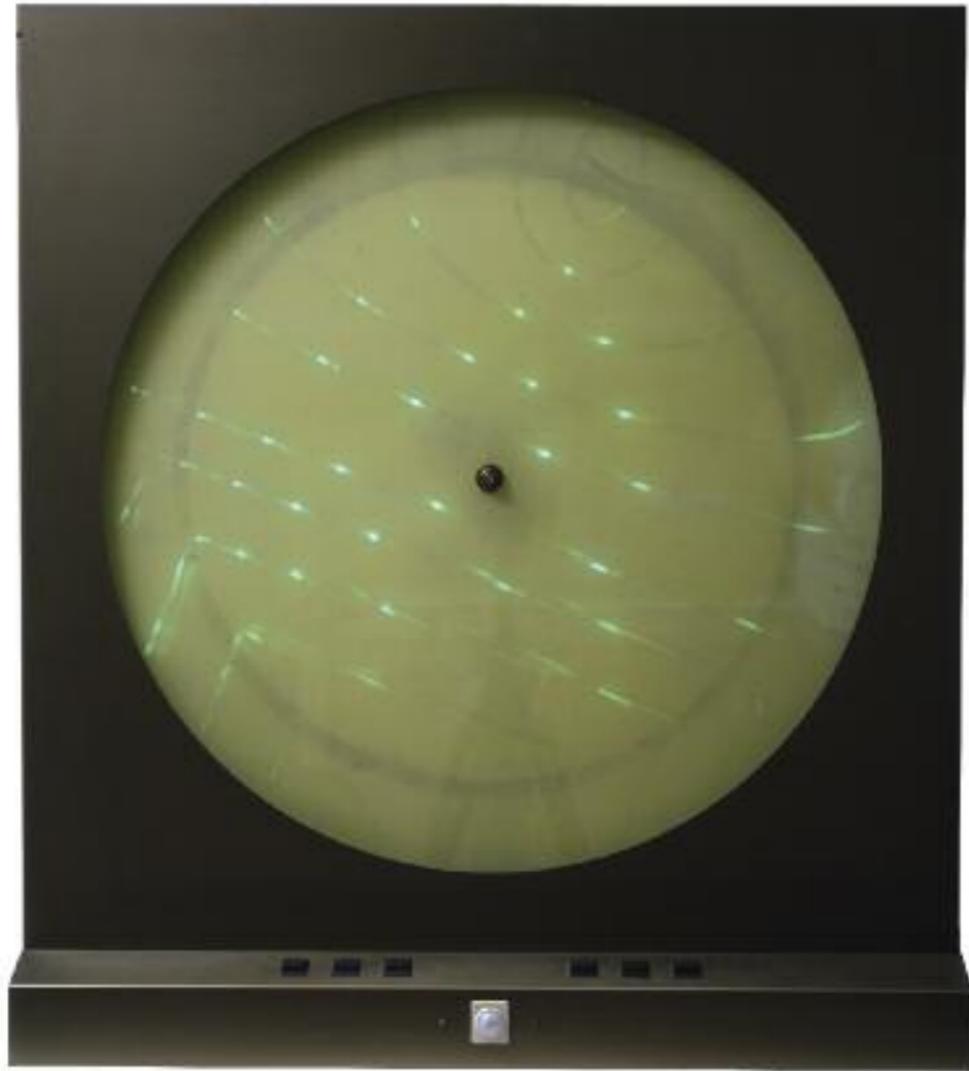
DAVIDE BORIANI
1959-60, *Superficie magnetica modulare n. 1*
alluminio, magneti, elettromotore, vetro, cm 90x90x18
(VAF-Stiftung)

DAVIDE BORIANI (Milano, 1936)

Interrompe il Liceo Classico per lavorare come apprendista scenografo al Teatro alla Scala; frequenta il Liceo Artistico e poi il corso di Decorazione d'Achille Funi all'Accademia di Brera. Nel 1959 costituisce il Gruppo T (1959). "Miriorama 2" è la sua personale (1960). Inizia il ciclo delle *Superfici magnetiche*; al 1961 risale il prototipo dell'*Ipercubo*; nel 1963 comincia il ciclo dei *PH scope*. *Spazio + linee-luce + spettatore* è il suo primo ambiente interattivo, esposto a "Nouvelle tendance", Parigi (1964). Partecipa a "The Responsive Eye" (1965). Nel 1967 presenta la *Camera stroboscopica n. 3* alla V Biennale di Parigi, Musée de l'Art Moderne, poi acquisita dalla Gnam di Roma nel 1968. Nel 1970, rifiuta l'invito alla XXXV Biennale di Venezia; espone *Camera distorta abitabile*, realizzata con De Vecchi, e *Vitalità del negativo* (1970). Dal 1971 è docente all'Accademia di Brera.



DAVIDE BORIANI
1960-64, *Superficie magnetica 7/64*
alluminio, vetro, gommapiuma, calamite
limatura di ferro e motore elettrico, cm 70x60x13



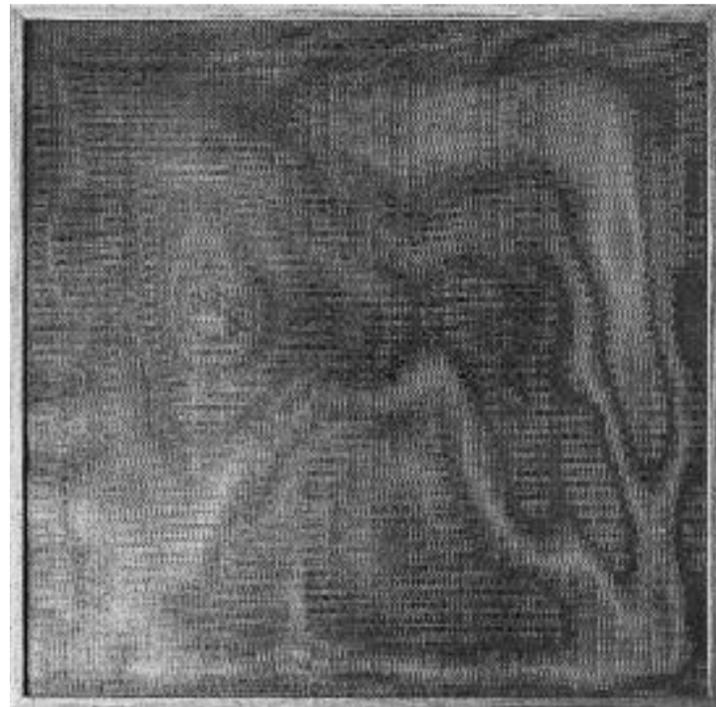
DAVIDE BORIANI
1964-66, *PH scope*
lampada UV, acciaio, elettromotore
alluminio, vetro, cm 94x83,5x36,5
(VAF-Stiftung)

DAVIDE BORIANI
1965-67, *Camera stroboscopica n. 3*
struttura metallica a pannelli modulari fissi e rotanti specchi
proiettori stroboscopici e resina polivinilica
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv, 5340)





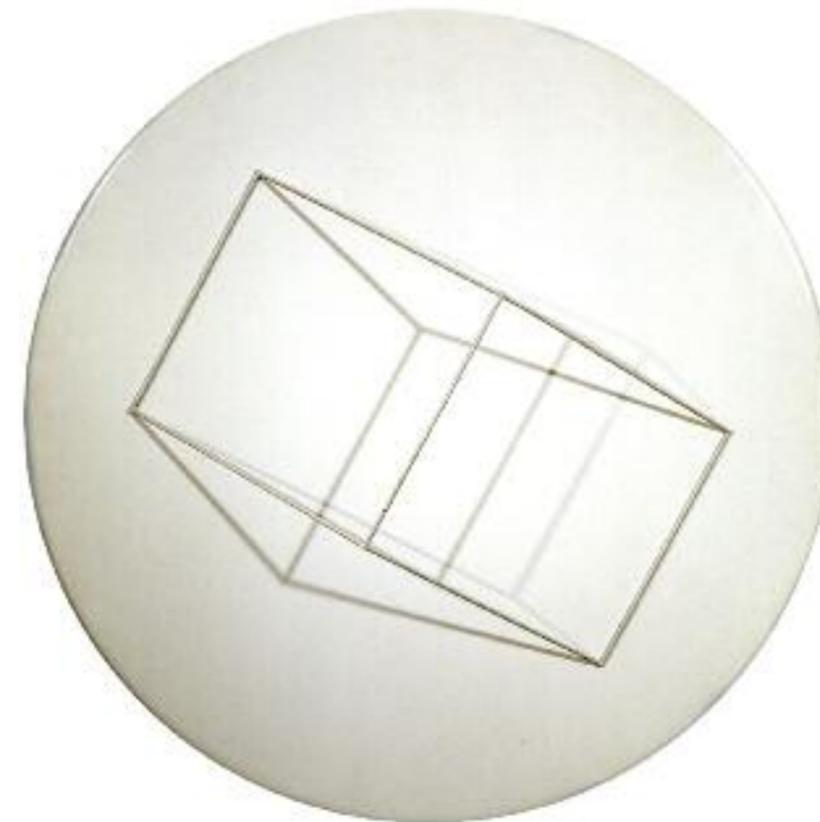
GABRIELE DE VECCHI
1959-63, *Superficie in vibrazione*
para naturale, spilli e motore elettrico, cm 55x54
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv, 5348)



GABRIELE DE VECCHI
1961, *URMNT*
legno, metallo, elettromotore, cm 60x60x10
(Bassano, collezione privata)

GABRIELE DE VECCHI (Milano, 1938 - 2011)

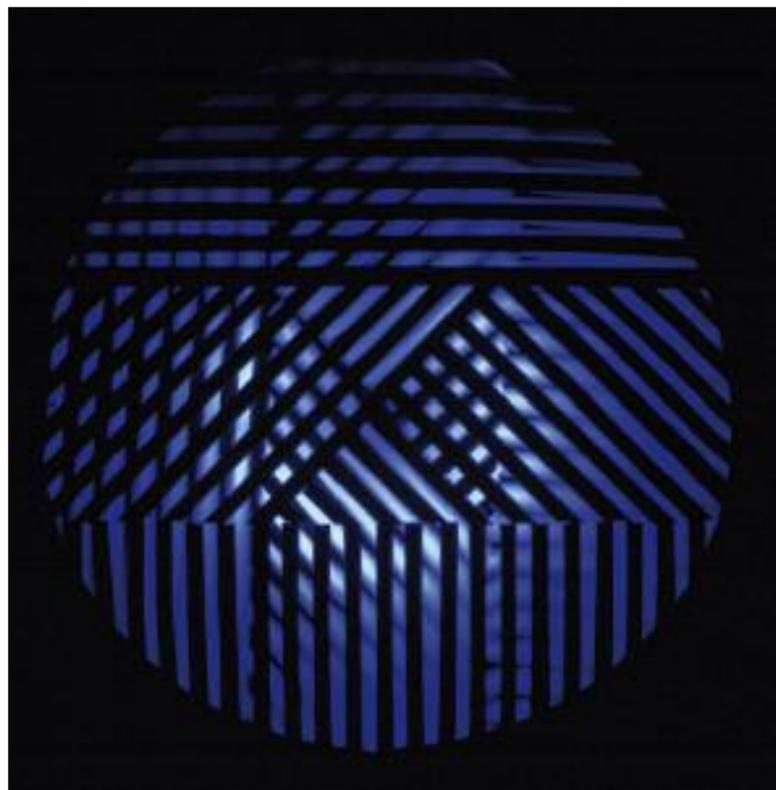
Frequenta il Liceo Artistico a Brera ed entra nel laboratorio paterno di argenteria. Nel 1959 costituisce il Gruppo T. "Miriorama 3" è la sua personale, in cui espone le prime *Superfici in vibrazione*, i *Teatrini componibili* e due *Sculture da prendere a calci*. Nel 1963 espone da Danese a Milano una collezione di gioielli in argento di forma variabile. Partecipa alla XIII Triennale di Milano (1964). Nel 1964 progetta *Deformazione assonometrica*. Nel 1966 tiene una personale a Milano, Galleria Vismara, con presentazione di Gillo Dorfles. Assieme con Edilio Alpini, Boriani e Colombo, dà vita ad un temporale artificiale per la mostra "Campo Urbano" (1969). Nel 1970 realizza con Gianni Colombo un intervento per "Amore mio"; partecipa alla XXXV Biennale di Venezia; presenta a "Vitalità del Negativo" una variante dell'*Ambiente a parametri luminosi* e *Camera distorta abitabile*, confermata da Boriani. Dal 1973 insegna all'Accademia di Brera. Figura nella X Quadriennale di Roma (1973) e alla XXXXII Biennale di Venezia (1986).



GABRIELE DE VECCHI
1964, *Deformazione assonometrica*
alluminio smaltato e ferro, diametro cm 90
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv, 5357)

GABRIELE DE VECCHI
1963, *Strutturazione triangolare*
acciaio, perspex, elettromotore, cm 50x50x37
(VAF-Stiftung)

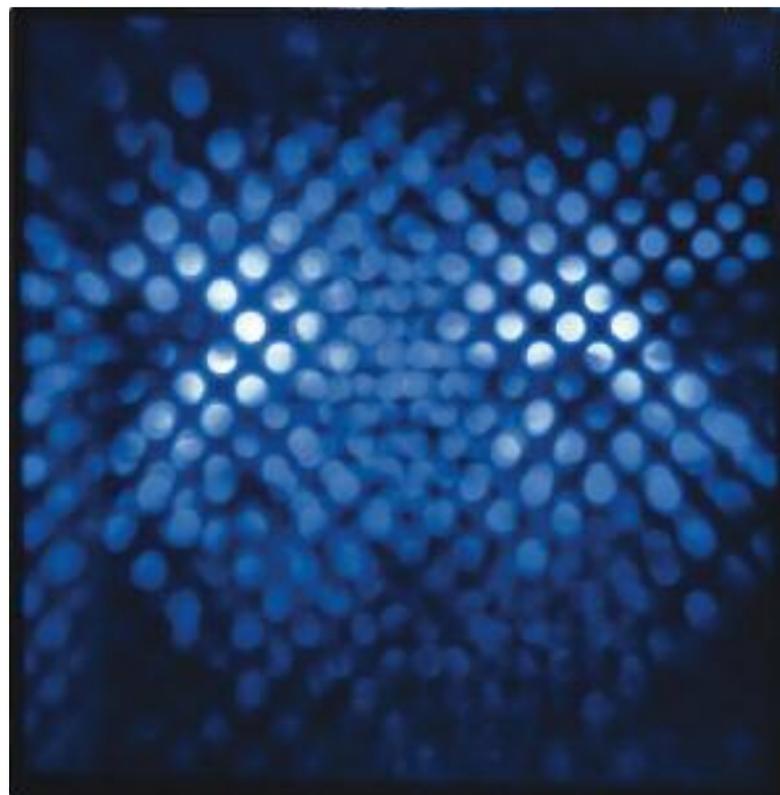




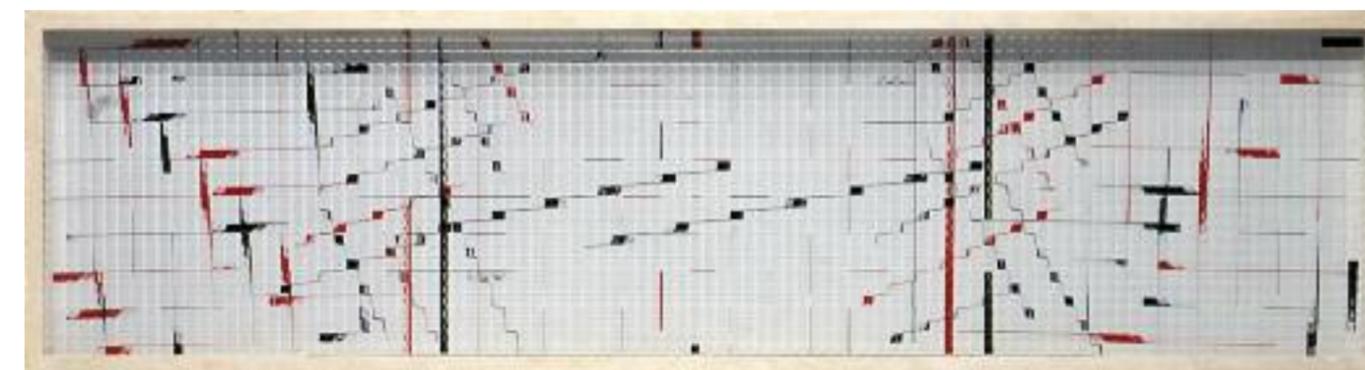
GRAZIA VARISCO
1962-65, *Schema luminoso variabile n. 2*
plexiglas colorato, plastica adesiva
circolina al neon, elettromotore, legno, cm 50,5x50,5x7
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv, 5247)

GRAZIA VARISCO (Milano, 1937).

Dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera come allieva di Achille Funi, nel 1960 entra a far parte del Gruppo T. Dal 1961 al 1967 collabora come progettista grafico con l'Ufficio Sviluppo della Rinascente a Milano e presta consulenze per la rivista "Abitare", la Kartell e il Piano intercomunale milanese. Conclusasi l'esperienza del Gruppo T, dalla metà degli anni Sessanta, Varisco continua indipendentemente la propria ricerca. Alla fine degli anni Sessanta soggiorna per un anno negli USA, tappa importante per la sua formazione artistica. Dal 1979 si dedica alla didattica e dal 1981 è titolare della cattedra di Teoria della Percezione a Brera.

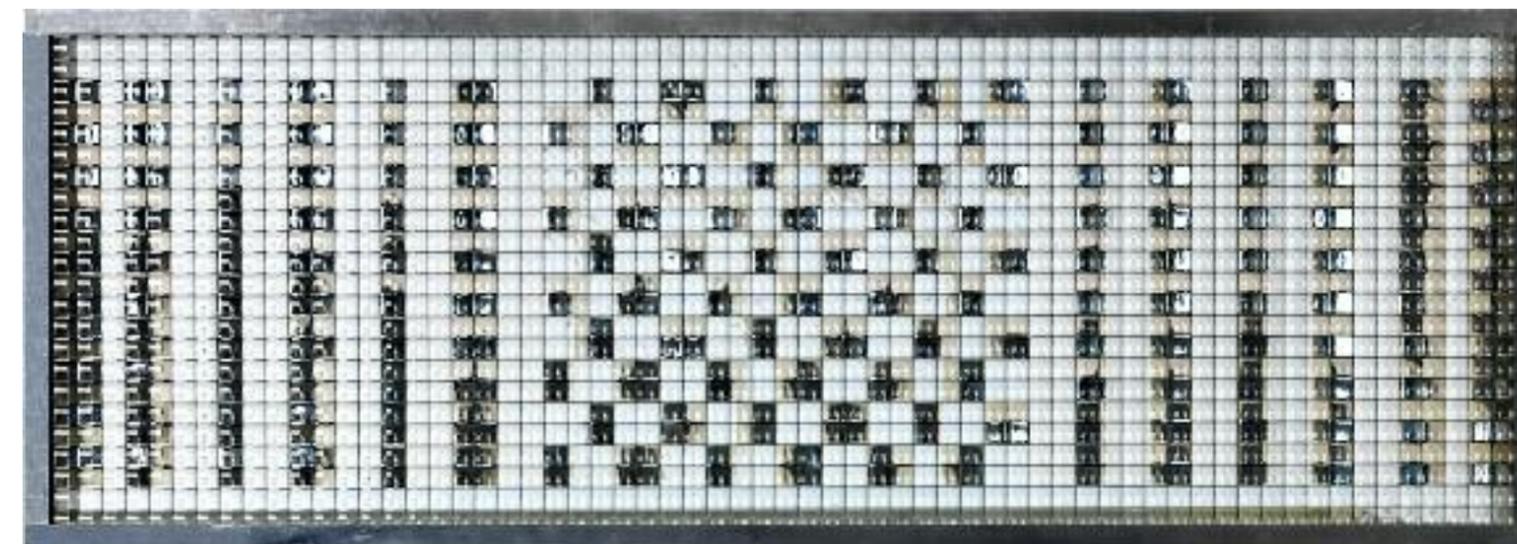


GRAZIA VARISCO
1963, *Spazi luminosi variabili*
plexiglas colorato, plastica adesiva, elettromotore, lampade, legno, cm 70x70x11,5
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv, 15943)



GRAZIA VARISCO
1968, *Improvviso su carta da musica*
legno, vetro, nastro adesivo, cm 138x143x6
(VAF- Stiftung)

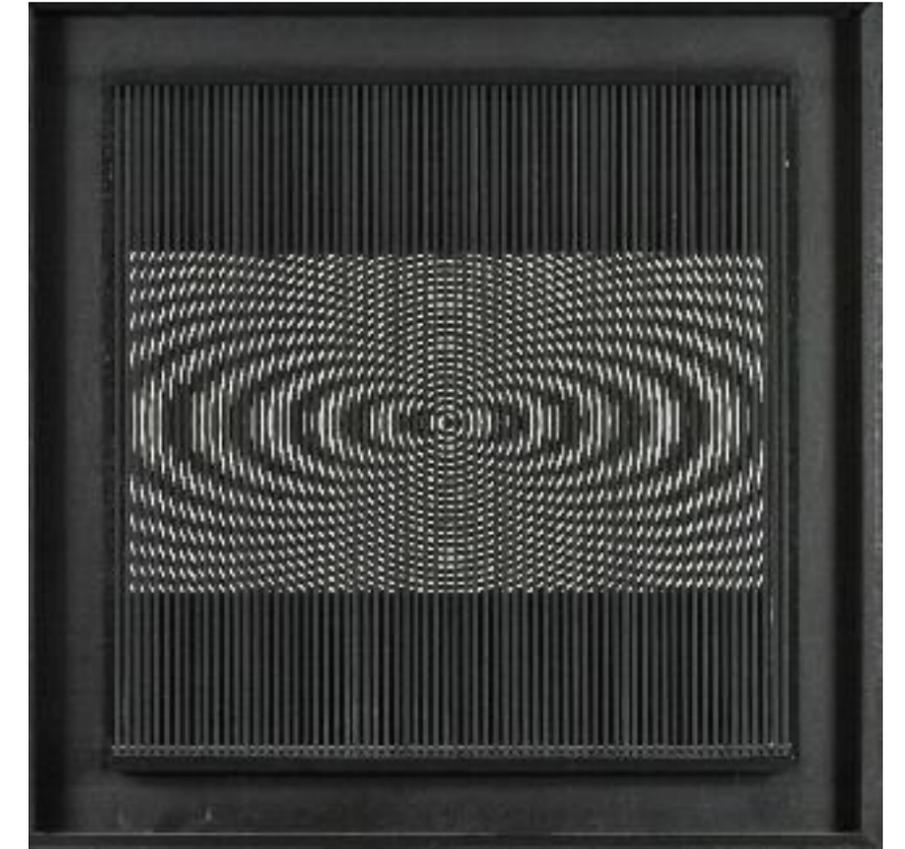
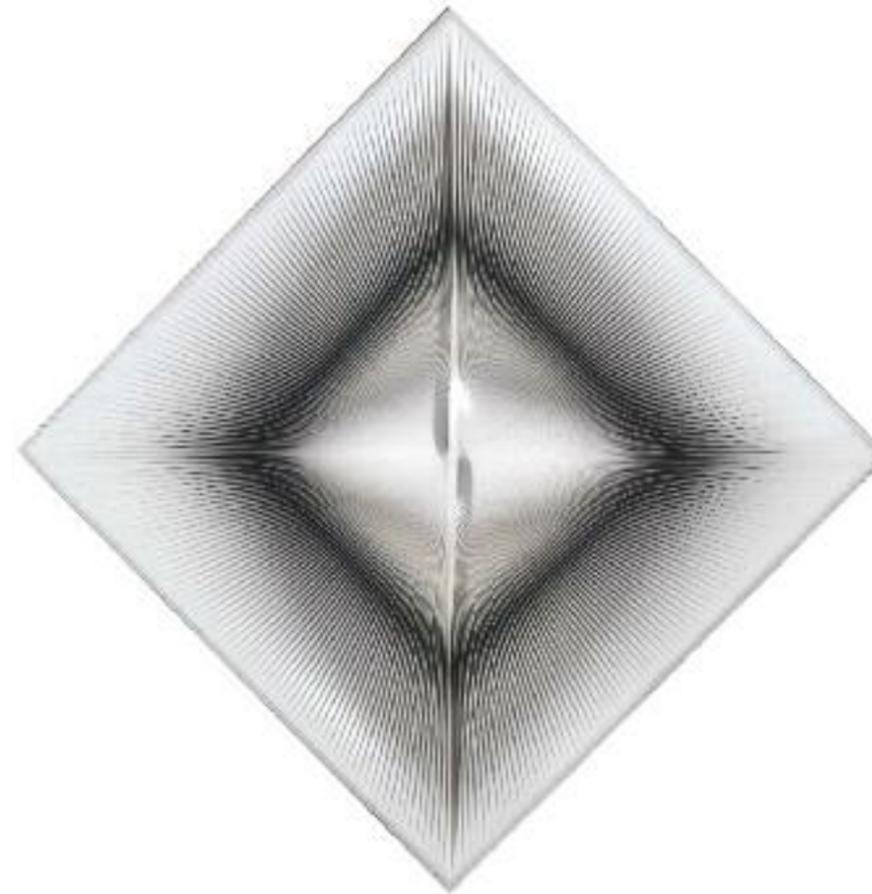
GRAZIA VARISCO
1968, *Mercuriale + Q130*
vetro, metallo cromato, cm 32x92x4
(VAF- Stiftung)



GRUPPO N

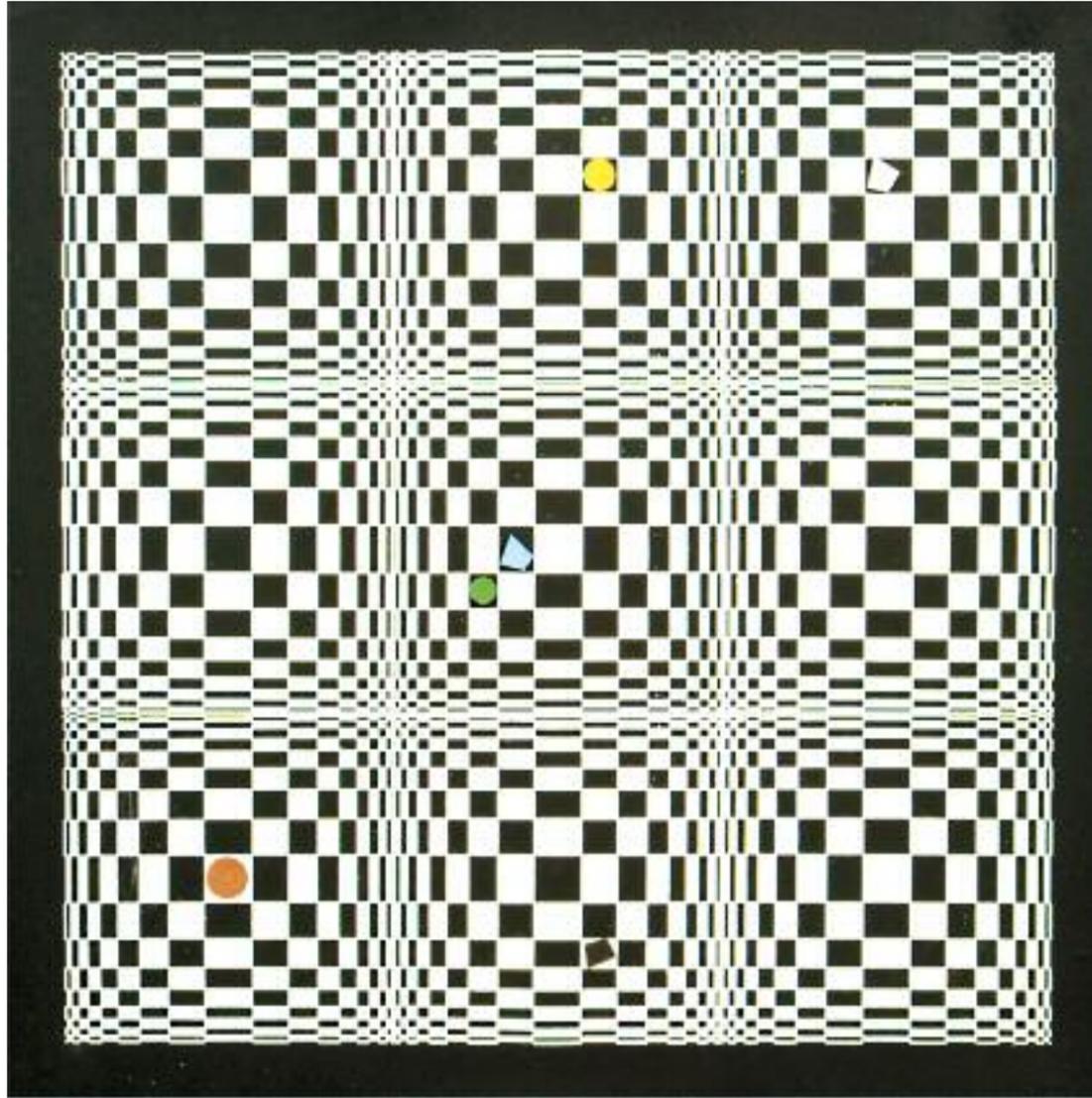
Il gruppo nasce a Padova nel settembre 1959 con la denominazione “ennea” (“nove” in greco), dal numero degli aderenti: “enne” è il numero indefinito, che significa apertura, mentre “a” allude all’ambito dei partecipanti, quasi tutti studenti alla Facoltà di Architettura di Venezia; tra questi vi sono Alberto Biasi e Manfredo Massironi. La prima uscita pubblica di questo collettivo è alla Biennale giovanile di Cittadella. Presto, tuttavia, sorgono divergenze che portano alla defezione di vari componenti. Biasi e Massironi operano individualmente e nel corso del 1960 espongono alla Galleria Azimut di Milano, al Circolo Pozzetto di Padova e alla Galleria Trastevere di Roma. A dicembre del 1960 si associano a Edoardo Landi, Toni Costa ed Ennio Chiggio e formano il Gruppo N; attrezzano un proprio atelier, lo Studio Enne, e si presentano con la mostra a porte chiuse “Nessuno è invitato a intervenire”.

Poi, nel 1961, le “mostre a puntate” (Biasi singolarmente, poi in coppia Landi e Chiggio e infine il duo Costa e Massironi) dei componenti il collettivo, l’esposizione del “Il pane è arte”. Nello studio di via San Pietro si susseguono fino al 1963 mostre, dibattiti e concerti. Il Gruppo N è presente a “Bewogen bewegung” (1961), “Nove tendencije” (1961), “Arte programmata” (1962), “Nove Tendencije 2” (1963), “Oltre l’Informale” (1963). Nel 1963 il Gruppo N tiene una mostra allo Studio F di Ulm, in Germania; alla XXXII Biennale di Venezia (1964) ha riservata una sala. Il Gruppo N si scioglie nel 1964 e si ricostituisce l’anno seguente, sotto la denominazione di Gruppo Enne 65, composto da Biasi, Landi e Massironi. Il collettivo espone a “Nova Tendencija 3” (1965); poi al Muzeum Sztuki di Lodz si tiene una retrospettiva (1967). Il Gruppo N propone un’idea radicale di lavoro d’equipe, contro l’individualismo e il culto della personalità; ogni opera, seppure eseguita dal singolo, è concepita e presentata come lavoro condiviso.



GRUPPO N (esecuzione Biasi)
1964, *Rilievo ottico dinamico*
rilievo in PVC e serigrafia su tavola, cm 60x61x4
(Roma, collezione privata)

GRUPPO N (esecuzione Biasi e Costa)
1961-62, *Visione dinamica*
rilievo in pvc su tavola, diagonali, cm 134,5x134,5
(Padova, Musei Civici, Museo d’Arte Medievale e Moderna)



GRUPPO N (esecuzione Landi, Biasi
1964, *Senza titolo*
collage su base serigrafica, cm 64,5x65,5
(Padova, collezione Parfin)



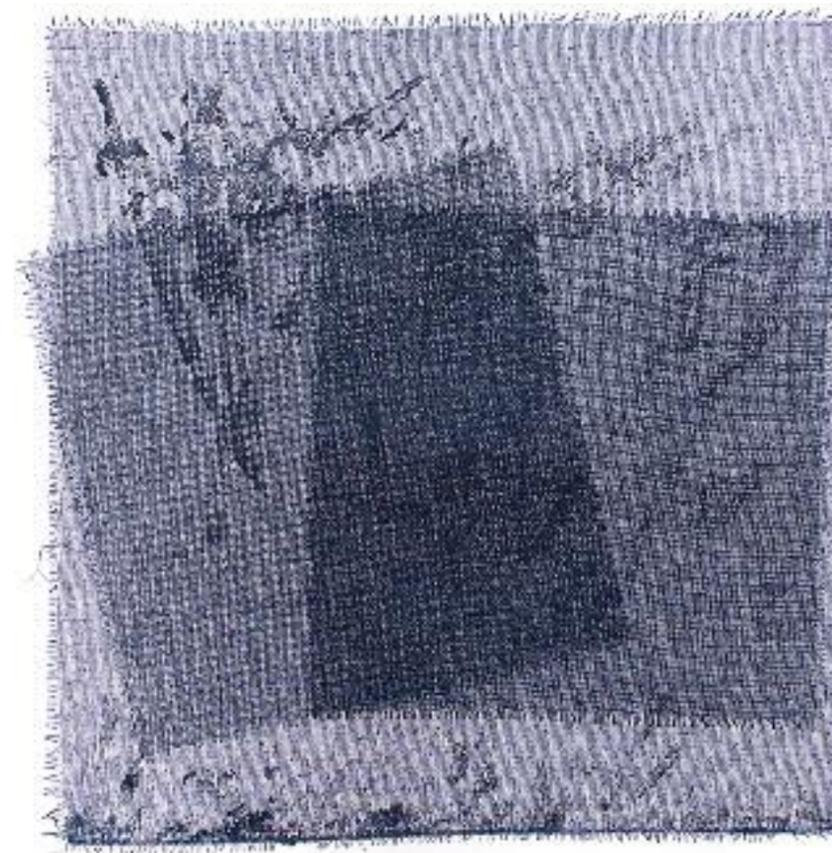
GRUPPO N (esecuzione BIASI, in collabo-
razione con MASSIRONI, COSTA e LANDI)
1964, *Strutturazione dinamica*
pittura acrilica su dischi in PVC,
disposti su tavola e rotanti per effetto
di elettromotori, cm 120x120x20
(VAF-Stiftung)



ALBERTO BIASI
1959, *Trama*
collage in carta-paglia, cm 60x36x3
(Collezione privata)

ALBERTO BIASI (Padova, 1937)

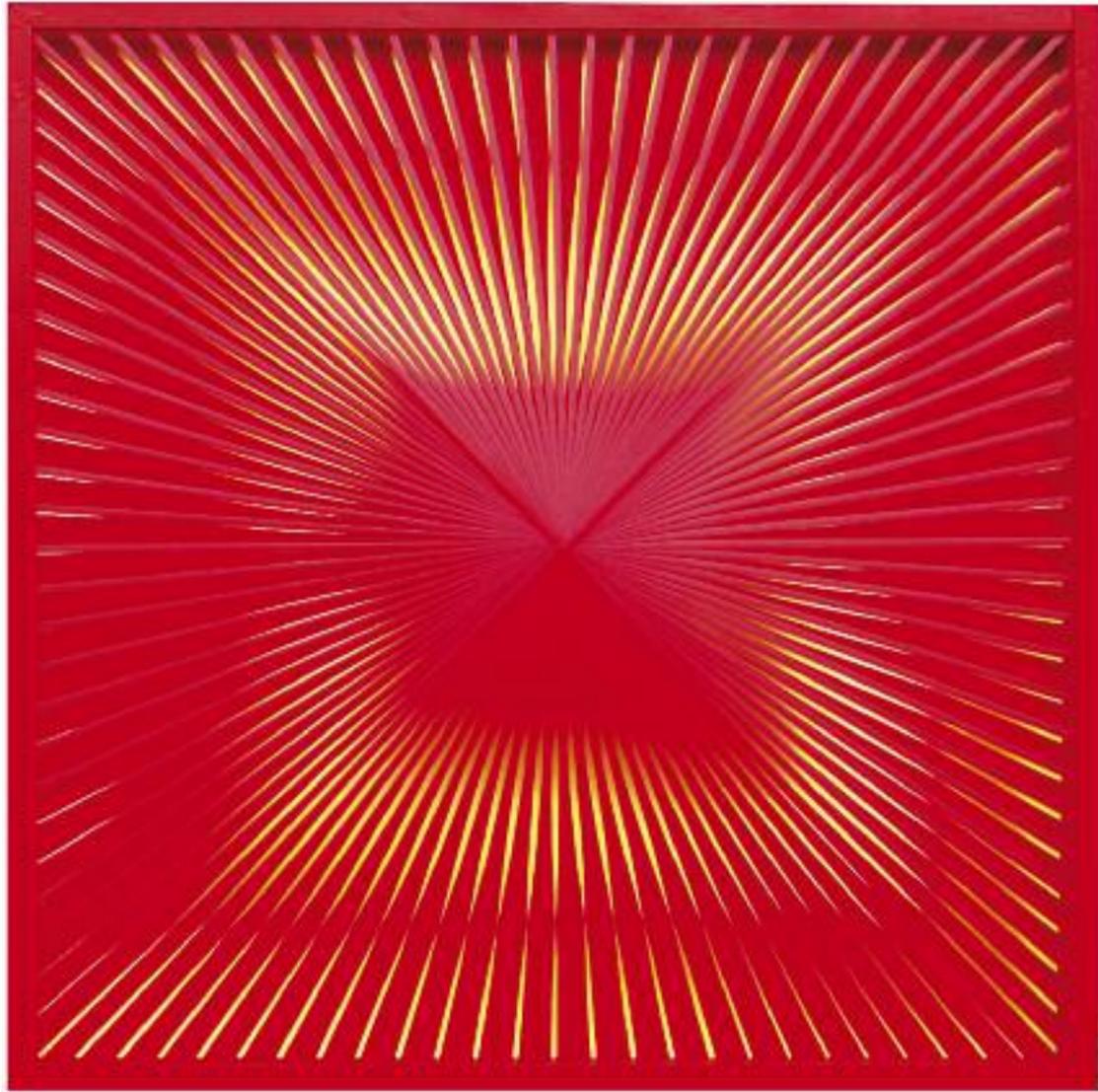
Dopo gli studi classici e artistici, frequenta la Facoltà di Architettura e il Corso Superiore di Disegno Industriale a Venezia. Nel 1960 espone con Manzoni e Castellani e gli artisti europei della Nuova concezione artistica. Con Massironi è il fondatore del Gruppo N e con le sue opere inaugura nello Studio Enne la prima delle "mostre a puntate" del Gruppo (1961). In questi anni firma collettivamente la progettazione e l'esecuzione di varie serie di opere, tra cui le Trame, i Rilievi ottico-dinamici, le Dinamiche visive e gli Ambienti a percezione instabile. Nel 1966 è ad Eindhoven per "Kunst - Licht - Kunst". Sciolto il Gruppo N, Biasi elabora nuove soluzioni con i *Politipi*, più tardi arrivano gli *Assemblaggi*. Porta avanti un'intensa attività espositiva, che lo vede partecipare, tra le collettive, alla XLII Biennale di Venezia (1986), la XI Biennale di San Paolo (1971), alla X, XI, XIV Quadriennale di Roma (1973, 1986 e 2003) e alle più note Biennali della Grafica, ottenendo numerosi premi e riconoscimenti.



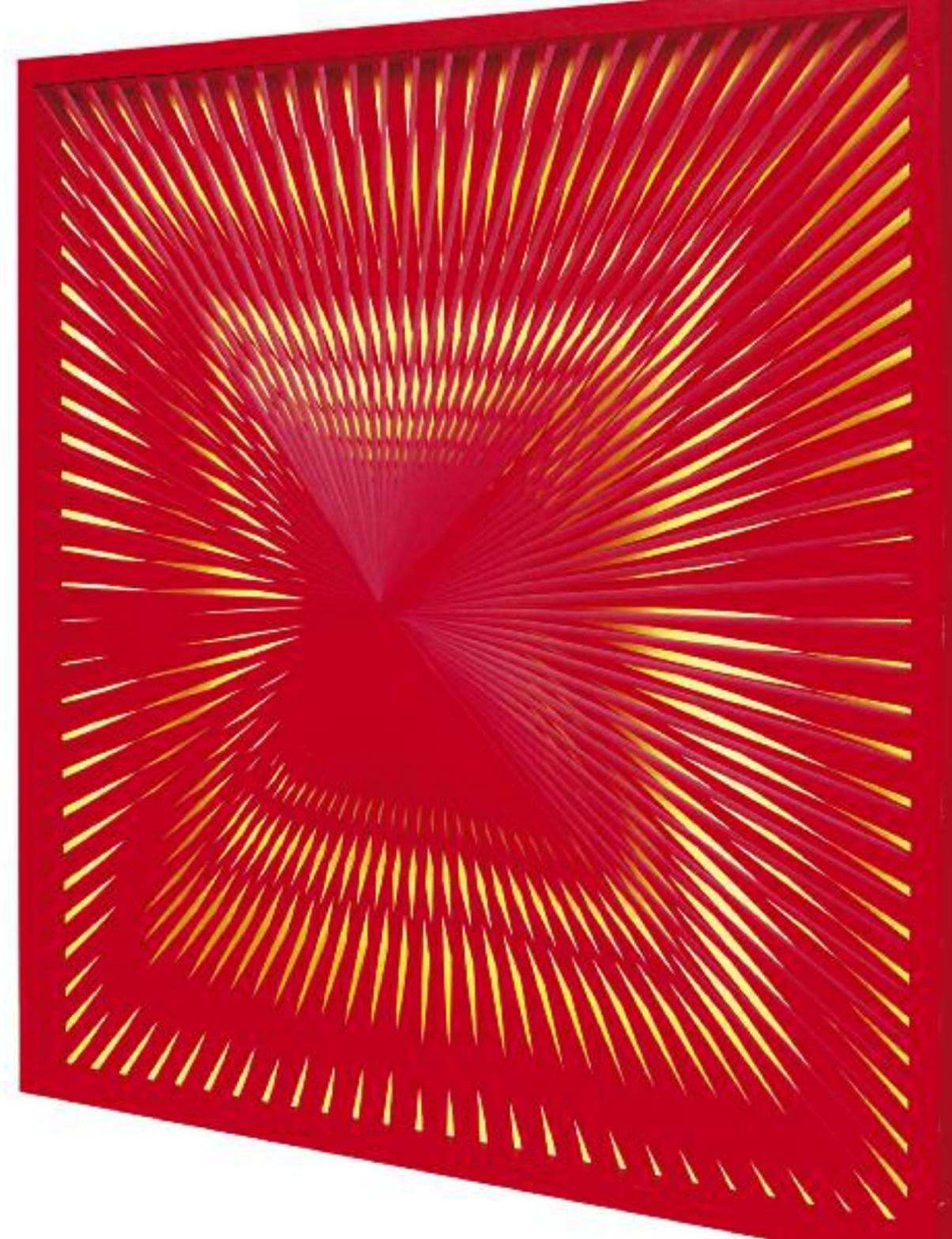
ALBERTO BIASI
1959, *Trama*
collage in garza, cm 40x40
(Collezione privata)



ALBERTO BIASI
1959, *Trama*
collage in carta-paglia, cm 100x74
(VAF-Stiftung)

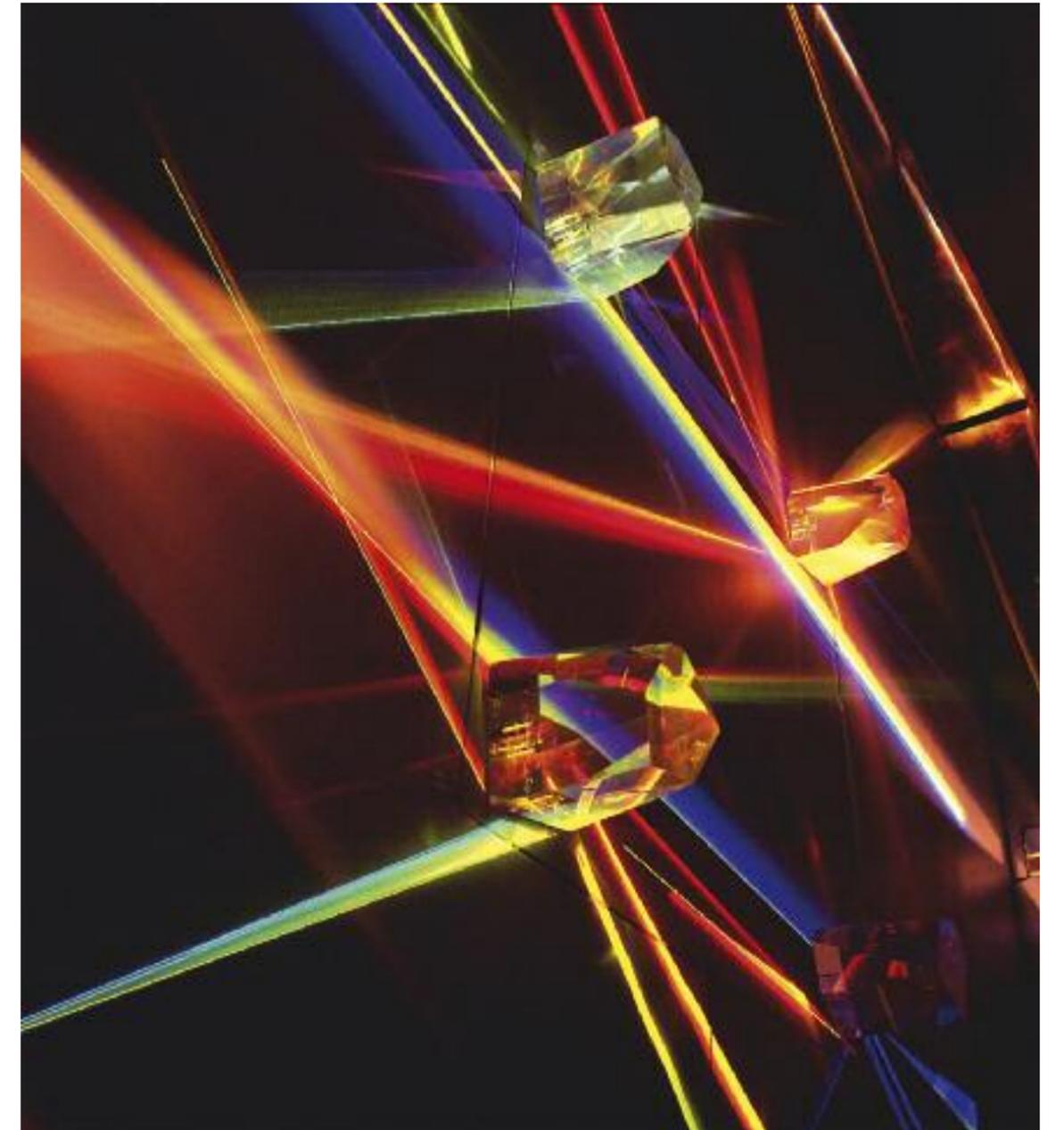


ALBERTO BIASI
1960, *Oggetto ottico-dinamico*
rilievo in pvc su tavola laccata, cm 60x60x4
(Padova, Archivio Alberto Biasi)





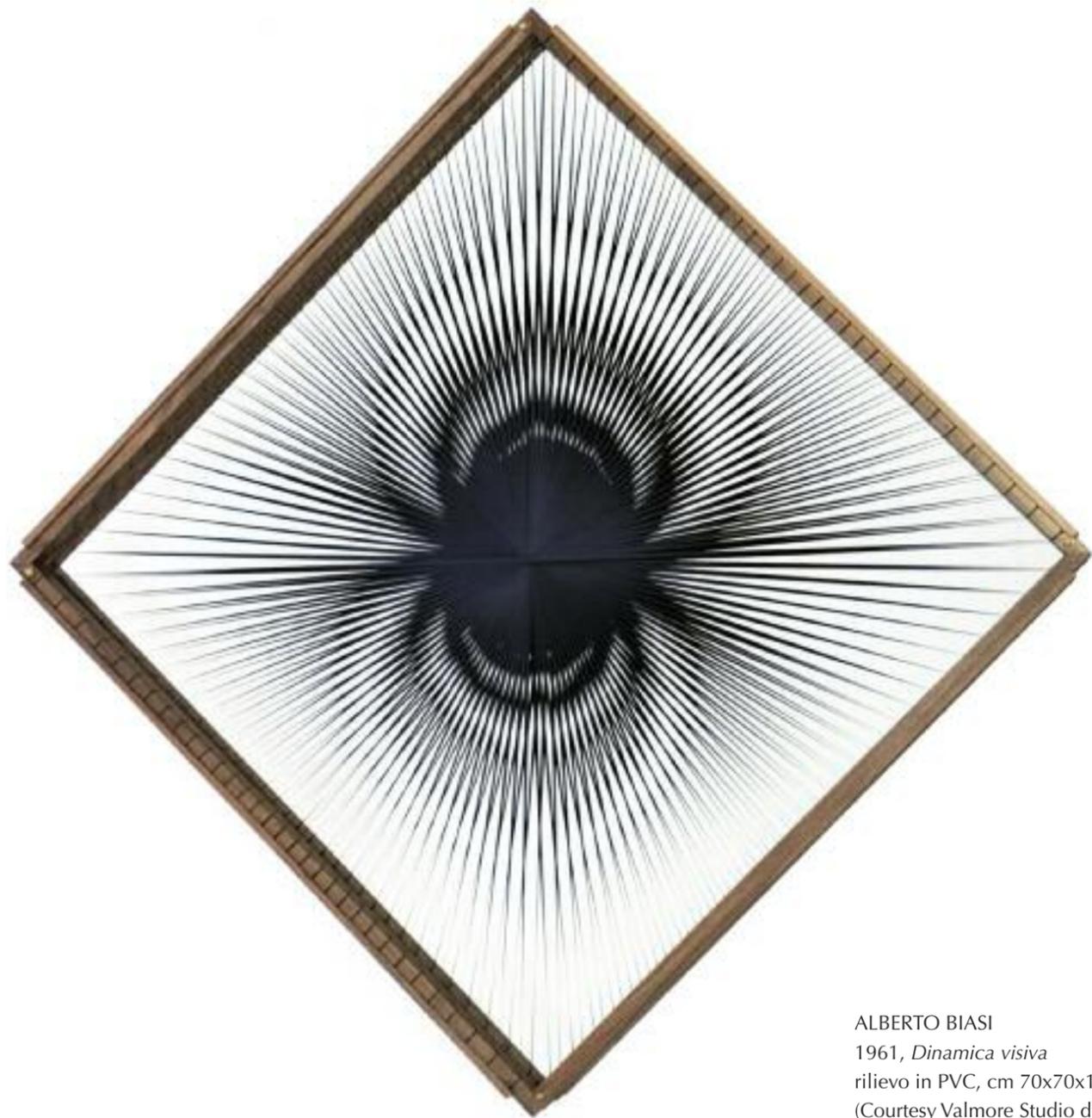
ALBERTO BIASI
1961, *Proiezione di luci e ombre*
lamiera forata, legno, lampada
phon, cm 60x60x60
(VAF-Stiftung)



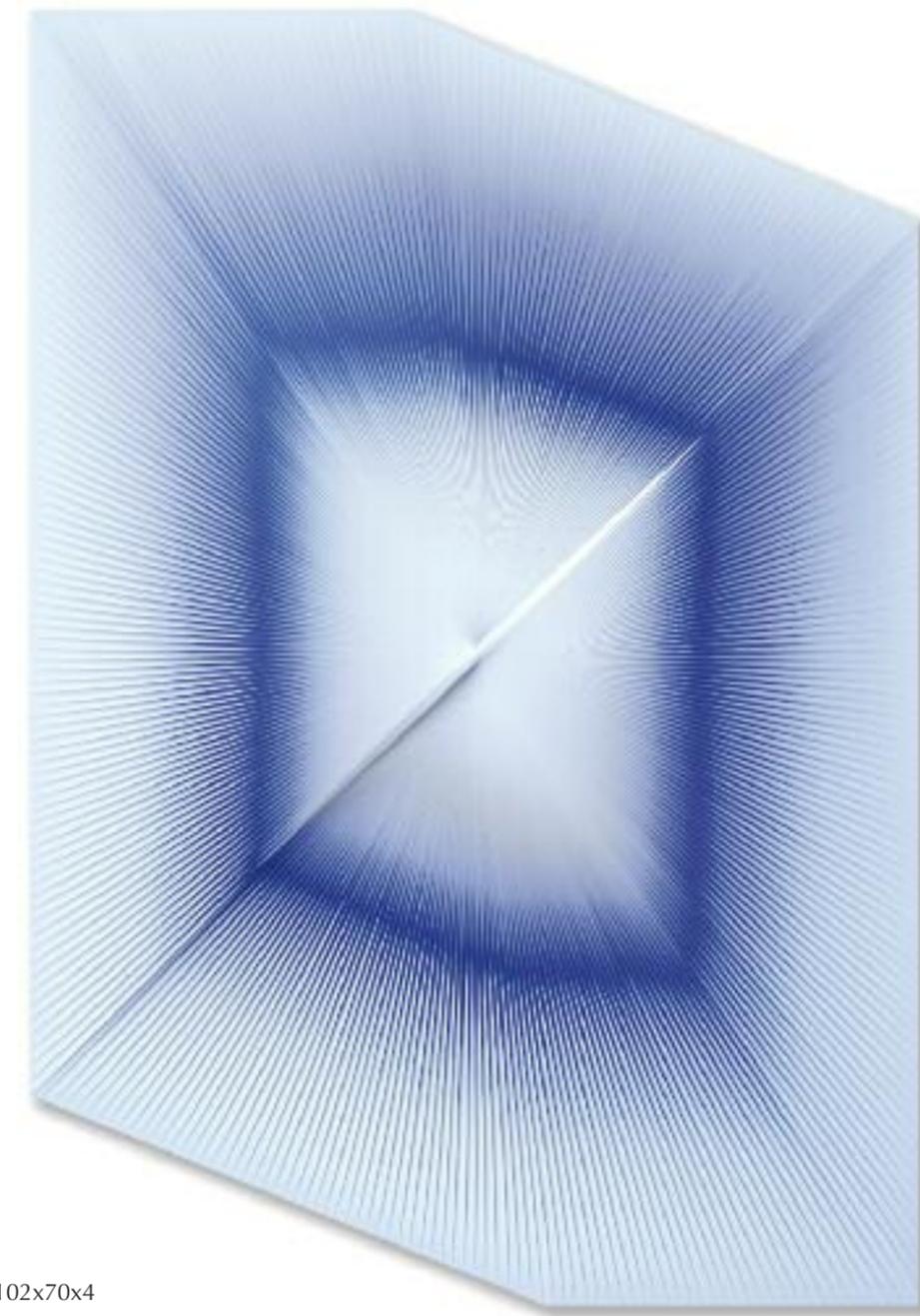
ALBERTO BIASI
1962-65, *Light prisms (Finestra arcobaleno)*
(particolare)
prismi in cristallo, legno e tela, sagomatori di luce
perspex ed elettromotori, cm 240x240x20
(Padova Archivio Alberto Biasi)

ALBERTO BIASI
1969, *Light prisms (Tuffo nell'arcobaleno)*
prismi in cristallo, acciaio, blocchi perspex, sagomatori di
luce ed elettromotori, dimensioni variabili da cm 400x400
a cm 600x600
(Padova, Archivio Alberto Biasi)





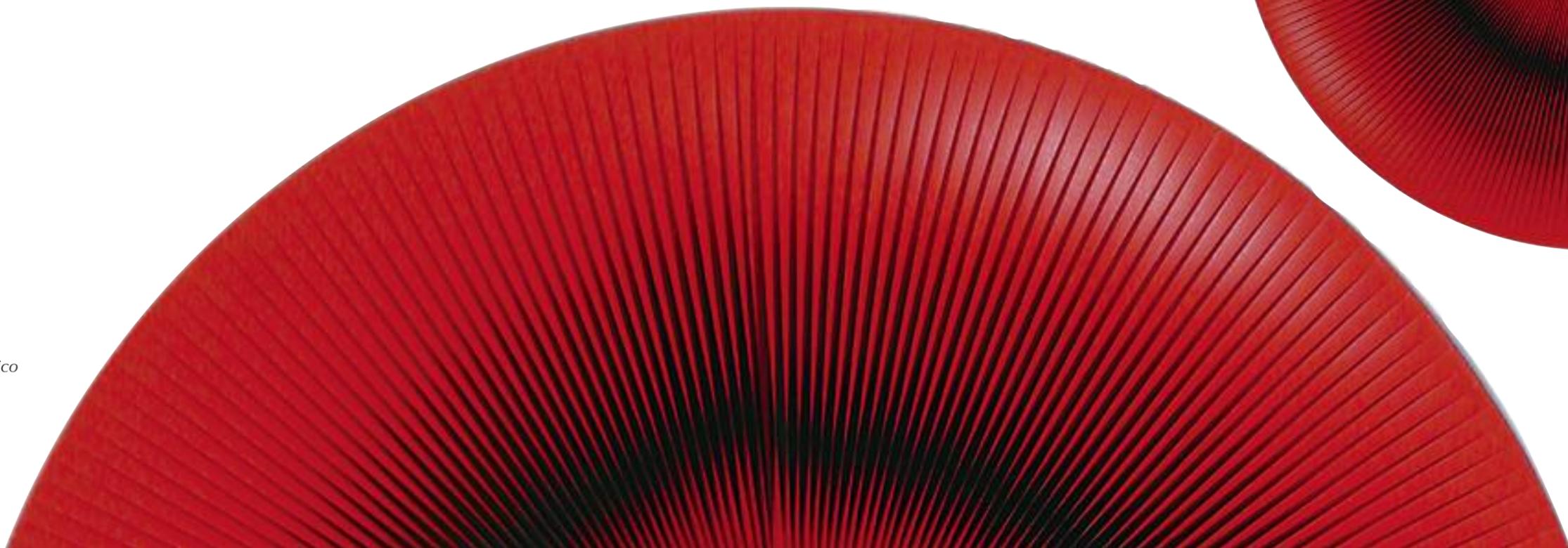
ALBERTO BIASI
1961, *Dinamica visiva*
rilievo in PVC, cm 70x70x10
(Courtesy Valmore Studio d'Arte, Vicenza)



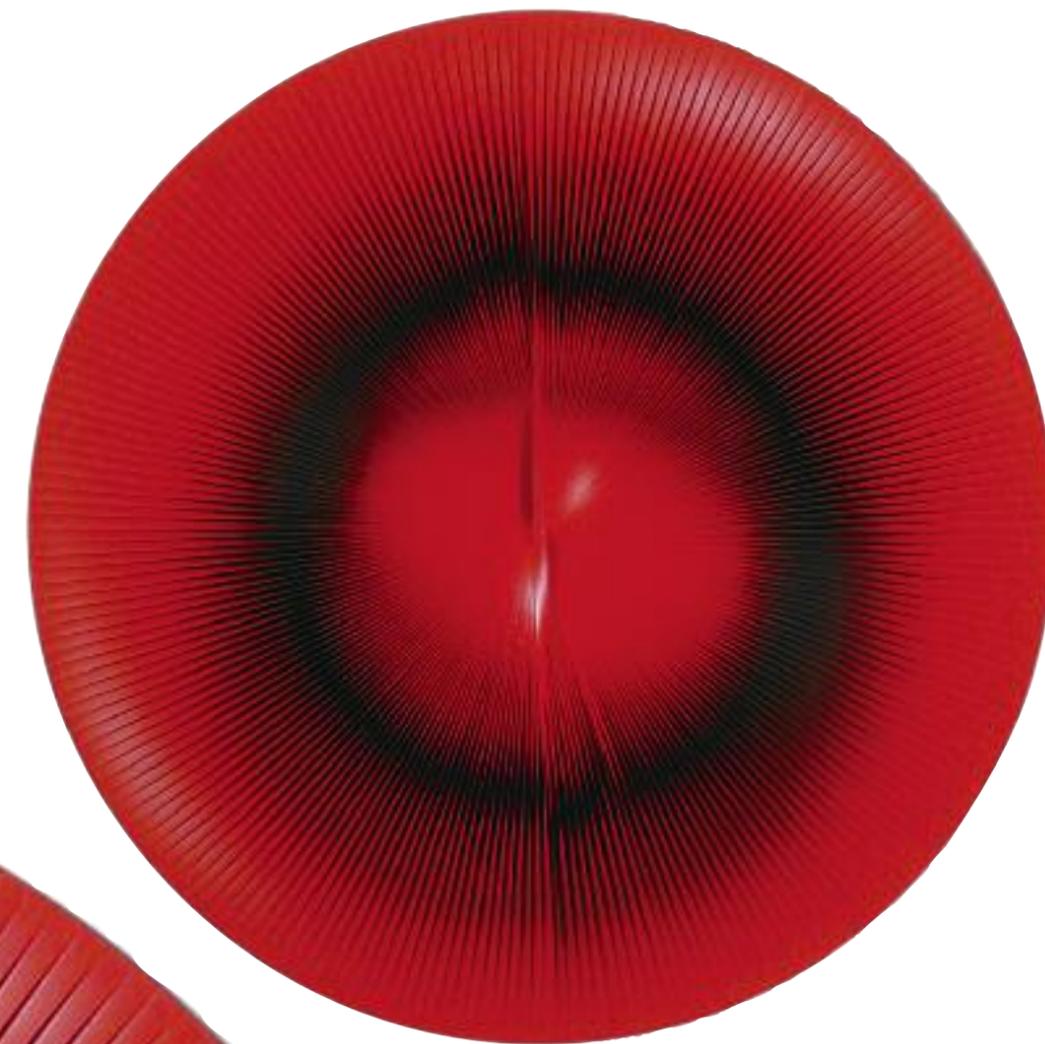
ALBERTO BIASI
1961-67, *Dinamica visiva*
rilievo in PVC su tavola, cm 102x70x4

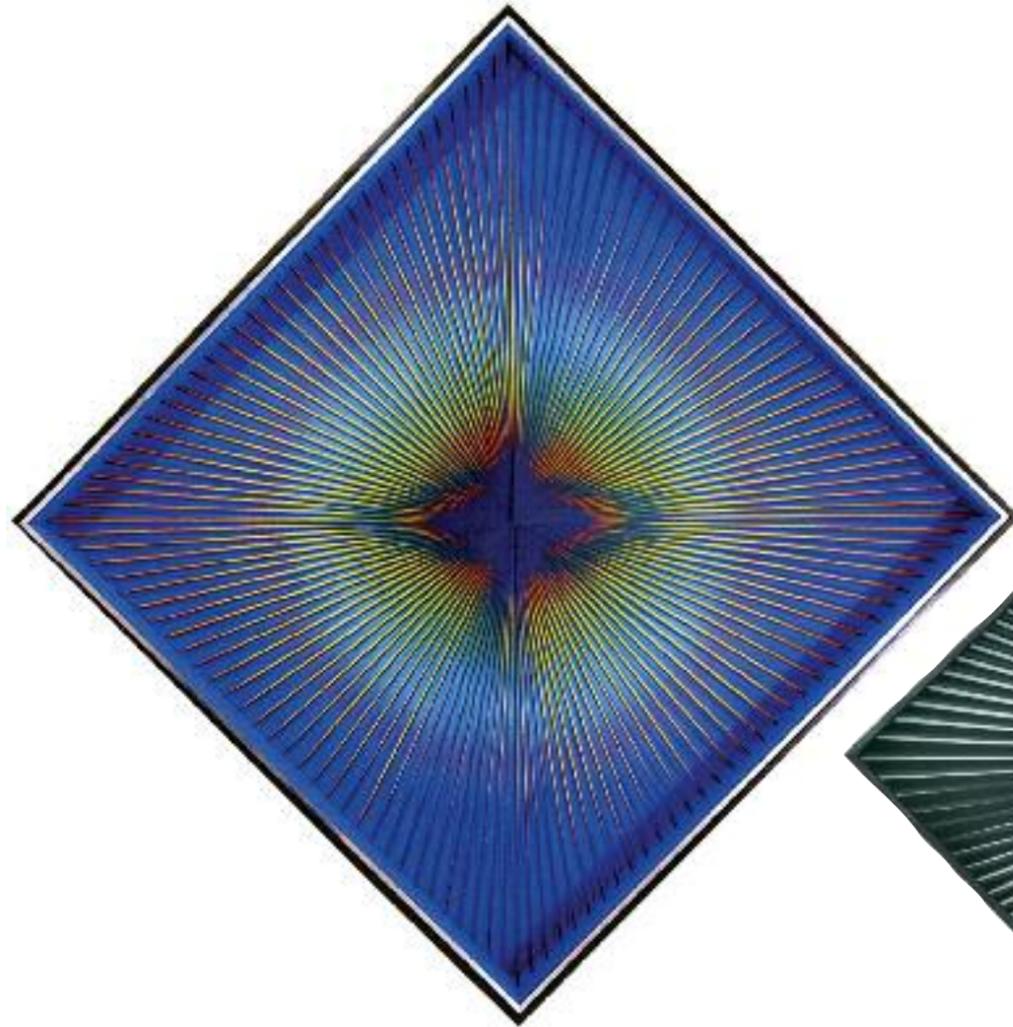


ALBERTO BIASI
1964, *Rilievo ottico-dinamico*
rilievo in PVC su tavola
cm 120x56x4
(Collezione privata)

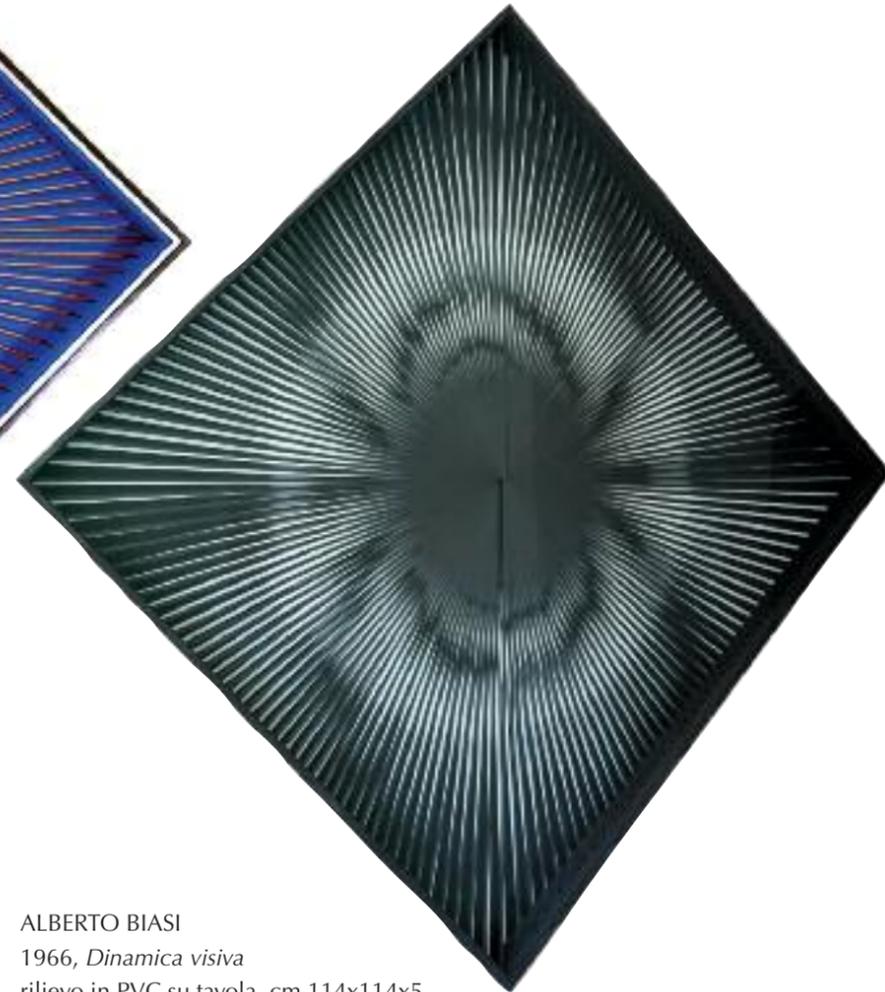


ALBERTO BIASI
1962-65, *Dinamica circolare*
rilievo in PVC su tavola, diametro cm 65
(Collezione privata)





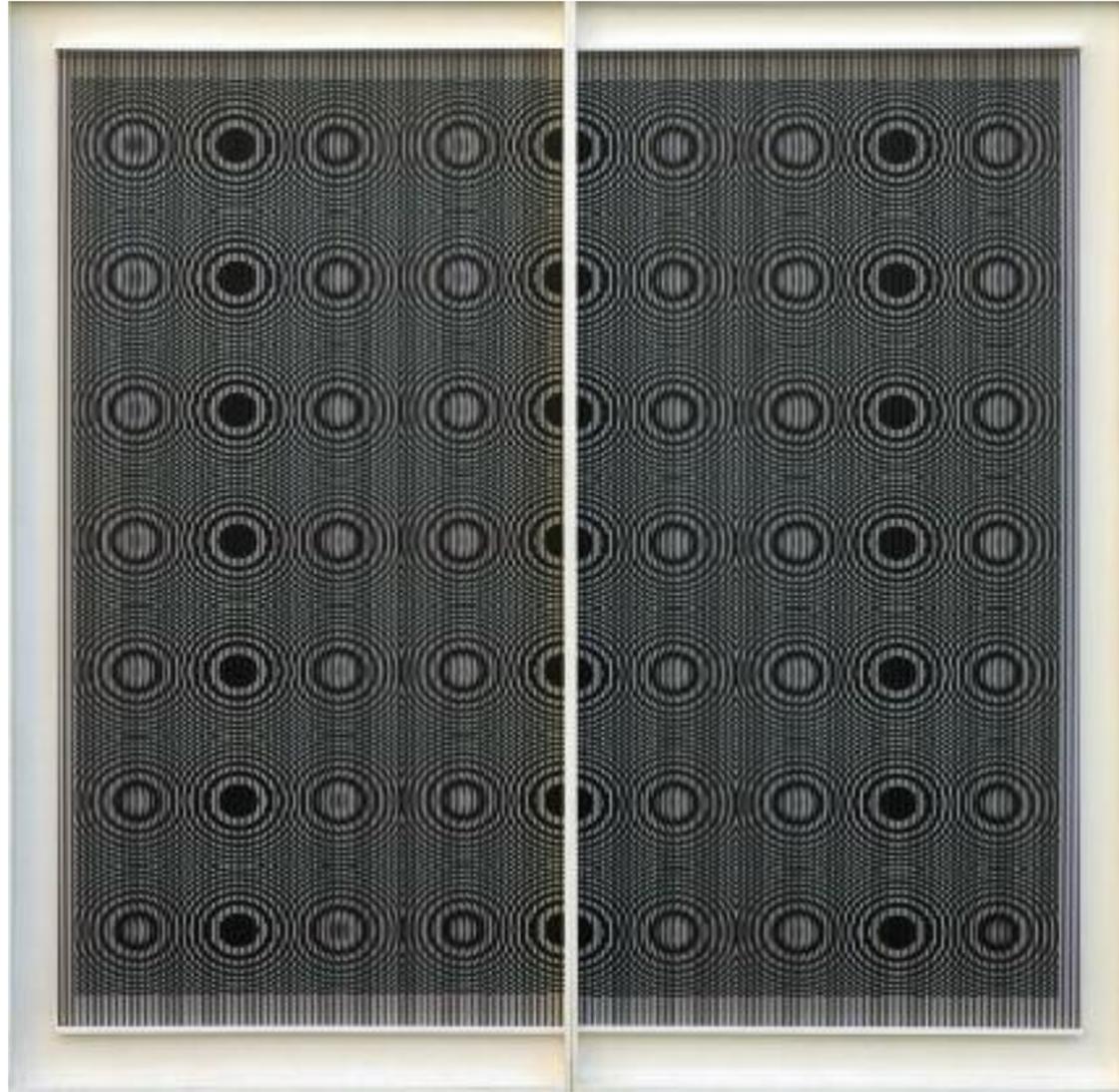
ALBERTO BIASI
1965, *Dinamica visiva*
rilievo in PVC su tavola, cm 125x125x5



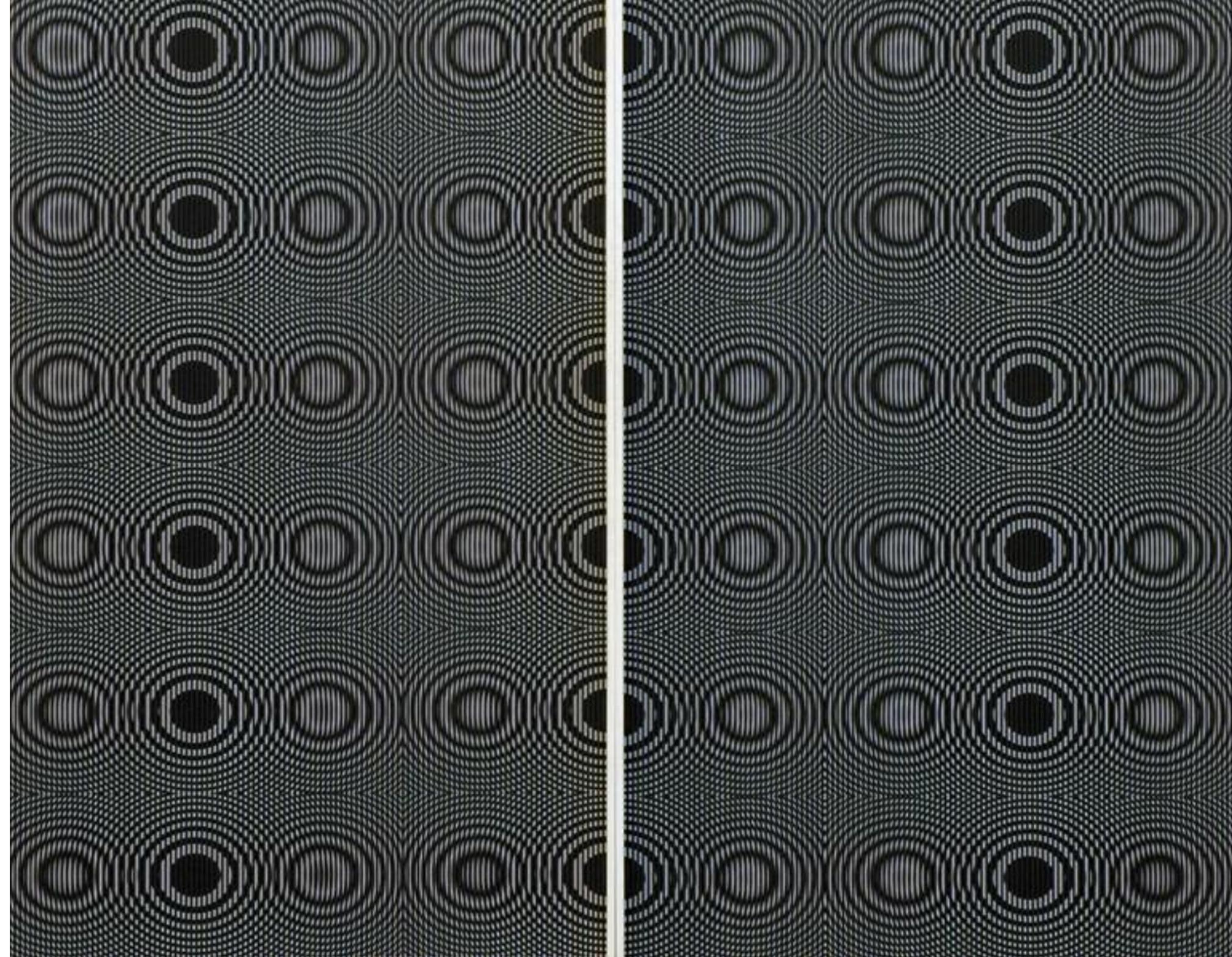
ALBERTO BIASI
1966, *Dinamica visiva*
rilievo in PVC su tavola, cm 114x114x5

ALBERTO BIASI
1972, *Politipo 4*
legno laccato e pvc, cm 170x76





ALBERTO BIASI
1967, *Gocce*
cm 182x182x5
(Padova, Archivio Alberto Biasi)





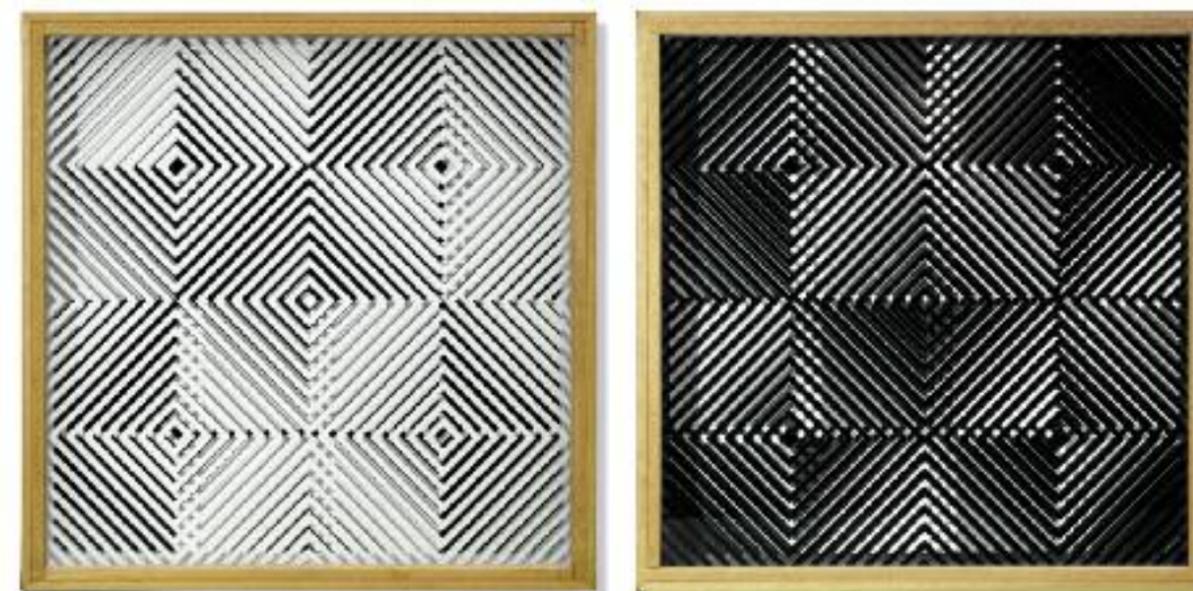
ENNIO CHIGGIO
1961, *Quadrati spaziali*
legno e plastica, cm 30x30x30
(Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma)

ENNIO CHIGGIO (Napoli, 1938)

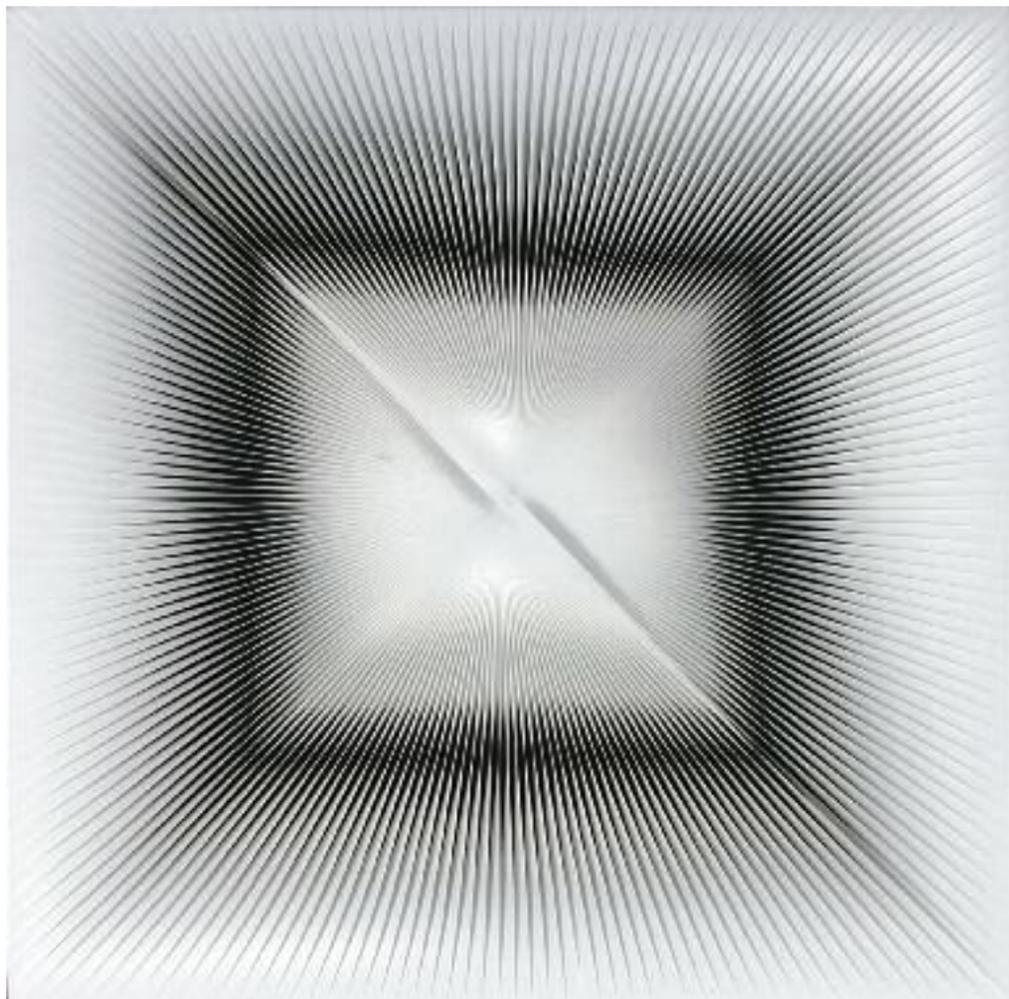
Inizia a dipingere nel 1957. Aderisce al Gruppo N nel 1960. All'inizio degli anni Sessanta, s'interessa di poesia visiva, concretismo fotografico e musica sperimentale e nel 1961 espone allo Studio Enne. Nel 1964 avvia la collaborazione con Teresa Rampazzi, che porta l'anno seguente alla fondazione del gruppo di Fonologia sperimentale NPS (Nuove Proposte Sonore); la produzione del Gruppo N si arricchisce allora di "oggetti sonori" (Musica elettronica), alcuni dei quali fanno da "spazio sonoro" sia nella sala del Gruppo N alla Biennale di Venezia (1964), che nella retrospettiva di Lodz (1967). Dal 1964 al 1977, Chiggio apre uno studio di design. Collabora alla definizione della figura professionale del designer presso l'Associazione Disegno Industriale di Milano, facendo parte nel 1973 del consiglio direttivo e rappresentando il design italiano al Convegno Internazionale ICSID di Kyoto con Enzo Mari. Nel 1978 inizia ad insegnare all'Accademia di Venezia.



ENNIO CHIGGIO
1964, *Bianco/nero*
acrilico su legno, cm 44x61x4
(VAF-Stiftung)



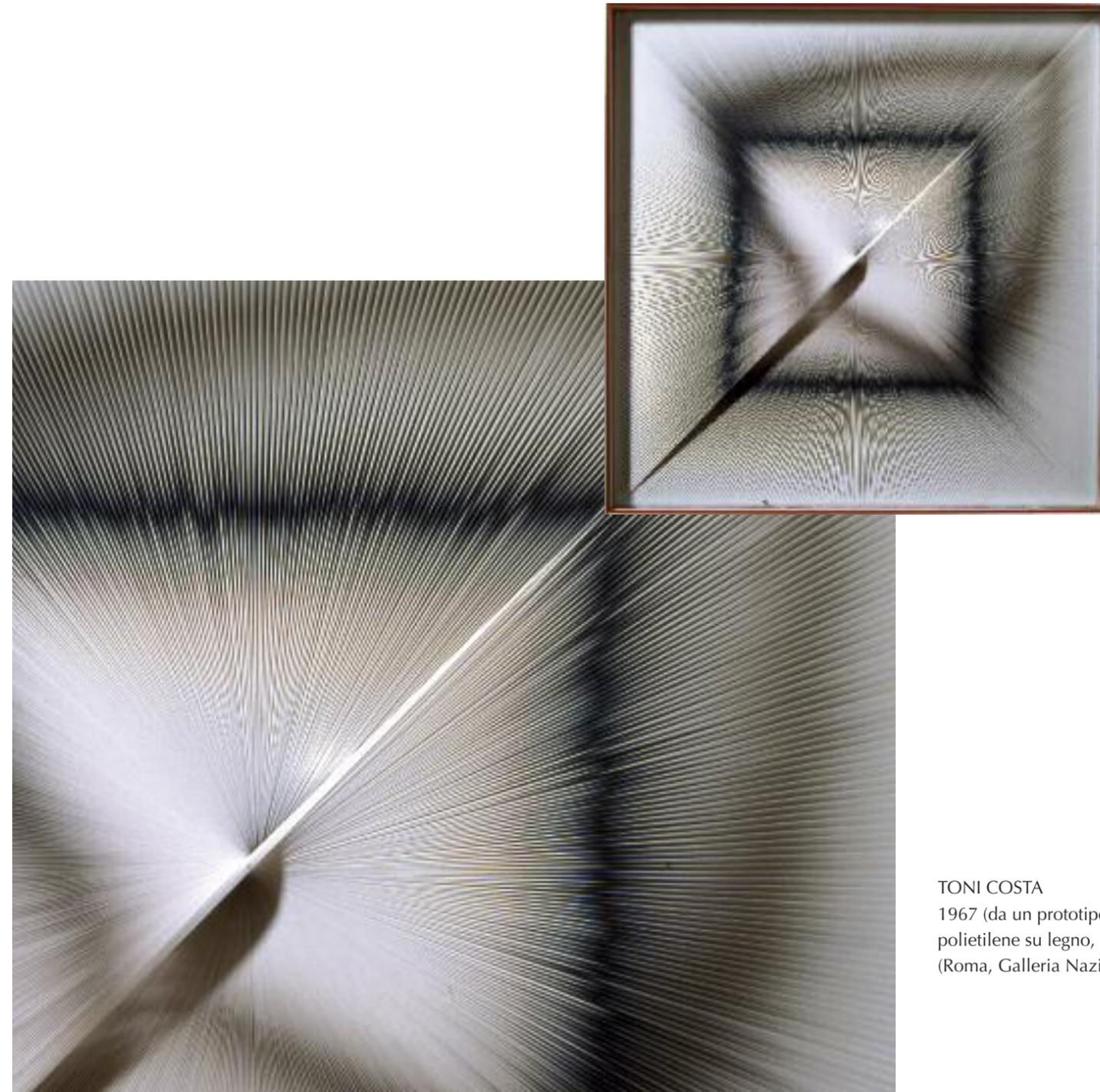
ENNIO CHIGGIO
1966-70, *Interferenza lineare 18*
doppia lastra di plexiglas aerografato
legno, 2 elementi da cm 50x50x10 ciascuno



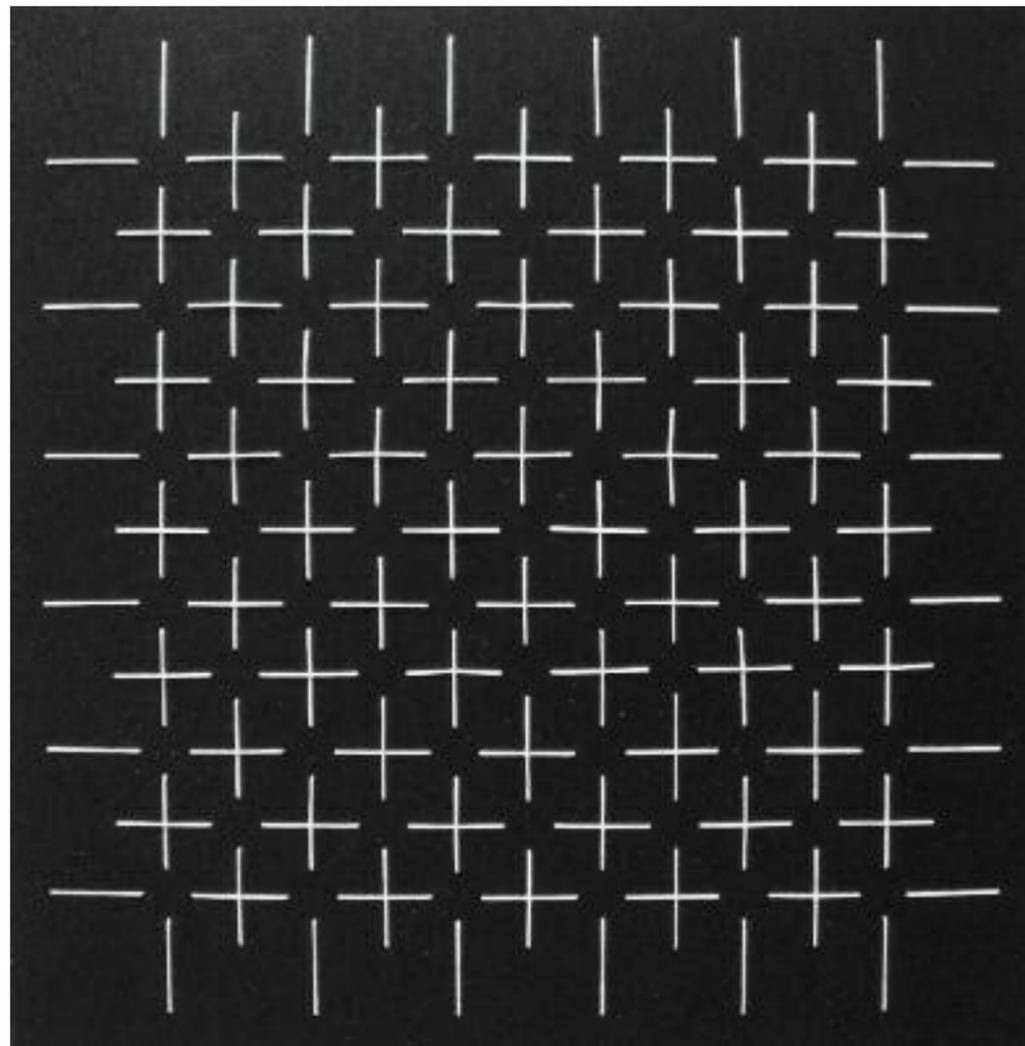
TONI COSTA
1961-65, *Dinamica visuale*
legno e strisce di PVC, cm 72x72
(Collezione privata)

TONI COSTA (Padova, 1935)

Cofondatore nel 1960 del Gruppo N, espone presso lo Studio Enne alla prima mostra di gruppo. Nel 1961 partecipa alla mostra *Art Abstrait Constructif International* allestita nella Galleria Denise René di Parigi. Partecipa alla mostra "Aspetti dell'arte italiana contemporanea" (1966). In seguito, oltre a diverse collettive, espone in alcune personali: alla Galleria Waddel di New York e alla Galleria Barozzi di Venezia nel 1969, e alla Galleria Lorenzelli di Milano nel 1973.



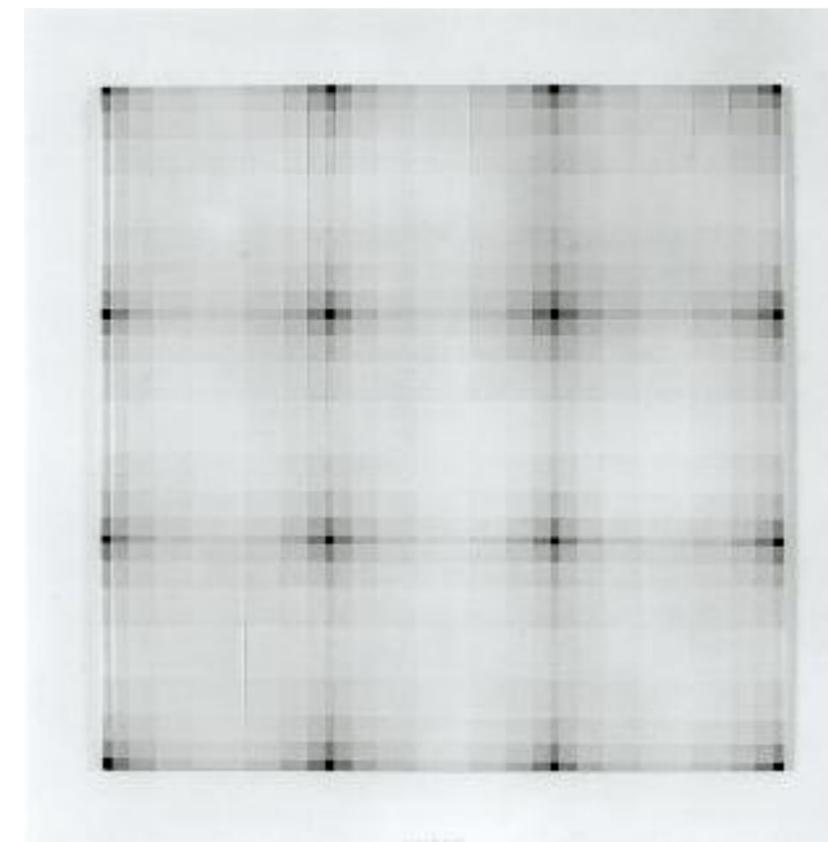
TONI COSTA
1967 (da un prototipo del 1960), *Dinamica visuale*
polietilene su legno, cm 78x78x6,5
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5273)



EDOARDO LANDI
1961, *Struttura visuale*
filo elastico su legno dipinto acrilico, cm 44x44x2,5
(Collezione privata)

EDOARDO LANDI (San Felice sul Panaro, Modena, 1937)

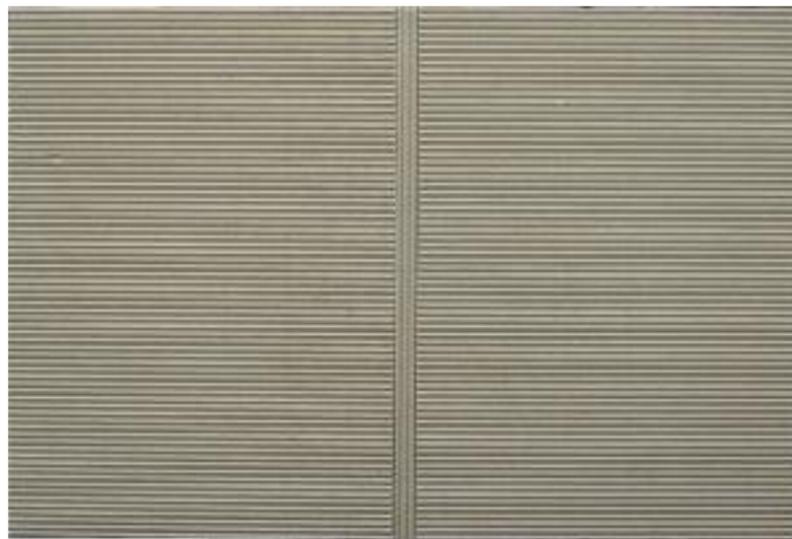
Si laurea in Architettura a Venezia dove frequenta dal 1962 al 1964 il Corso Superiore di Disegno Industriale. Nel 1960 è membro fondatore del Gruppo N. Nel 1965 è presente alla mostra "The Responsive Eye" al Museum of Modern Art di New York. Dopo l'esperienza con il collettivo padovano, conduce una intensa attività espositiva. È presente alla XIII Quadriennale di Roma (1999). Insegna al Politecnico di Milano.



EDOARDO LANDI
1961, *BSN 61*
carta trasparente sovrapposta, cm 60x60
(Roma, Collezione privata)



EDOARDO LANDI
1967, *Cineriflessione sferica*
legno, plexiglass, cartone e triacetato argento, cm 73x73x8,5
(Padova, collezione Speranza)



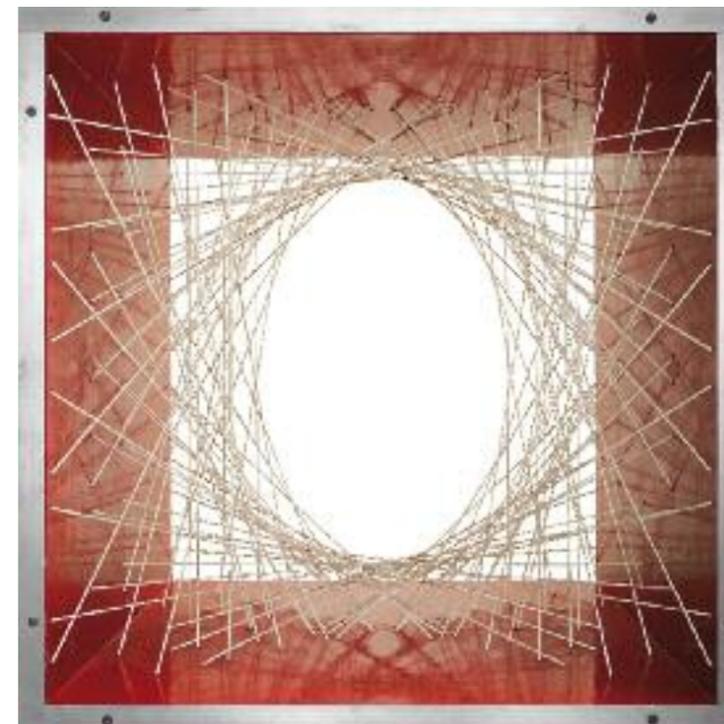
MANFREDO MASSIRONI
1959, *Momento n. 1*
cartone ondulato, teca in plexiglass, cm 50x71x5,5
(Padova, Archivio Alberto Biasi)



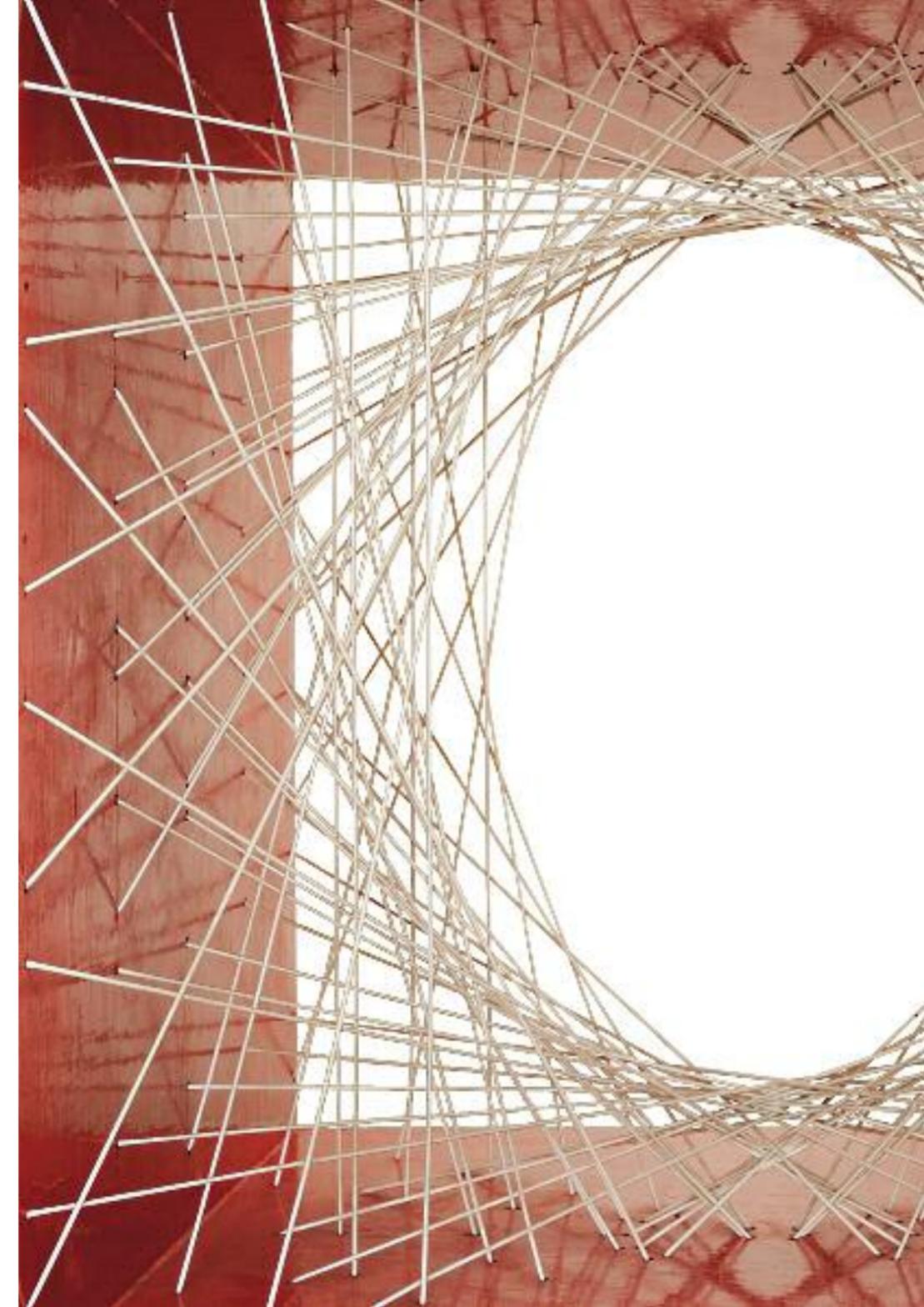
MANFREDO MASSIRONI
1961, *Struttura poliriflessa*
legno, specchi, lampade, cm 53x53x42
(Padova, Archivio Alberto Biasi)

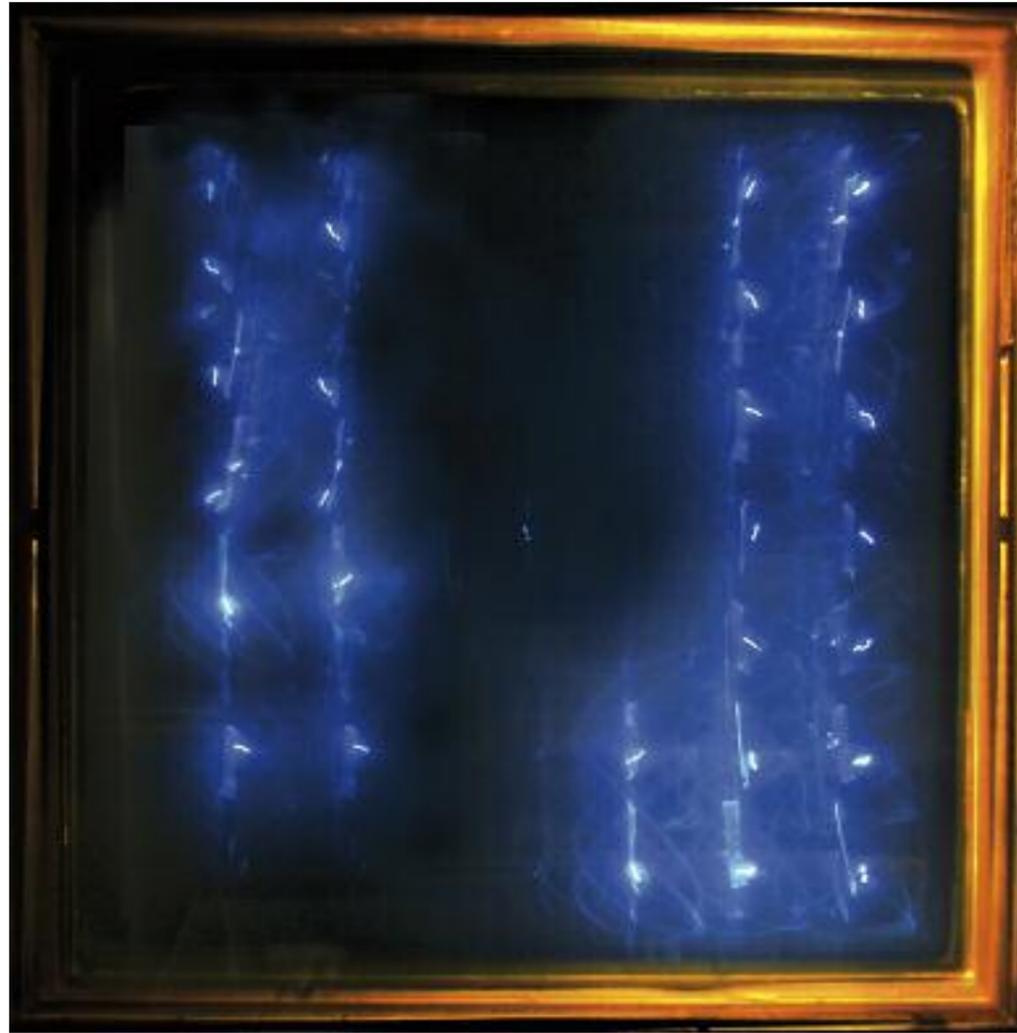
MANFREDO MASSIRONI (Padova, 1937 - 2011)

Laureato in Architettura a Venezia; nel 1959 partecipa al Premio San Fedele con un cartone ondulato, che scatena una polemica di vasta eco sulla stampa. È membro fondatore del Gruppo N. Partecipa a “Kunst - Licht – Kunst” (1966). Sul finire degli anni Sessanta, si dedica agli aspetti psicologici della percezione visiva ed inizia una densa attività didattica di docente di Psicologia generale presso le Università di Bologna, Roma e infine di Verona. Accanto all’attività di docente, continua individualmente la sua ricerca artistica.

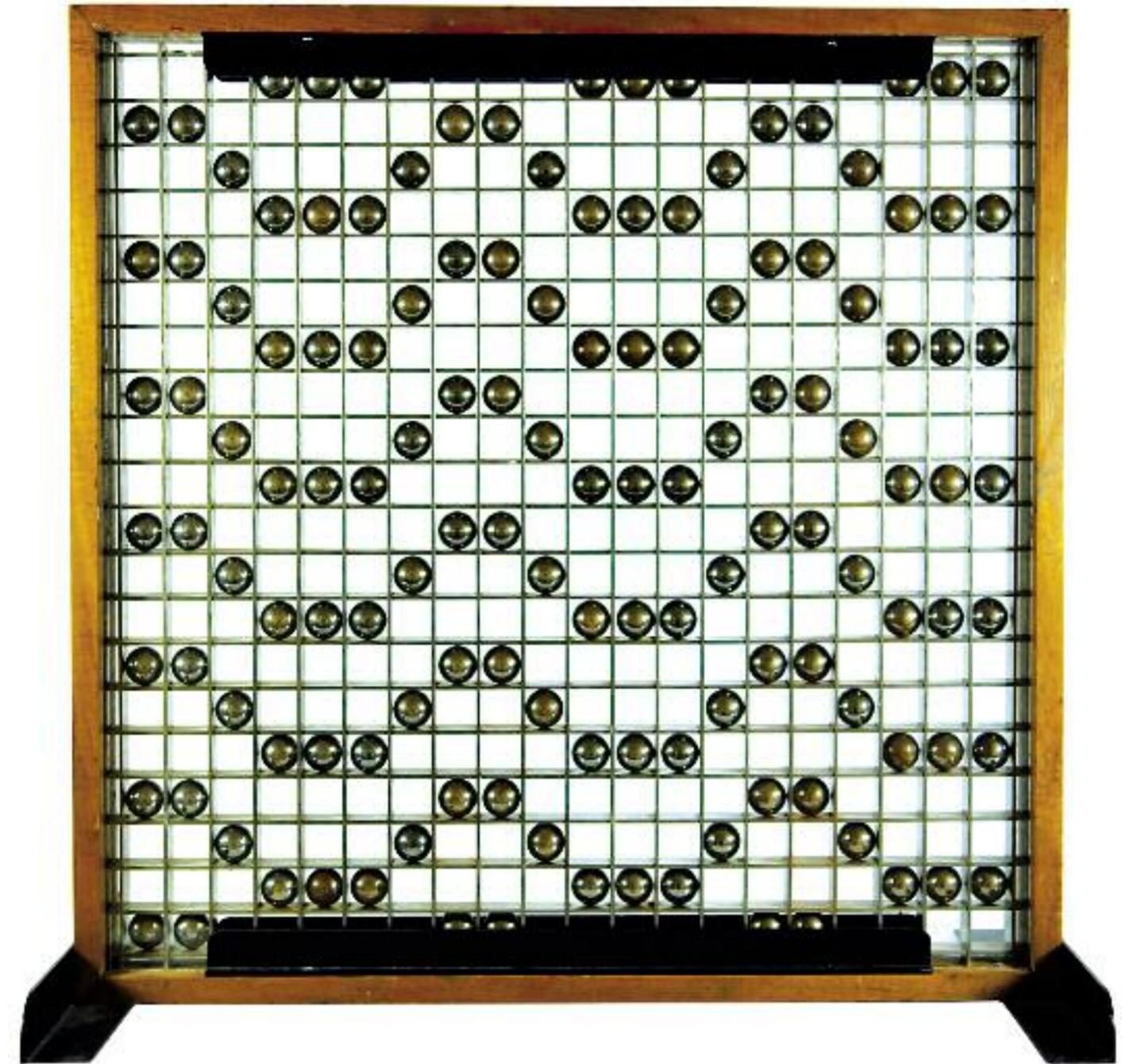


MANFREDO MASSIRONI
1965, *Sfera negativa*
filo elastico, legno, cm 40x40x40
(Roma, collezione privata)





MANFREDO MASSIRONI
1966, *Oggetto con riflessione automatica luminosa*
legno, specchi, lampade, elettromotore, cm 120x120x60
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5313)



MANFREDO MASSIRONI
1965, *Cubi più sfere 2*
ottone cromato, sfere acciaio
cm 48x48
(Bassano, collezione privata)



GRUPPO MID
 1965, *Generatore n. 10*
 acciaio saldato, ruotismi con cuscinetti a sfere, disco in compensato
 con bolle in plastica adesiva fustellata, diametro cm 200
 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. provv. 459)

GRUPPO MID

Il Gruppo MID (acronimo per Mutamento Immagine Dimensione) nasce nel 1964; la prima mostra del Gruppo MID si tiene allo Studio Danese di Milano nel 1965; in seguito, partecipa alla mostra "Arte cinetica" a Palazzo Costanzi di Trieste. Risale al 1966 la realizzazione del primo *Ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato* presso la Sala Espressioni Ideal Standard, a Milano; nello stesso anno espone per la prima volta a Roma, alla Galleria La Salita. Il Gruppo MID non intende tanto qualificare come artistica la propria ricerca, quanto proporre un'ipotesi di lavoro, scientificamente fondata, in grado di coniugare creativamente la conoscenza dei fenomeni della percezione con le possibilità offerte dal progresso tecnologico. Il collettivo attribuisce grande importanza alla comunicazione visiva ed è infatti nel campo del design che gli autori del MID proseguono la loro carriera.



GRUPPO MID (esecuzione BARRESE)
 1966-2012, *Ambiente stroboscopico programmato e sincronizzato*
 alluminio, lampade a led RGB, PVC, legno dipinto, cm 250x300x300
 (Proprietà dell'artista)

GRUPPO 63 (OPERATIVO "R" - BINOMIO SPERIMENTALE P)

Il gruppo nasce a Roma nel 1963, formato da Lucia Di Luciano, Lia Drei, Francesco Guerrieri e Giovanni Pizzo, nel segno del superamento dell'Informale, verso la razionalizzazione della ricerca attraverso un metodo scientifico; tale ricerca si avvale dalla psicologia sperimentale alla teoria della forma, alla fenomenale tecnologia, la Gestalt e lo studio della percezione. Nell'estate dello stesso anno, il gruppo esordisce alla Galleria Numero di Roma; seguono la partecipazione alla Mostra mercato di Palazzo Strozzi, alla Mostra Premio del Ministero della Pubblica Istruzione, tenutasi alla Gnam, e alla IV Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, presso il Palazzo delle Esposizioni. Tuttavia, emergono in breve divergenze di metodo, soprattutto circa la coerenza tra operazione estetica e logica matematica; così, già nel settembre 1963 il Gruppo 63 si presenta al XII Convegno Internazionale Artisti Critici e Studiosi d'Arte di Verucchio scisso in binomio Sperimentale p (Drei e Guerrieri) e Operativo "r" (Di Luciano Pizzo, cui s'uniscono Carlo Carchietti e Franco Di Vito).

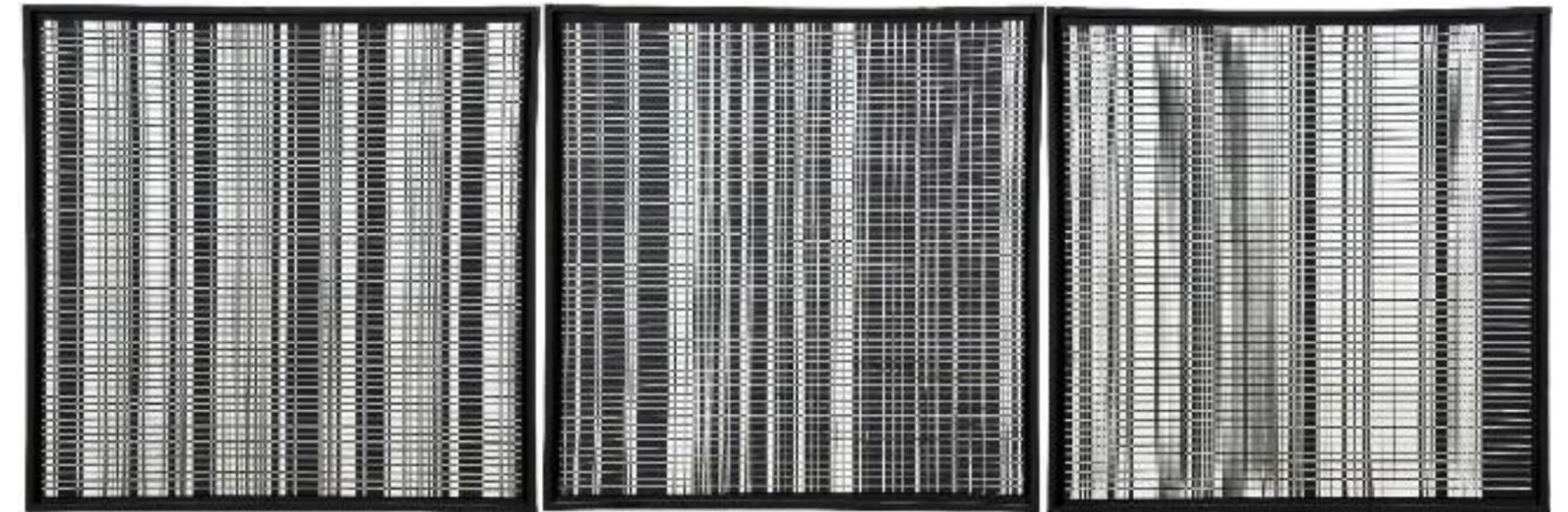
L'Operativo "r" nel corso del 1964 espone alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nelle sedi di Roma e Firenze della Galleria Numero. Dopo la presentazione al XII convegno di Verucchio, la prima dichiarazione di poetica dello Sperimentale P compare su "Marcatrè" (nn. 6/7, 1964); una versione ampliata viene quindi pubblicata su «Quaderno 1964», in coincidenza della prima mostra del binomio, alla Galleria Il Bilico (1964) di Roma. Segue la mostra alla Galleria Aquilone di Firenze, con pubblicazione in catalogo del testo *Tecnica e Ideologia*, già letto al XIII Convegno Internazionale di Verucchio. Tra il 1964 e il 1968 lo Sperimentale P partecipa a importanti rassegne nazionali e internazionali ("Strutture di visione"; X Premio Castello Svevo di Termoli; V Rassegna di Arti Figurative di Roma) e alle mostre-dibattito itineranti "Strutture visive" e "Strutture significanti". Il binomio è invitato al Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea di Torino, al Premio Arte Oggi a Firenze e a Roma, a "Ipotesi linguistiche intersoggettive" nel 1967 e al Premio Masaccio, alla VI Biennale Romana (1968).

LUCIA DI LUCIANO (Siracusa, 1933)

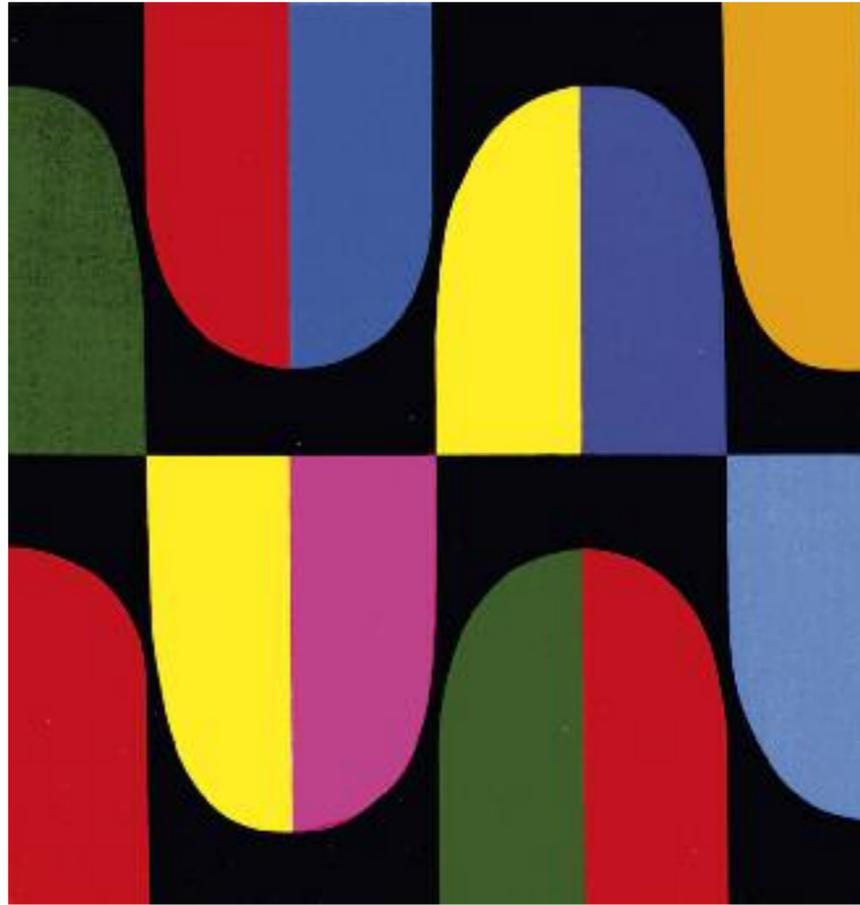
Frequenta l'Accademia di Belle Arti e l'Associazione artistica internazionale di Roma. Nel 1963 costituisce il Gruppo 63 e subito dopo l'Operativo "r"; è invitata al IX Premio Castello Svevo di Termoli (1964) e alla mostra "Strutture di visione" (1964). Nel 1965 tiene la mostra "Per una scelta operativa" alla Galleria Numero di Roma, partecipa alla mostra itinerante "Strutture visive"; viene invitata alla V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio (1965) e accettata alla IX Quadriennale di Roma (1965); partecipa a "Nova Tendencija 3" (1965). Nel 1968 è invitata all'Esposizione universale di Montreal.



LUCIA DI LUCIANO
1965, *Struttura operativa 13*
china e Morgan's paint su masonite plastificata, cm 60x70
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5251)



LUCIA DI LUCIANO
1963, *Articolazione strutturale discontinua in orizzontale e in verticale, immagini in successione*
3 elementi di cm 61x62x 2 ciascuna
(Proprietà dell'artista)



LIA DREI
1963, *Operazione modulare spaziocromata*
acrilico su tela, cm 80x100
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 15921)

LIA DREI
1963, *Operazione modulare spaziocromata*
acrilico su tela, cm 130x129
(Proprietà degli eredi)

LIA DREI (Roma, 1922 - 2005).

Figlia di Ercole Drei, campionessa nazionale di tuffi dal trampolino, dopo la laurea vive a New York, dove s'iscrive alla Columbia University. Tornata a Roma, frequenta l'Accademia del Nudo dell'Associazione Artistica Internazionale: qui nel 1958 conosce il pittore Francesco Guerrieri. Nel 1962 tiene la sua prima mostra personale con un ciclo di opere astratto-informali; quindi, entra nel Gruppo 63 e successivamente nel binomio Sperimentale p. Nelle opere di questo periodo Drei si concentra su geometrie e colori. Nel 1968 conosce il poeta Adriano Spatola, e s'interessa di poesia visiva; il sodalizio artistico porta all'ideazione di un libro d'artista *Iperipotenusa*, edito nel 1969. Dalla fine degli anni Sessanta e nel corso degli anni Settanta, si occupa di opere ambientali e *happening*. Espone alla Biennale di Venezia (1978) e alla Biennale di San Paolo del Brasile (1981).





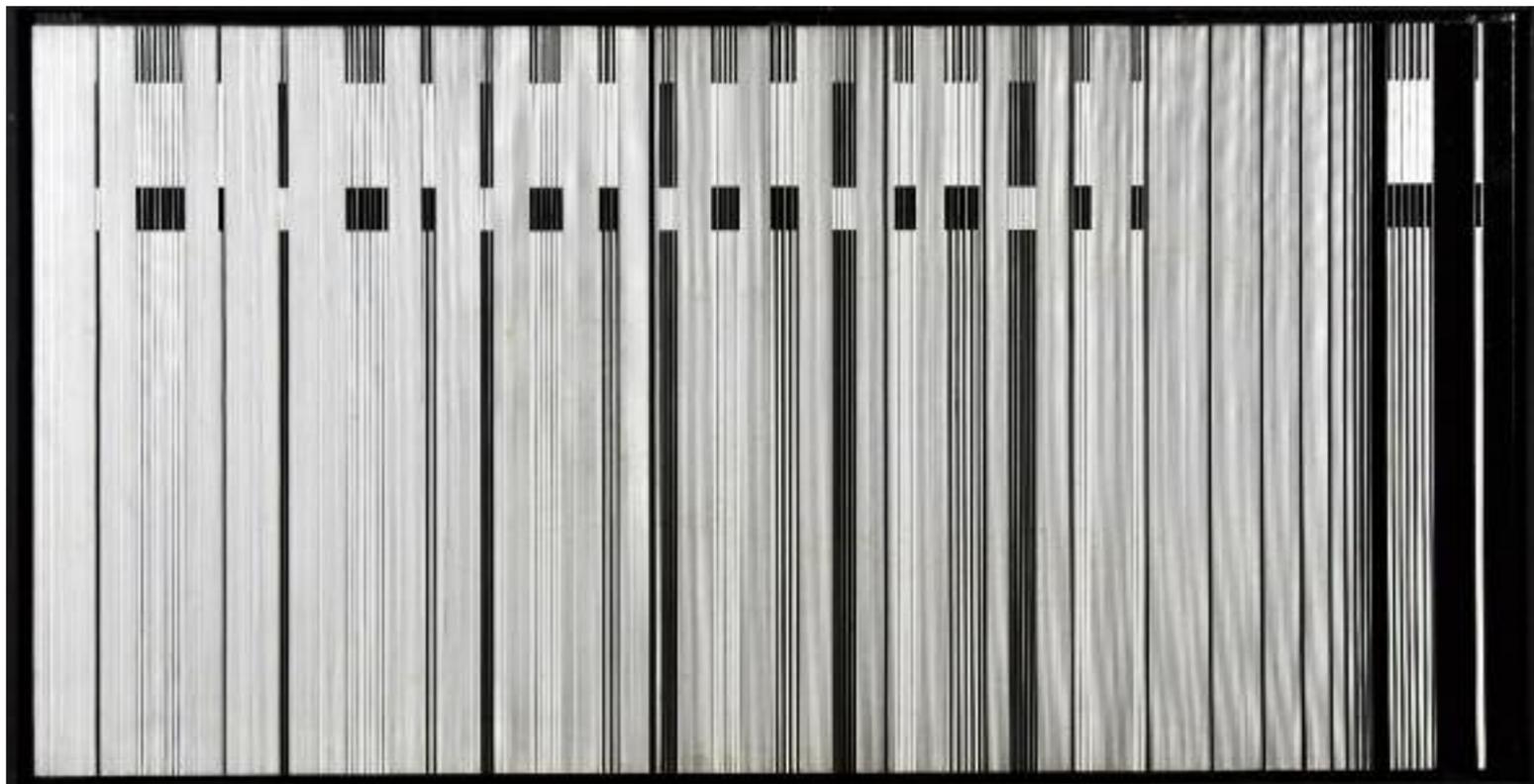
FRANCESCO GUERRIERI
1963, *Continuità n. 15*
acrilico su tela, cm 130x100
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 15924)

FRANCESCO GUERRIERI (Borgia, Catanzaro, 1931)

Terminati gli studi classici e universitari, frequenta l'Accademia dell'Associazione Artistica Internazionale e i corsi dell'Académie de France a Roma. In questo periodo conosce e sposa Lia Drei. Fino al 1962 esegue cicli di opere informali e polimateriche; espone alla VIII Quadriennale d'Arte di Roma (1959) e nelle mostre del Ministero della Pubblica Istruzione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel 1963 partecipa alla fondazione del Gruppo 63 e poi del binomio Sperimentale p., con Drei. Nel 1967 gli viene assegnato il Premio Arte Oggi e nel 1968 il Premio Masaccio. Oltre alla alla pittura, dal 1968 e fino al 1978 Guerrieri realizza *happening* e grandi installazioni.



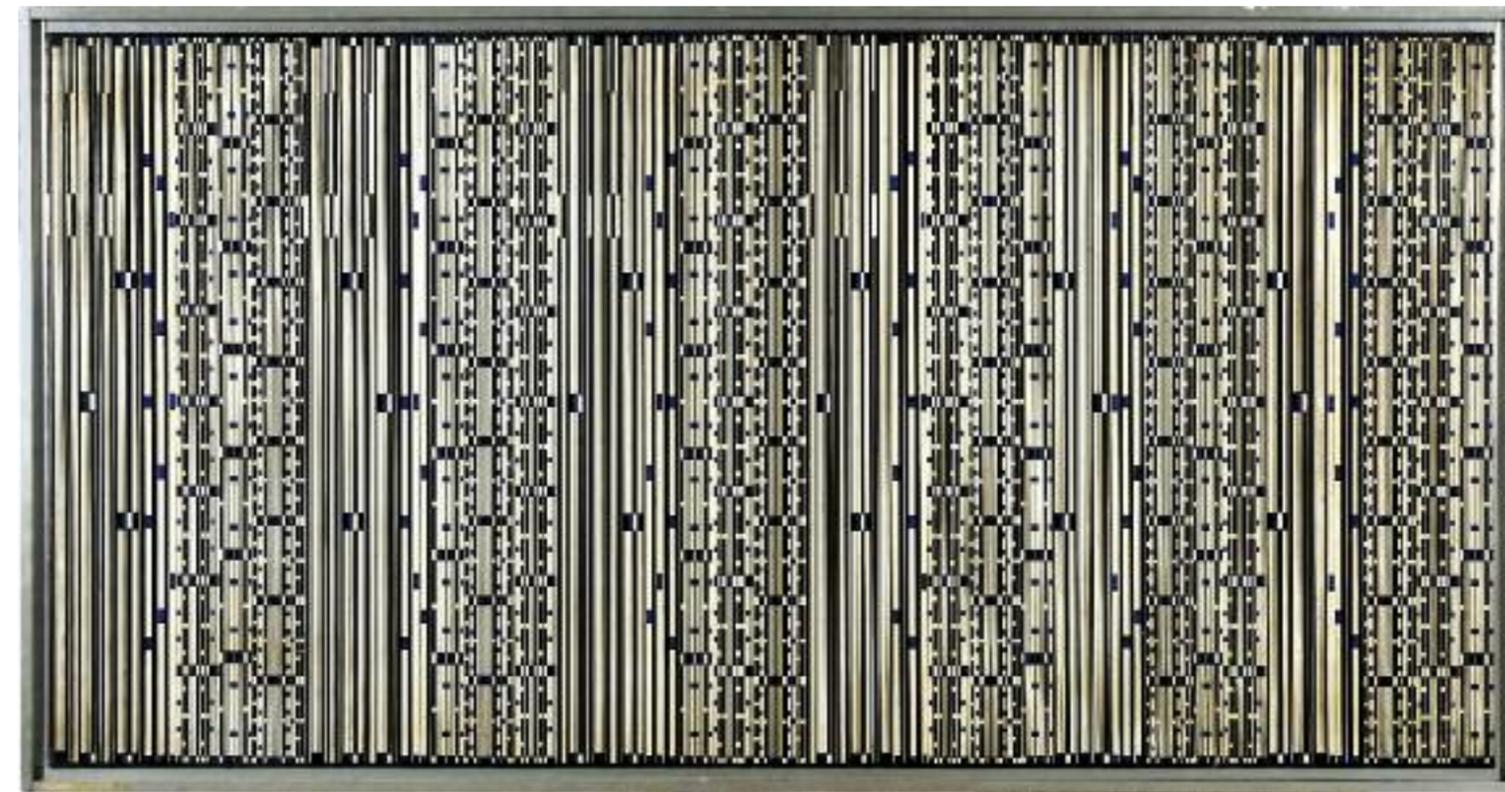
FRANCESCO GUERRIERI
1964, *Ritmostruttura B. N. R. 1*
acrilico su tela, cm 100x150
(Proprietà dell'artista)



GIOVANNI PIZZO
1963, *Sign-Gestalt n. 4*
Morgan's paint su masonite, cm 61x122
(Proprietà dell'autore)

GIOVANNI PIZZO (Veroli, Frosinone, 1934)

Dopo il liceo artistico, frequenta l'Accademia di Belle Arti e l'Académie de France a Roma. Tiene la sua prima personale alla Galleria La Fontanina di Siracusa nel 1958. Partecipa alla VIII Quadriennale di Roma (1960) e alla III Rassegna d'Arti figurative di Roma e del Lazio (1961). Nel 1963 costituisce il Gruppo 63 e subito dopo l'Operativo "r"; è invitato al IX Premio Castello Svevo di Termoli (1964) e alla mostra *Strutture di visione* (1964). Nel 1965 tiene la mostra "Per una scelta operativa" alla Galleria Numero di Roma, partecipa alla mostra itinerante "Strutture visive" e al X Premio Termoli; viene premiato alla V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio (1965) e accettato alla IX Quadriennale di Roma (1965); partecipa a "Nova Tendencija 3" (1965). Nel 1967 è invitato al XXI Premio nazionale di pittura Michetti.



GIOVANNI PIZZO
1965, *Sign-Gestalt n. 16*
Morgan's paint su masonite, cm 61x123
(Proprietà dell'autore)



GASTONE BIGGI
1962, *Continuo 62*
acrilico su tela, cm 100x130
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 8976)

GRUPPO UNO

Il Gruppo Uno si forma a Roma nel 1962; la prima manifestazione cui partecipa ha luogo nel 1963 alla Galleria Quadrante di Firenze, dove espongono Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro e Giuseppe Uncini; in occasione della mostra alla Galleria La Medusa (1963) di Roma, viene rilasciata una dichiarazione di poetica. Il Gruppo 1 contrappone all'Informale il rigore razionale di una ricerca scientificamente fondata, attraverso il ripensamento del rapporto artista-società. Il Gruppo 1 viene premiato alla Biennale di San Marino, "Oltre l'Informale" (1963), Convegno di Verrucchio nel 1963. Nonostante alcune defezioni, la formazione resta operativa fino al 1967. Il Gruppo 1 partecipa alla XXXIII Biennale di Venezia (1966).

GASTONE BIGGI (Monterotondo, Roma, 1925)

Si diploma al Liceo Artistico nel 1945; inizia a dipingere, coltivando in parallelo interessi musicali. Nel 1949 tiene la prima personale, nella Galleria Fiorani di Roma. Nel 1951 soggiorna a Parigi, Zurigo, Basilea; nel 1953 si avvicina al Gruppo Portonaccio e nel 1959 è illustratore per la testata "Mondoperaio". Si lega al Gruppo 56 e nel 1962 fonda il Gruppo 1, che lascia nel 1965. Dopo una fase informale, si interessa di fenomenologia della percezione e psicologia della forma. Tra le principali esposizioni: IX Quadriennale di Roma (1965), Rassegna della Grafica Italiana in Venezuela (Museo di Ciudad Bolivar e al Palacio de la Industrias Sabana Grande).



NICOLA CARRINO
1965, *Struttura n. 11*
linoleum smaltato alla nitro, cm 82,5x82,5
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5242)

NICOLA CARRINO (Taranto, 1932)

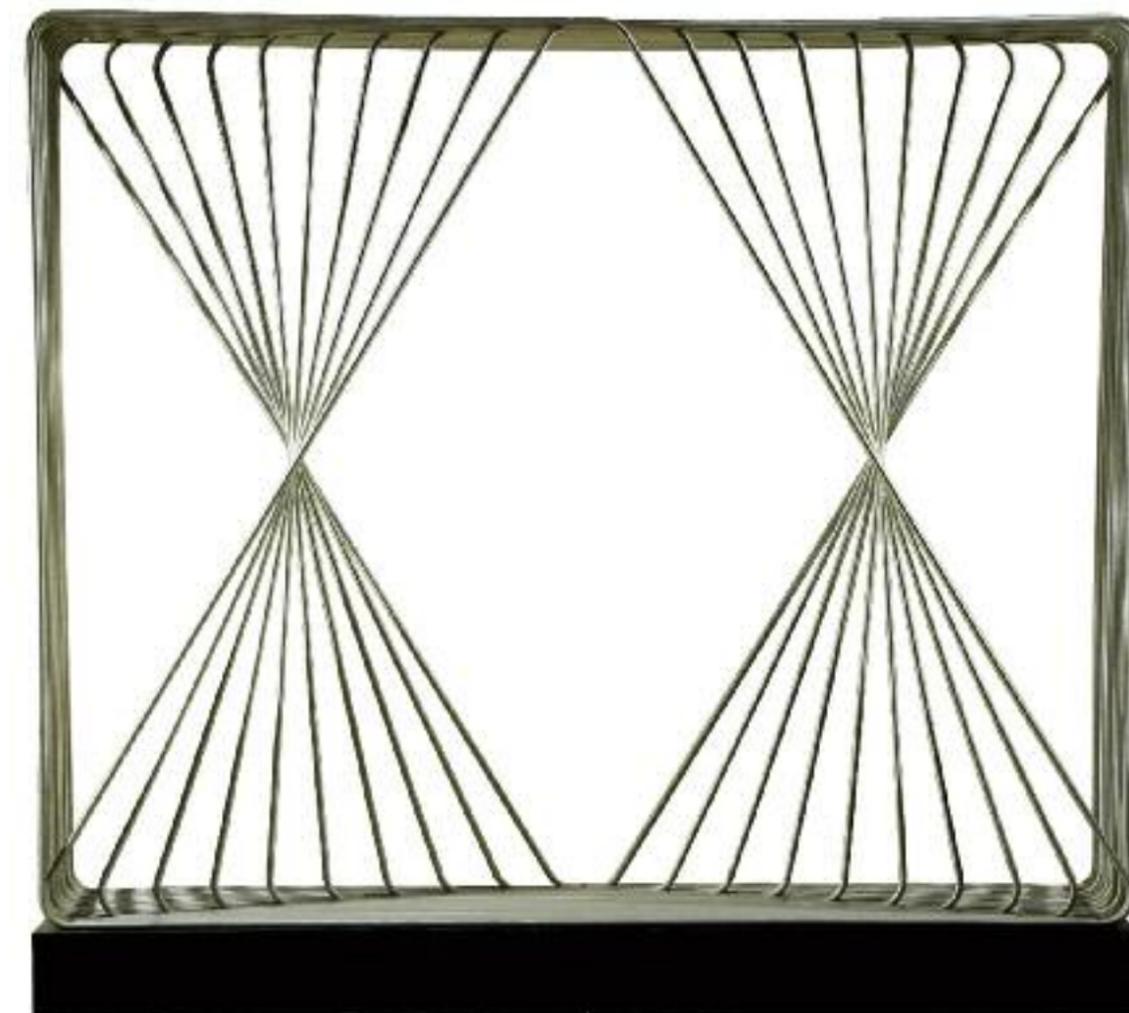
Nel 1952 abbandona gli studi d'Ingegneria per dedicarsi all'attività artistica e dopo una fase astratto-cubista, fra 1958 e 1962 realizza opere materiche. Nel 1962 avvia una ricerca neocostruttivista, i cui presupposti teorici confluiscono nella poetica del Gruppo 1, formazione cui aderisce nel 1963 per restarvi fino allo scioglimento. Dalla metà degli anni Sessanta si volge al minimalismo con la serie dei *Costruttivi trasformabili*, moduli metallici componibili. Partecipa alla IX Quadriennale di Roma (1965; e vi ritorna ancora nel 1973 e nel 1986); allestisce una sala personale alla XXXV Biennale di Venezia (1970). Ha insegnato all'Accademia di Belle Arti di Roma.



NATO FRASCÀ
1965, *Strutturale XXXXII*
tecnica mista su tela, cm 70x70
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5243)

NATO FRASCÀ (Roma, 1931 - 2006)

Dopo gli studi classici frequenta la Facoltà di Architettura, studia Scenografia con Toti Scialoja all'Accademia di Belle Arti. Esordisce alla Galleria di Roma nel 1952; partecipa al Premio Michetti del 1954 e nel 1958 tiene la prima personale alla Galleria Schneider di Roma. Dopo una fase informale, materico-segnica, sviluppa una ricerca sulla percezione, centrata sulle variazioni luminose e cromatiche e motivi geometrici. Tornato in Italia dopo un soggiorno di studio a Parigi, dove ha frequentato i corsi d'Incisione all'Atelier 17 di William Syanley Hayter, nel 1962 è uno dei fondatori il Gruppo 1, alle cui attività aderisce fino allo scioglimento. Partecipa a *Strutture di visione* (1964) e IX Quadriennale di Roma (1965). Nel 1965 realizza il suo primo film d'artista (*Kappa*); nel corso degli anni Settanta crea opere ambientali. Dal 1967, si dedica all'insegnamento e alla scenografia.



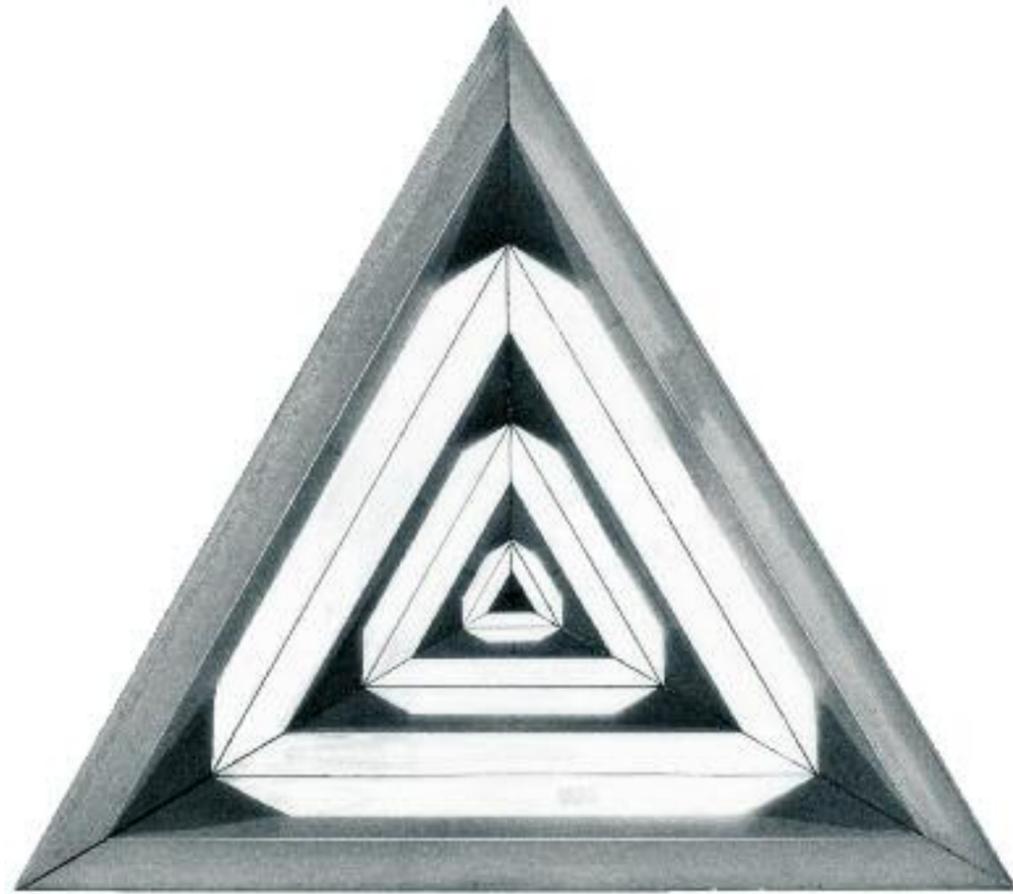
GIUSEPPE UNCINI
1965 ca., *Strutturaspazio n. 16*
alluminio, formica, legno, cm 97x220x36,5
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 456)

GIUSEPPE UNCINI (Fabriano, 1939 - 2008)

Frequenta l'Istituto d'Arte di Urbino e, nel 1953, si trasferisce a Roma, ospitato da Edgardo Mannucci. Partecipa alla VII Quadriennale di Roma nel 1955. Espone a Fabriano presso il Chiostro Quattrocentesco e a Roma alla Galleria Appia Antica. Nel 1958 realizza il primo *Cementoarmato*. Dal 1961 è docente all'Istituto d'Arte di Roma. Nel 1962 costituisce Gruppo 1; nel periodo di militanza nel collettivo romano, avvia le serie dei *Ferrocementi* e delle *Strutture spazio*. Partecipa a diverse Biennali di Venezia (1978, 1984 e 1995).

ARTISTI ITALIANI NON OPERANTI IN GRUPPO

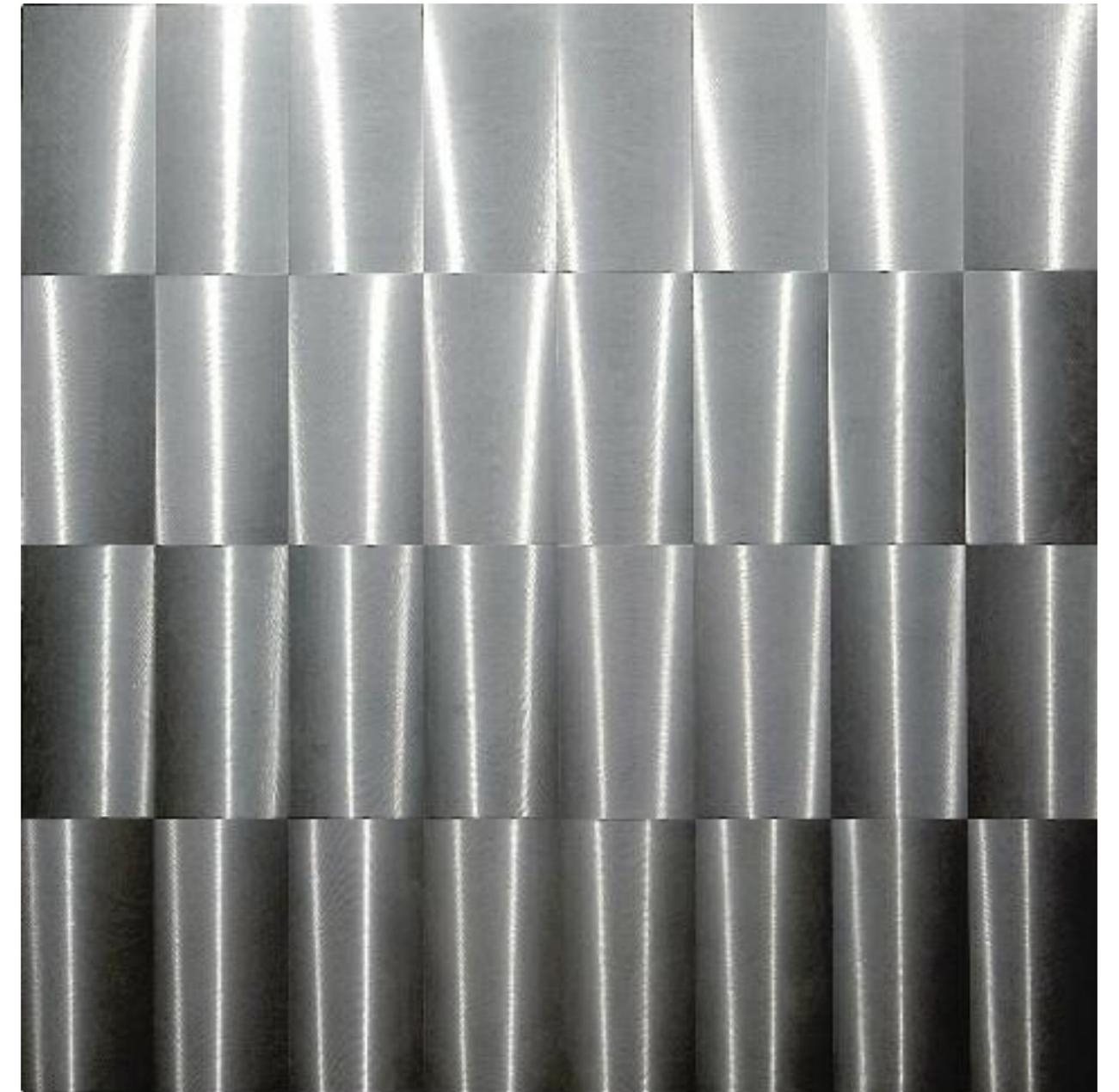
Alviani, Mari, Munari



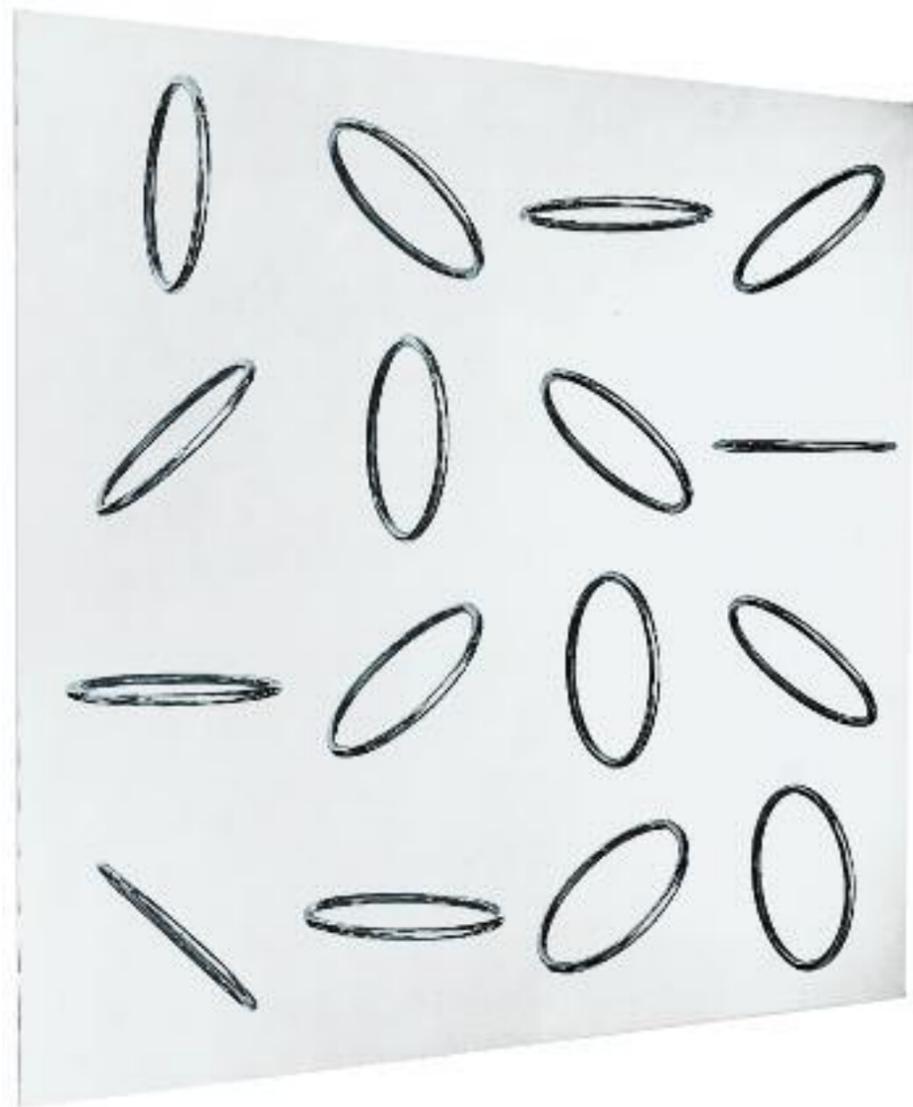
GETULIO ALVIANI
 1967, *Triangoli di triangoli*
 acciaio speculare, cm 145x160x10
 (Roma, Mario Pieroni)

GETULIO ALVIANI (Udine, 1939)

Dalla fine degli anni Cinquanta fa ricerca nel campo dei fenomeni ottico-percettivi, anche in collaborazione con l'industria. Espone per la prima volta le *Superfici a testura vibratile* nel 1961 presso la Mala Galerija di Lubiana. Partecipa ad "Arte programmata" (1962) alla Fondazione Olivetti. Durante il 1963 partecipa a "Nove tendencije 2" a Zagabria e alla Biennale di grafica di Lubiana; si aggrega a Nouvelle Tendance. Nello stesso periodo disegna una serie di tessuti cinetico-visuali per case di moda. È invitato alla XXXII Biennale di Venezia (1964), in seguito William Seitz lo invita a "The Responsive Eye" (1965); è presente a "Nova tendencija 3" (1965); nel 1967 espone alla Biennale Internazionale di Arti Grafiche di Tokyo (1967) e a "Lo spazio dell'immagine" (1967). Nel 1976 ottiene la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Carrara. Recentemente si è interessato di architettura, svolgendo un'intensa attività di teorico e curatore.



GETULIO ALVIANI
 1965, *Superficie a testura vibratile 2*
 (Opera programmata 3161)
 alluminio fresato, cm 112x112
 (Roma, Galleria Nazionale
 d'Arte Moderna inv. 5255)



GETULIO ALVIANI
1967, *Cerchi virtuali*
acciaio, cm 100x100x10



GETULIO ALVIANI
1967, *Cerchi progressivi*
ferro verniciato, cm 180x180x150
(Proprietà dell'autore)



ENZO MARI (Cerano, Novara, 1932)

Frequenta l'Accademia di Brera dal 1952 al 1956. Dopo gli studi, si dedica al disegno industriale, presentando il suo primo progetto al produttore di arredi milanese Danese nel 1957. Partecipa a "Kinetische Kunst" (1960). Nel 1963 diventa coordinatore nell'ambito di "Nove Tendenze 2" e cura l'organizzazione della Biennale di Zagabria nel 1965. In occasione del Convegno di Verucchio nel 1963, Mari, Gruppo N e Gruppo T, presentano la dichiarazione congiunta *Arte e libertà – Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*. Partecipa alla XXXII Biennale di Venezia (1964) e a *Licht und bewegung* (1965). Dal 1963 al 1966 insegna presso la Scuola Umanitaria di Milano. Viene premiato col Compasso d'Oro nel 1967 (poi ancora nel 1979 e 1987). Sottoscrive *Un rifiuto possibile* (1968), testo polemico contro la mercificazione degli eventi artistici, firmato tra gli altri anche da Boriani e Massironi. Nel 1970 insegna Arte cinevisuale al Centro sperimentale di Roma. Nel 1972 partecipa a "Italy: The New Domestic Landscape", al MoMA di New York. Nel 1974 pubblica *Funzione della ricerca estetica*. Dal 1976 al 1979 è presidente dell'Associazione per il Disegno Industriale (ADI). Ha inoltre insegnato al Politecnico di Milano e all'Università di Parma. Progettista e teorico, Mari interpreta il design come un percorso filosofico basato sullo studio della psicologia percettiva e sulla programmazione strutturale e pensa l'attività del designer come un impegno con fini comunicativi di assoluta rilevanza sociale.

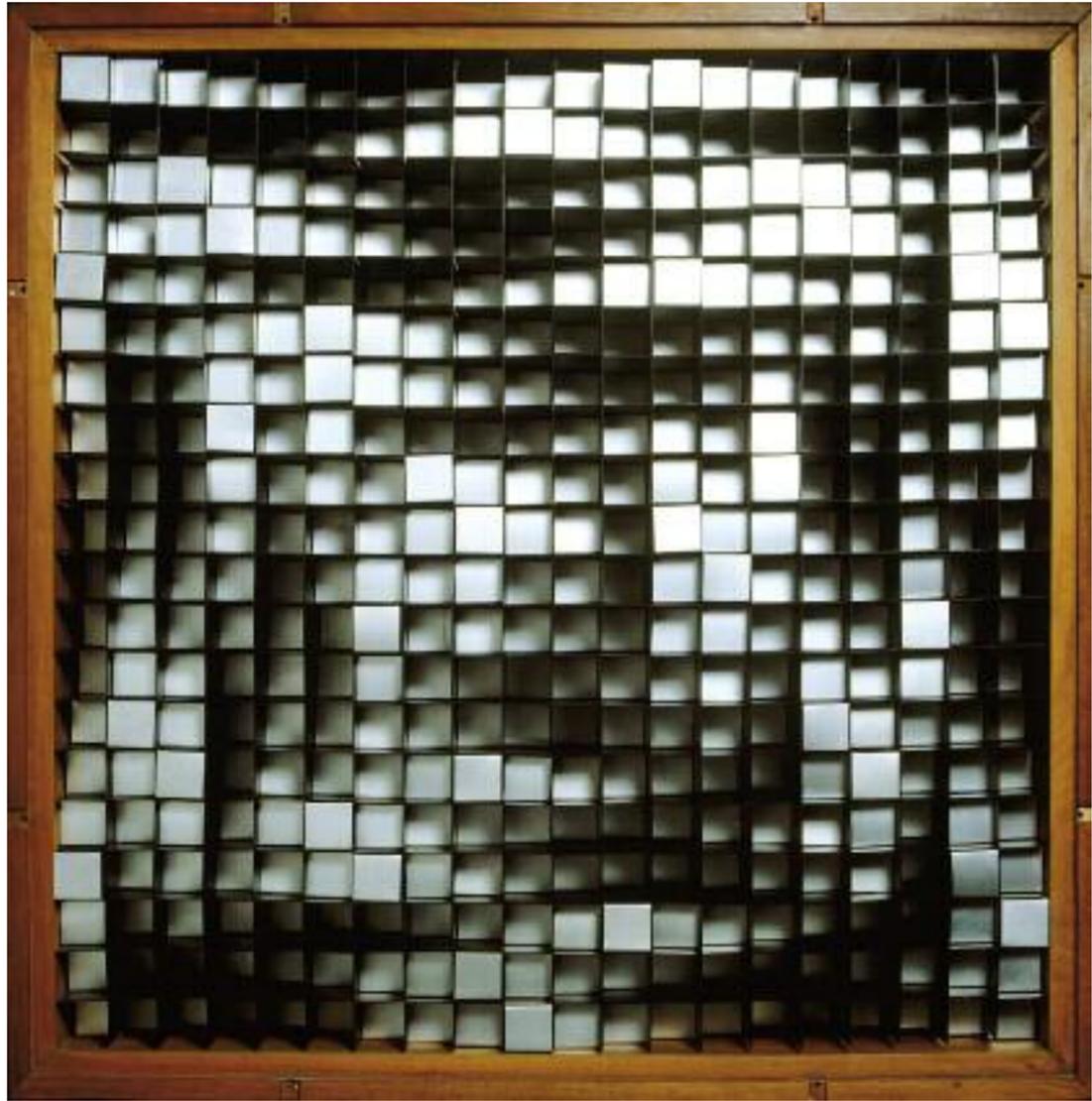


ENZO MARI

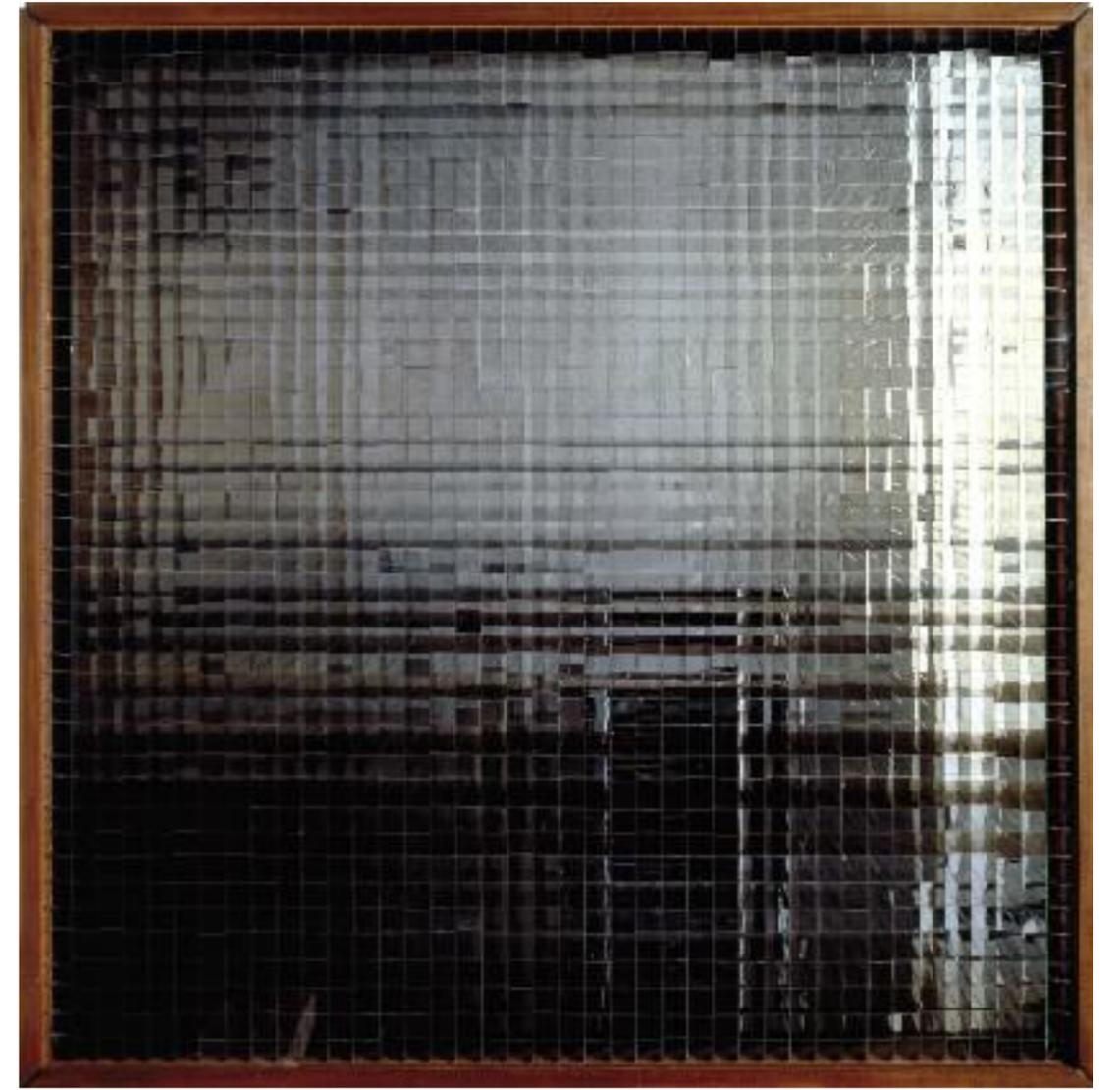
1959-63, *Del disporsi con naturalezza. Struttura 748*

ferro, vetro, legno naturale, plastica ed elettromotore, cm 270x300x110

(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5309)



ENZO MARI
1963, *Struttura 726*
alluminio anodizzato naturale e nero, legno, cm 60x60x10
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5341)



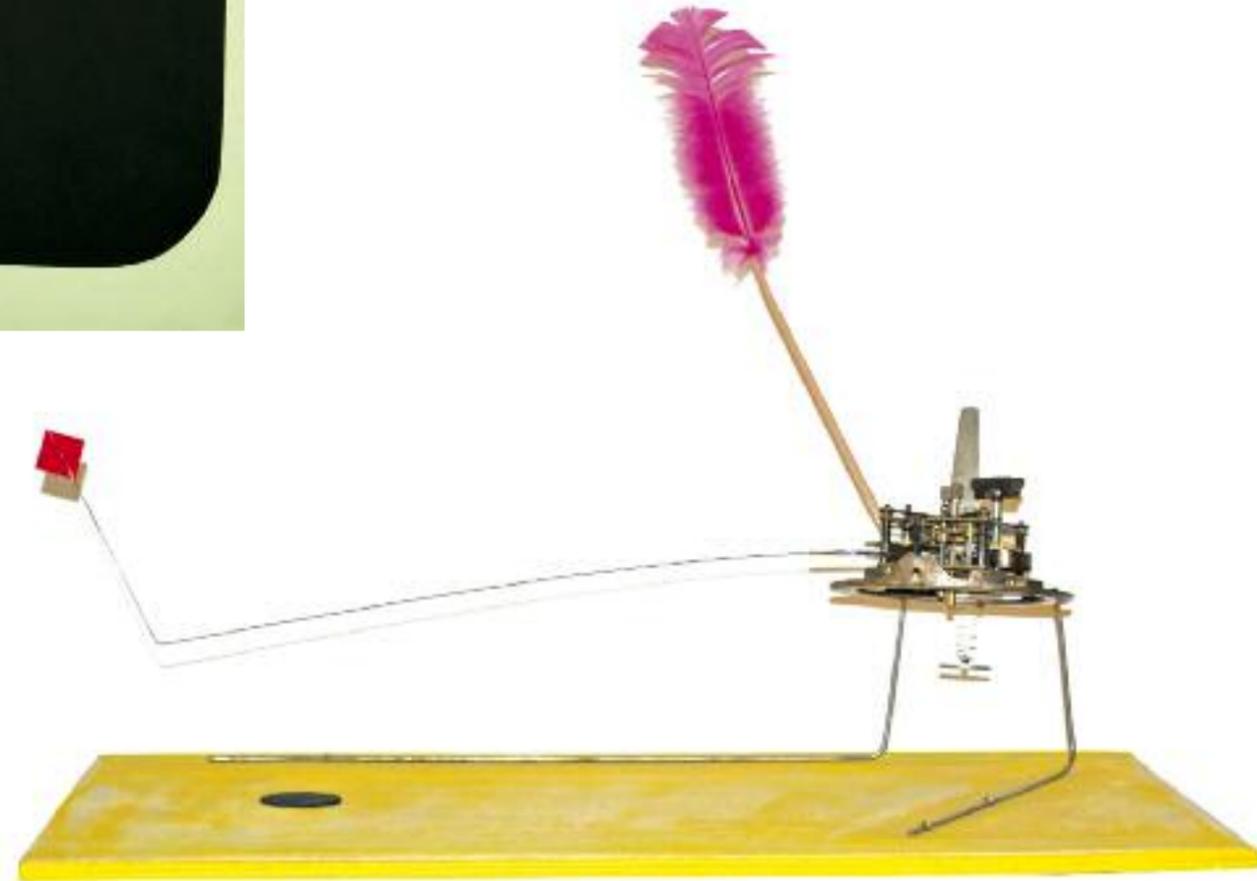
ENZO MARI
1963-64, *Struttura 746*
legno naturale, acciaio e plexiglass, cm 126x126x33
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5422)

BRUNO MUNARI
1948, *Concavo-convesso*
rete di acciaio zincato, cm 70x40x50
(Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, inv. 5535)





BRUNO MUNARI
1950, *Senza titolo*
collage su carta, cm 44x44
(Padova, Maab studio d'arte)

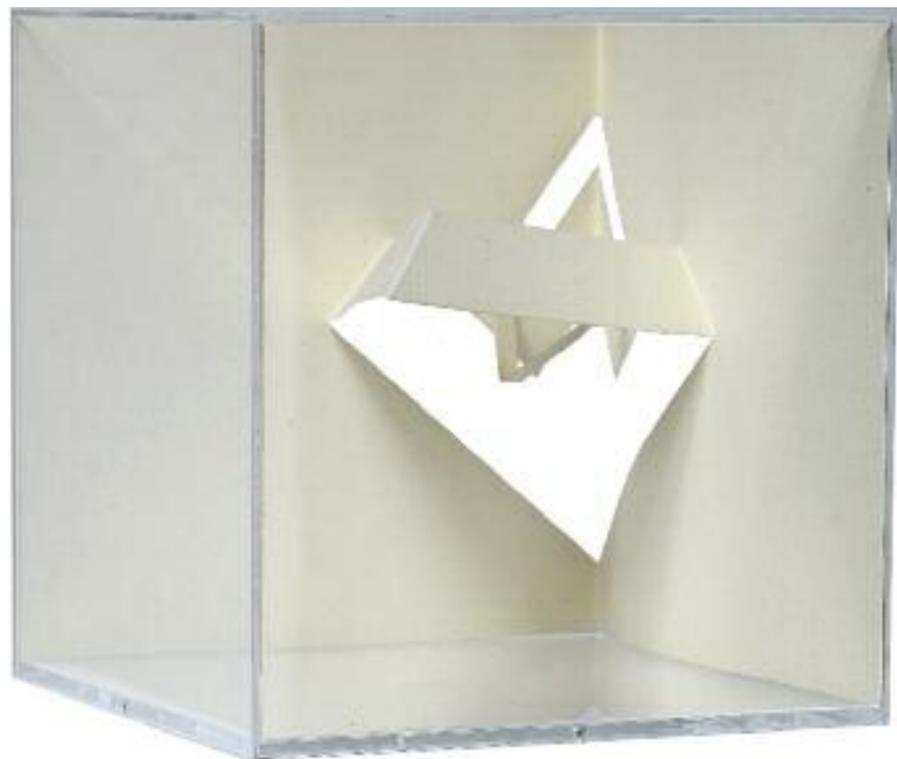


BRUNO MUNARI
1951, *Macchina aritmica*
legno, metallo, piuma, cm 37x55x35
(VAF-Stiftung)

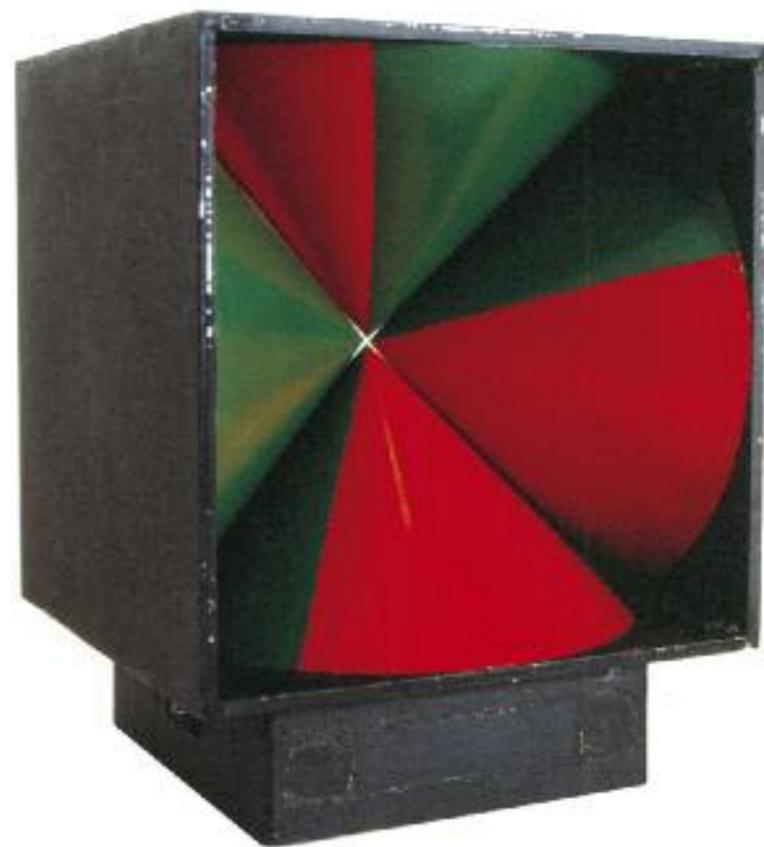


BRUNO MUNARI
1956, *Negativo positivo a tre dimensioni*
ferro verniciato, elettromotore, cm 80x80
(VAF-Stiftung)





BRUNO MUNARI
1958, *Scultura da viaggio*
cartoncino, teca cm 22x22x22



BRUNO MUNARI
1964, *Tetracono*
metallo, elettromotore, cm 26,5x20x21,3
(VAF-Stiftung)

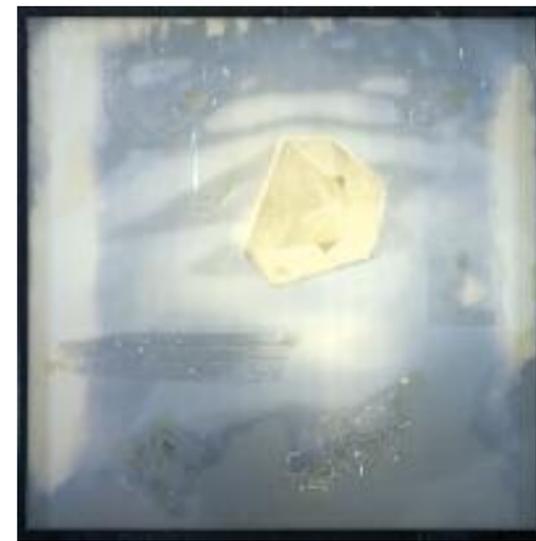


BRUNO MUNARI
1961-65, *Aconà biconbi*
metallo, cm 98,5x74,5x78
(VAF-Stiftung)





BRUNO MUNARI
1966, *Polariscop*
ferro, elettromotore, plexiglass, cm 50x50x15
(VAF-Stiftung)

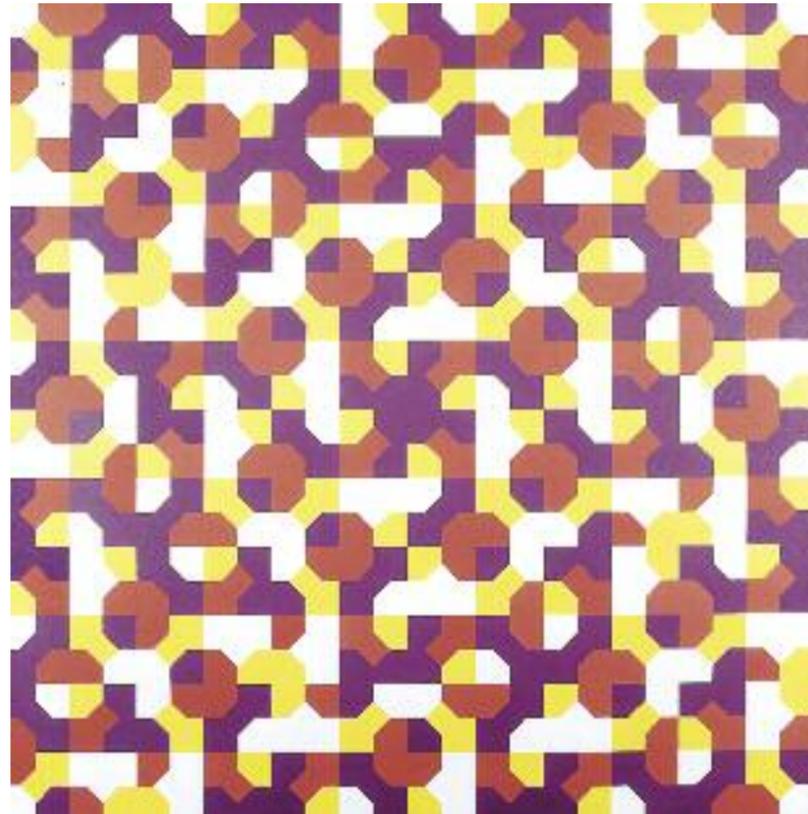


BRUNO MUNARI
1970 *Polariscop*
neon in scatola di ferro, cm 50x50





BRUNO MUNARI
1974, *Senza titolo (Curva di Peano)*
acrilico su tela, cm 100x100
(Brescia, collezione Prestini)



BRUNO MUNARI
1976, *Curva di Peano*
acrilico su tela, cm 120x120x4
(Bassano, collezione privata)



BRUNO MUNARI
1977, *Negativo-positivo*
olio su tavola, cm 60x60

GRUPPI STRANIERI

GRAV

Demarco, Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral

Gruppo Zero

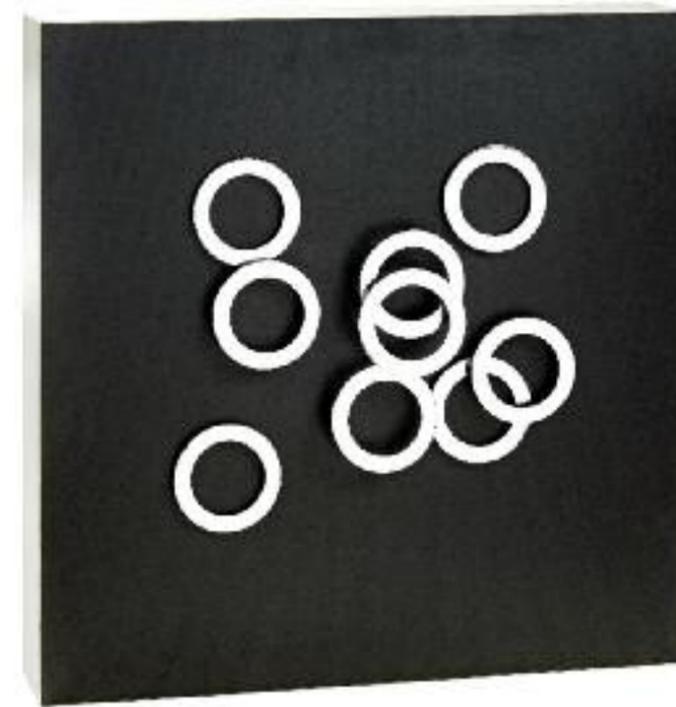
Mack, Piene, Uecker

GRAV

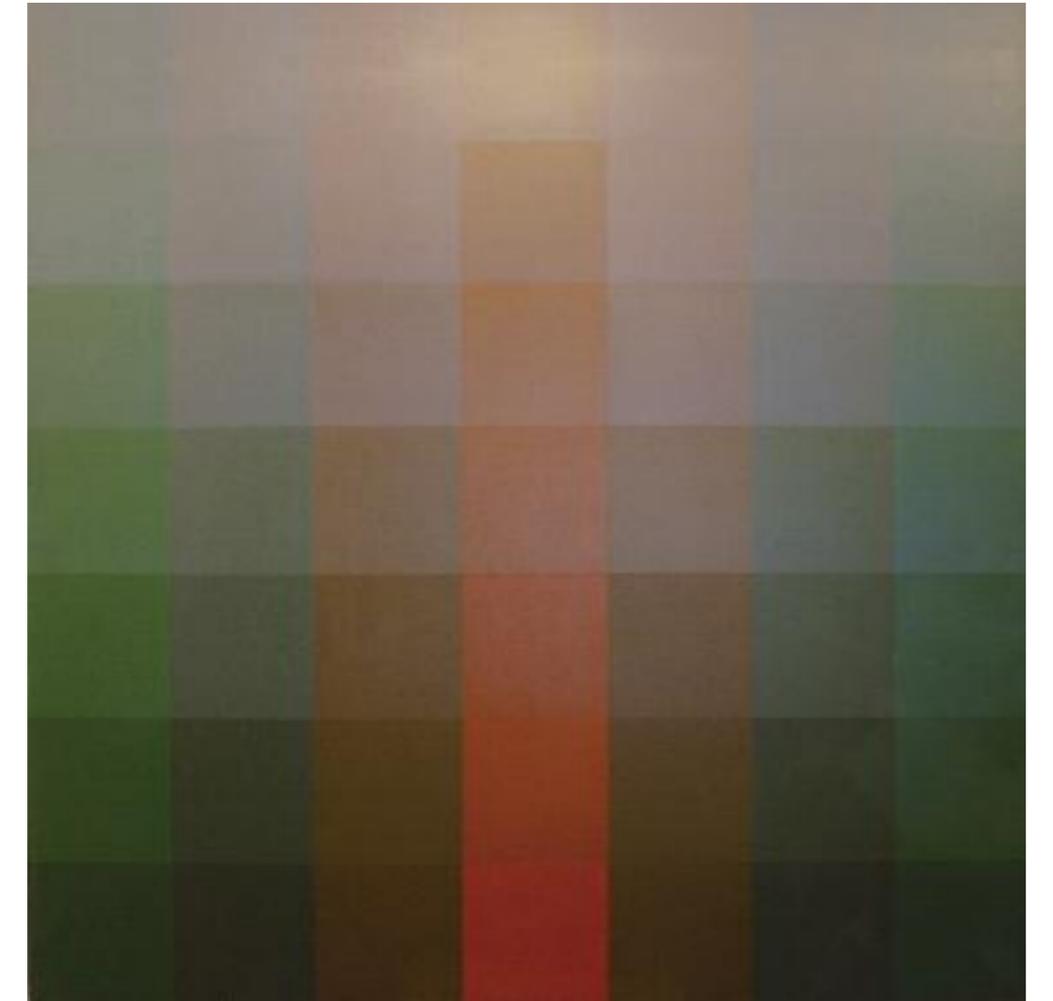
Il GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuelle) nasce a Parigi nel 1960, inizialmente con la denominazione CRAV (Centre de Recherche de l'Art Visuelle), ad opera di artisti che hanno già precedentemente esposto a Milano nella Galleria Azimut (15 aprile 1960) col nome di Motus. L'atto di fondazione viene sottoscritto da Demarco, Garcia Miranda, François e Vera Molnar, Moyano (che lasciano il gruppo quasi subito), Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Servanes, Sobrino, Stein e Yvaral. Nel 1961 il gruppo espone alla Galerie Denise René e pubblica una dichiarazione di poetica intitolata *Propositions générales du Grav o Propositions sur le mouvement*. Nel 1962 il GRAV espone a "L'Instabilité", mostra itinerante che dalla Maison des Beux-Arts di Parigi passa anche per lo Studio Enne a Padova. Al XII Convegno di Verucchio (1963) il GRAV presenta una *Proposition pour un lieu d'activation*. Il Gruppo partecipa a "Nove Tendenze" (1961); "Arte programmata" (1962); "Nove Tendenze 2" (1963); "III Biennale de Paris" (1963); "Licht und bewegung" (1965); "Le Mouvement II" (1965); "The Responsive Eye" (1965); "Kunst-Licht-Kunst" (1966); "Lumière et mouvement" (1967). Il GRAV rigetta l'individualismo e intende la pratica artistica come lavoro condiviso; tuttavia, il gruppo risente progressivamente dell'attrito fra l'impegno collettivo e le esigenze dei singoli: ciò porta infine allo scioglimento, che avviene nel 1968.

HUGO RODOLFO DEMARCO (Buenos Aires, 1932 - Parigi, 1995)

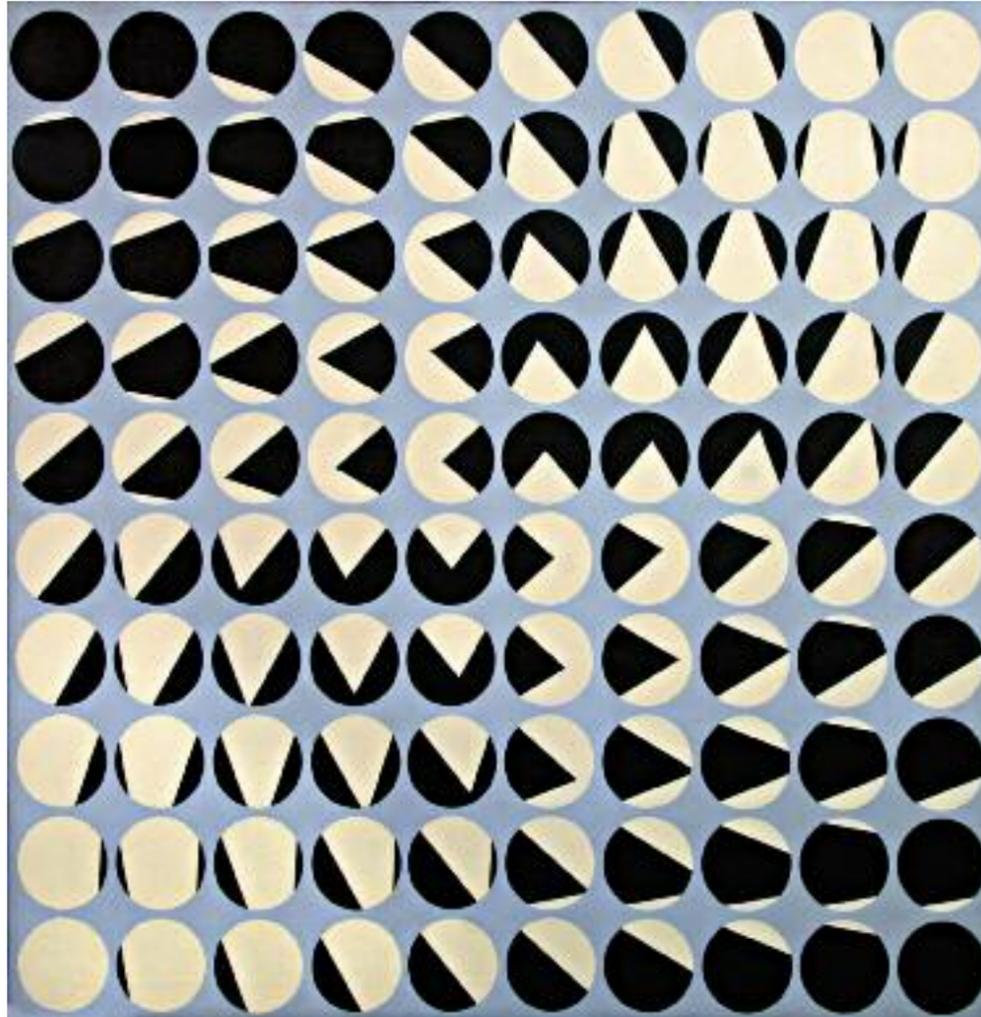
Trasferitosi a Parigi, partecipa nel 1960 alla formazione del CRAV. Negli anni successivi (1960, 1961 e 1967) espone alla Galerie Denise René. Partecipa a "Nove tendenze 2" (1963), "The Responsive Eye" (1965), "Lumière, Mouvement et Optique" (1965), "Lumière et mouvement" (1967), "Kinetika" (1967) e a "Documenta IV" (1968).



HUGO DEMARCO
1966, *Relief a déplacement continué*
formica, acciaio, plastica, elettromotore, cm 50x50x15
(Roma, collezione privata)



HUGO DEMARCO
1970, *Coeur*
acrilico su tela, cm 120x120
(Collezione privata)



HORACIO GARCÌA ROSSI
1959, *Progression*
olio su tela, cm 100x100
(Collezione privata)

HORACIO GARCÌA ROSSI (Buenos Aires, Argentina, 1929)

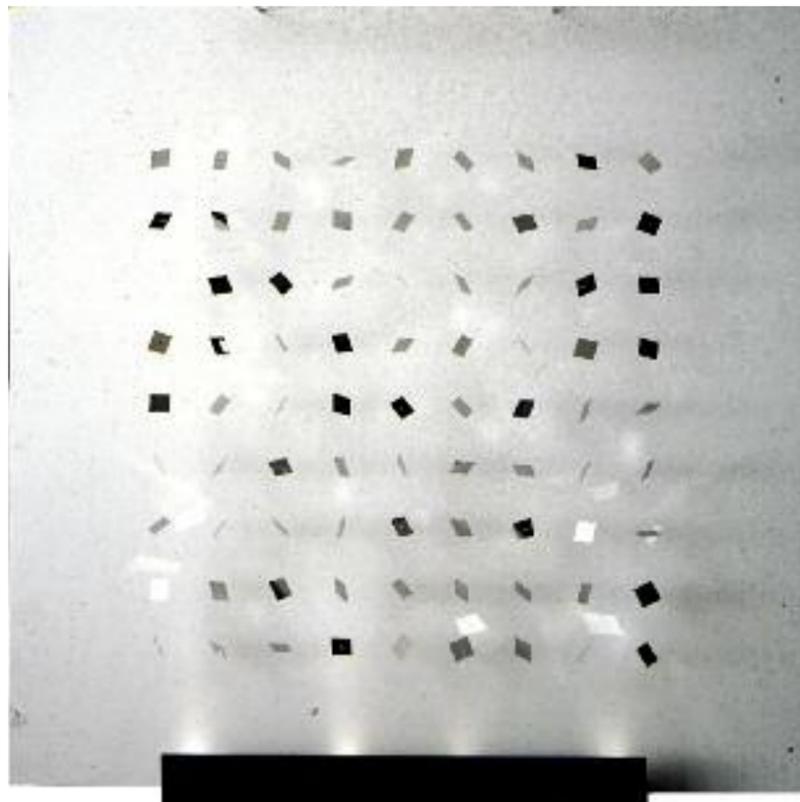
Dal 1950 al 1957 studia alla Escuela Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires dove, successivamente, insegna. Durante gli studi conosce Demarco, Le Parc e Sobrino. Dal 1959 si stabilisce a Parigi. Nel 1960 è cofondatore del CRAV e quindi del GRAV. Interessato all'analisi dei fenomeni visivi, a partire dal 1962 per studiare i problemi dell'instabilità percettiva introduce nelle sue opere movimento e luce effettivi: da qui il ciclo delle *Boîte à lumière instable*.



HORACIO GARCÌA ROSSI
1963-64, *Boîte à lumière instable*
elettromotore, alluminio, legno, cm 60x60x40
(Collezione privata)



HORACIO GARCÌA ROSSI
1973, *RO 03*
acrilico su tela, cm 80x80
(Collezione privata)



JULIO LE PARC
 1960-63, *Continuel lumière-mobile*
 legno, acciaio inox filo di nylon
 alluminio e lampade, cm 200x205x20
 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5266)

JULIO LE PARC (Mendoza, Argentina, 1928)

Giunto nel 1942 a Buenos Aires con la famiglia, attende dal 1943 al 1946 ai corsi serali della locale Escuela de Bellas Artes, sotto la guida di Lucio Fontana. Nel 1958 si sposta a Parigi grazie ad una borsa di studio e conosce Victor Vasarely, Georges Vantongerloo, François Morillet e Denise René. È cofondatore del GRAV nel 1960. Nel 1966, alla Galerie Howard Wise a New York, tiene la sua prima esposizione personale; è l'artista scelto a rappresentare l'Argentina con una sala personale alla XXXIII Biennale di Venezia (1966), dove vince il Grand Prix internazionale di pittura. A seguito dell'adesione ai moti di contestazione durante il maggio del 1968, Le Parc viene espulso dalla Francia per alcuni mesi; rientra anche grazie alla petizione sottoscritta da molti artisti. Scioltosi il GRAV, visita Cuba dove tiene conferenze e mostre; nel 1971 aderisce al FAP (Front des Arts Plastiques). Nel 1975 aderisce al Collectif des peintres anti-fascistes; soggiorna a Venezia e contribuisce alla costituzione della Brigata internazionale dei pittori anti-fascisti. In questo periodo prende parte al dibattito sulla costruzione del Centre Pompidou a Parigi.



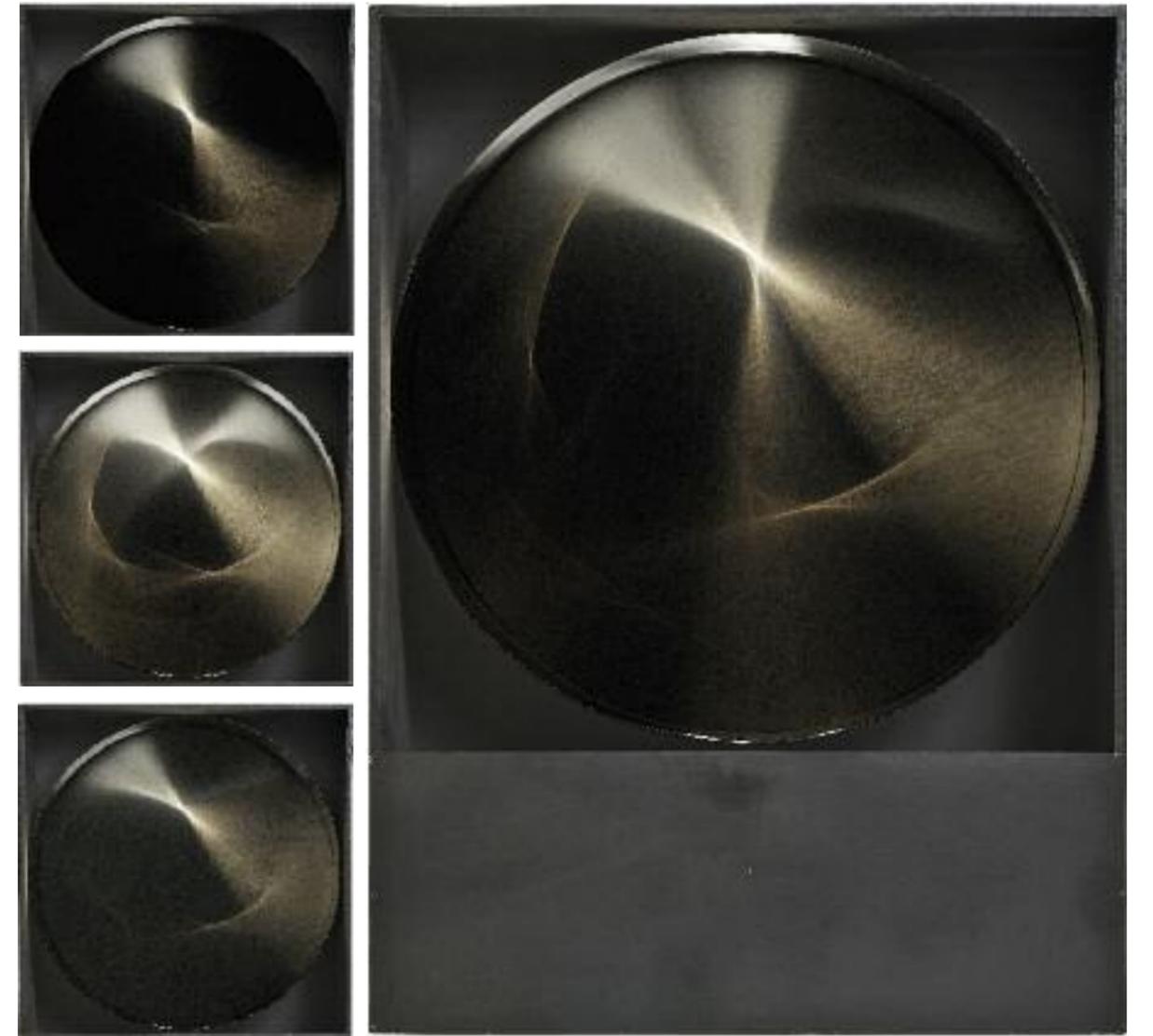
JULIO LE PARC
 1963, *Projection pour cellule en vibration*
 bois, métal, moteur, lumière, plastique, cm 91x23x23



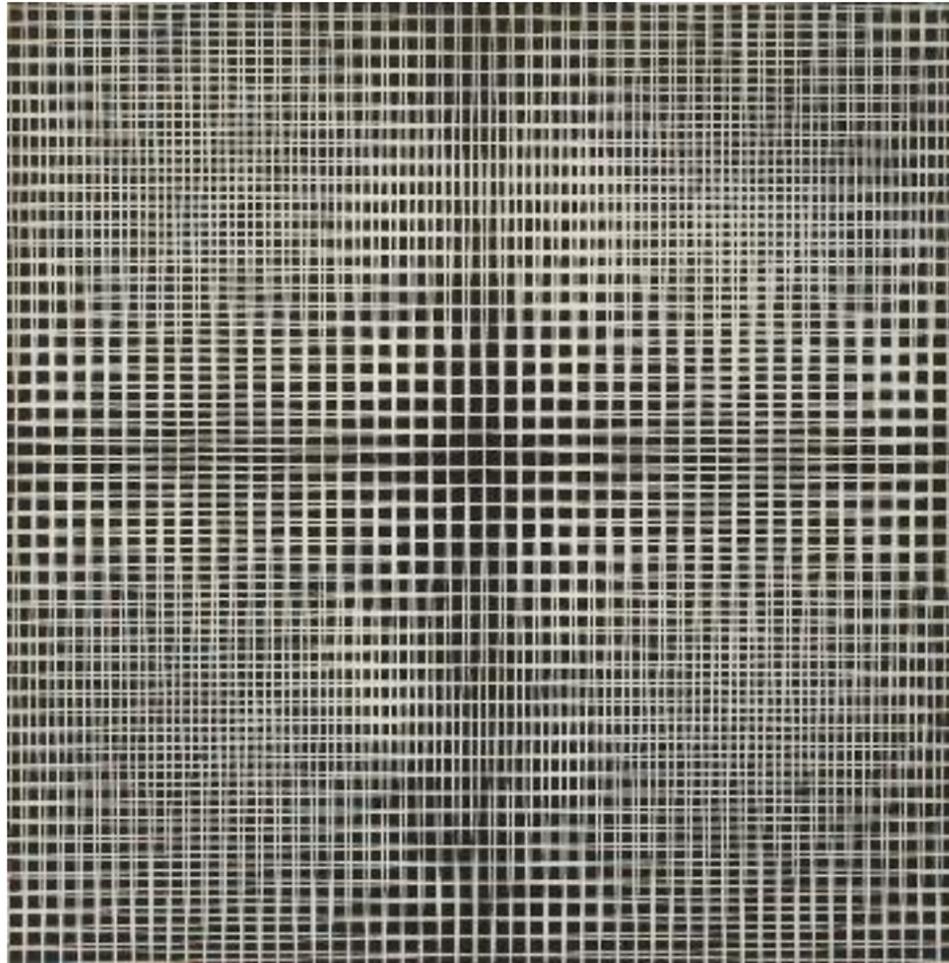
JULIO LE PARC
1972, *Ondes*
acrilico su tela, cm 130x162
(Collezione privata)



JULIO LE PARC
1979, *Modulacion 317*
acrilico su tela, cm 130x97
(Collezione privata)



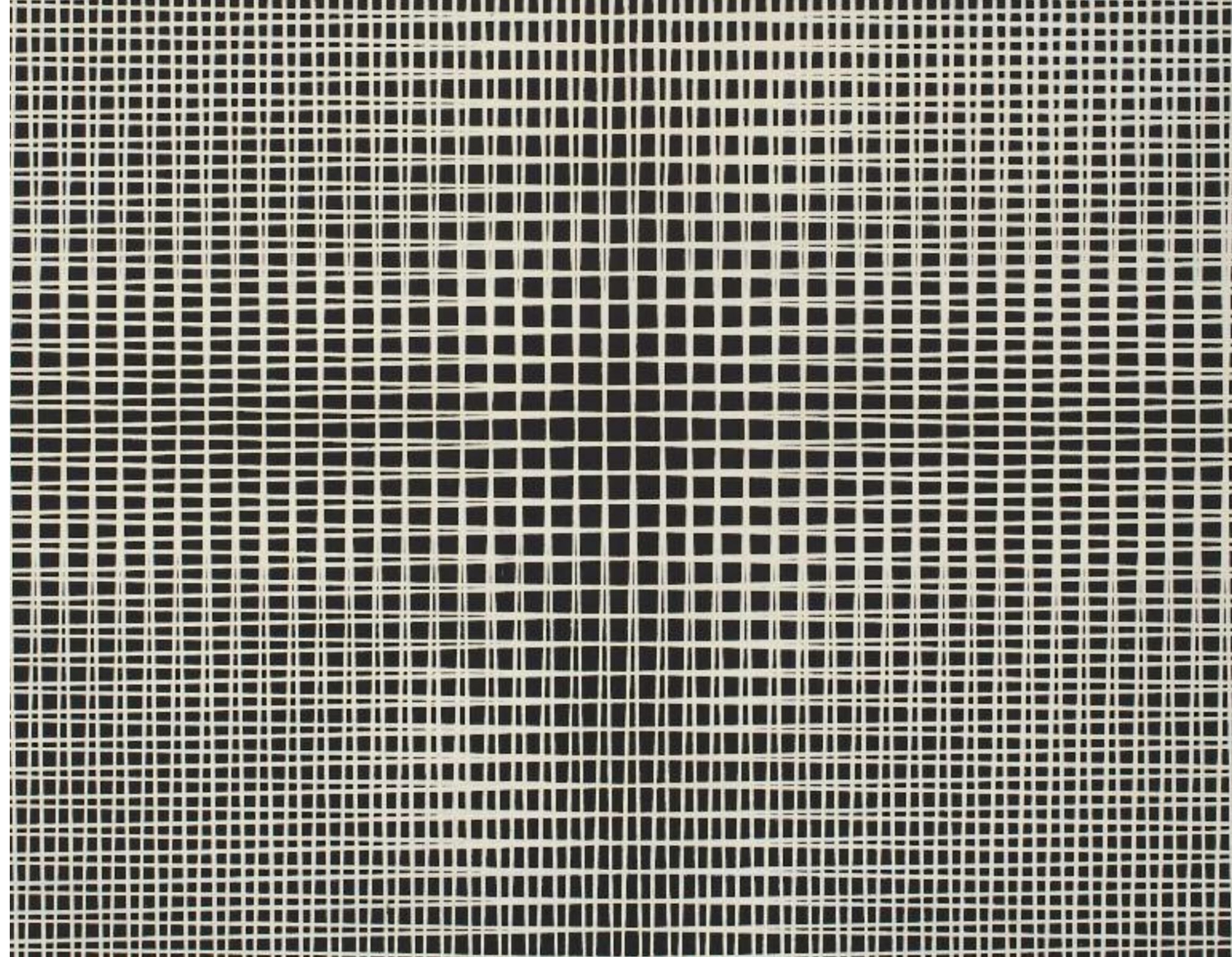
JULIO LE PARC
1966, *Continuel lumière cylindre*
legno, metallo, lampade, elettromotore, cm 83,3x62x17
(Roma, collezione privata)



FRANÇOIS MORELLET
1971, *Senza titolo*
olio su tavola, cm 80x80
(Collezione privata)

FRANÇOIS MORELLET (Cholet, Francia, 1926)

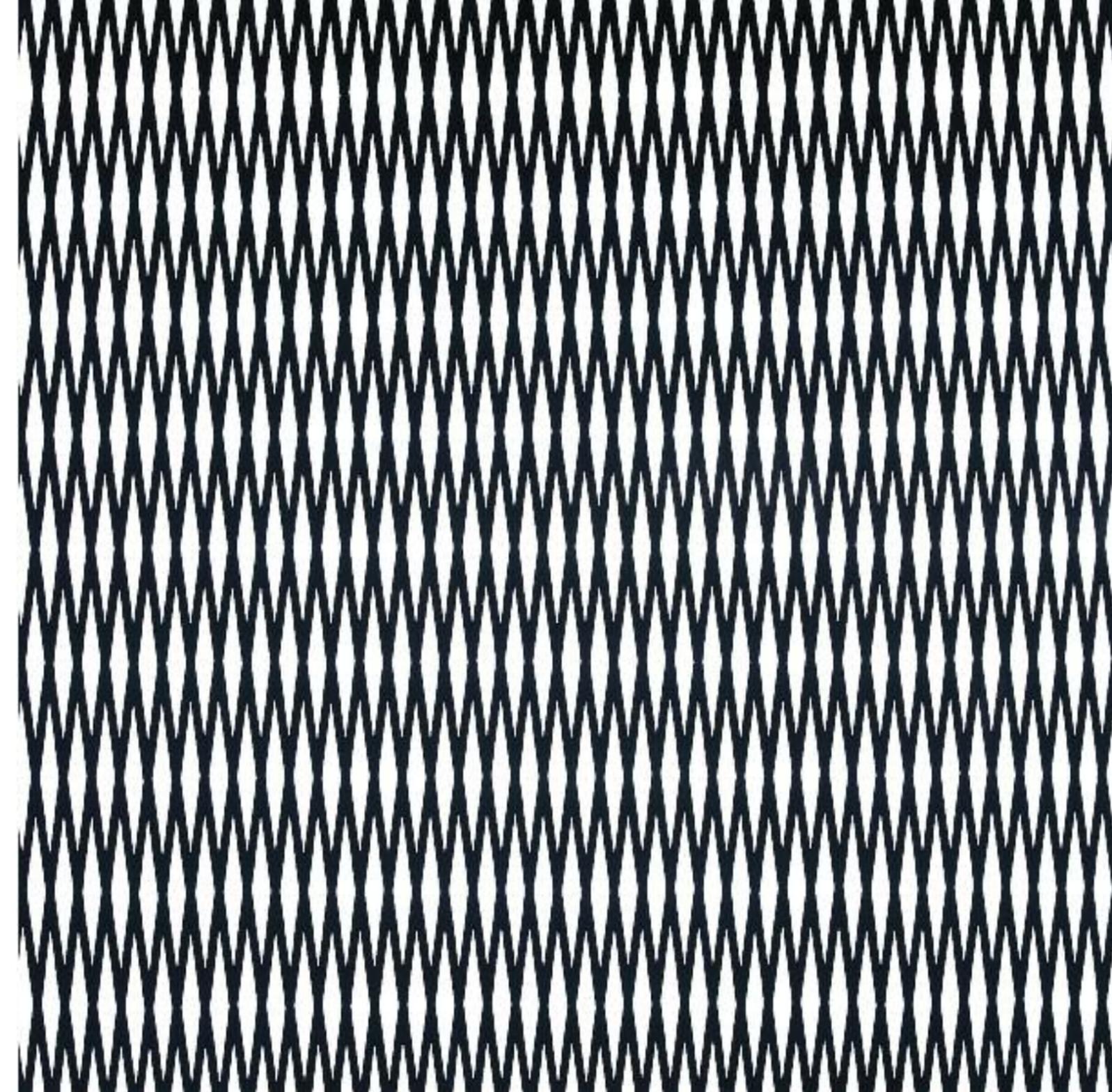
Autodidatta, dopo una breve fase figurativa, si orienta verso l'astrattismo; tiene la sua prima personale alla Galerie Creuze di Parigi (1950). Nel 1960, espone alla Galleria Azimut e contribuisce alla formazione del GRAV, con cui condivide ogni occasione espositiva fino al 1968. Dal 1963 inizia la realizzazione di opere con tubi al neon. Nel 1967 espone da Denise René. Nel 1970 è invitato al padiglione francese dell'Expo di Osaka e alla XXXV Biennale di Venezia. Dopo il 1970 comincia ad interessarsi alle opere ambientali.

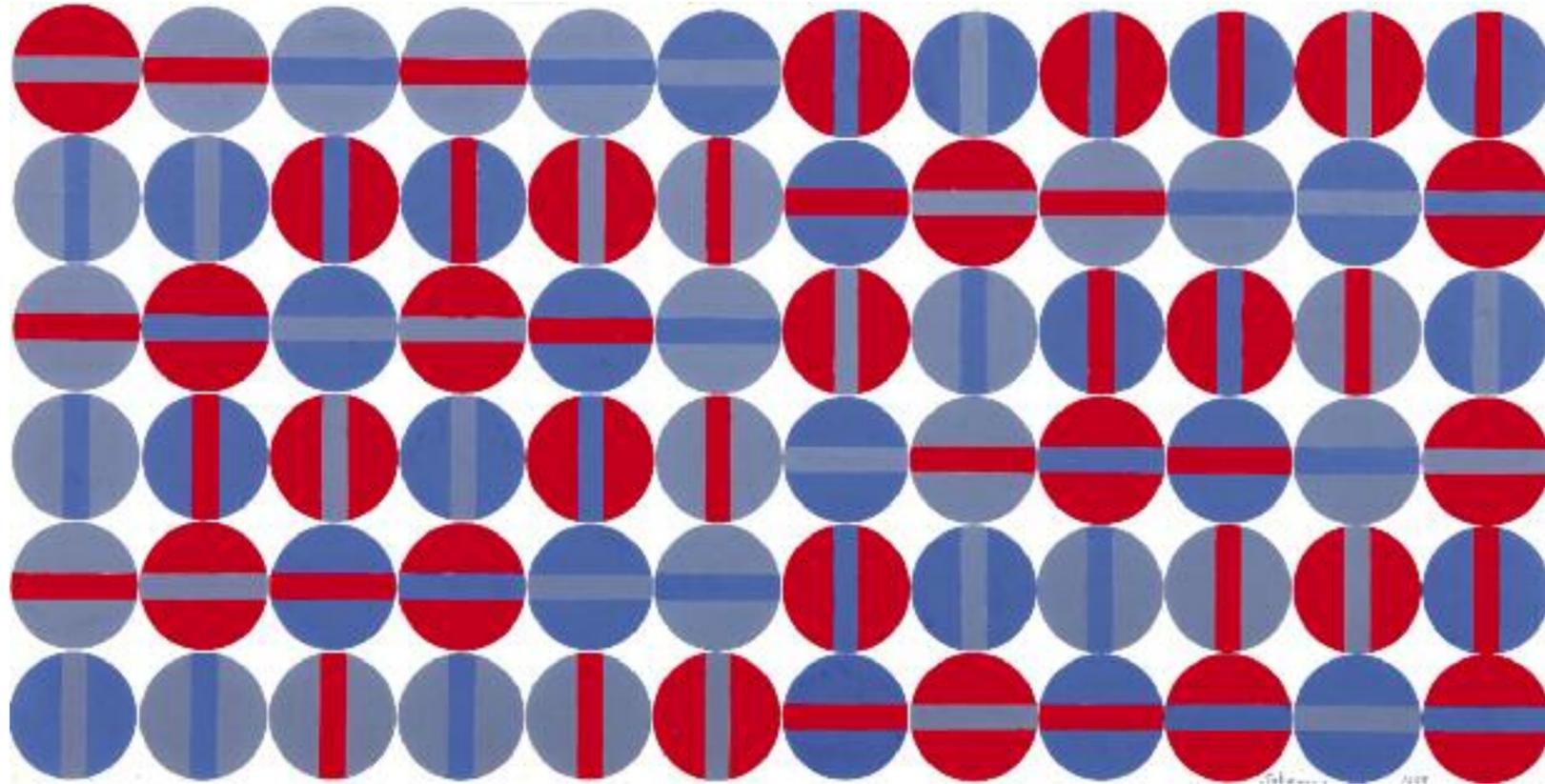




FRANÇOIS MORELLET
1972, Néons 76°-2 néons 104° avec 4 rythmes interférents
cm 80x80

FRANÇOIS MORELLET
1972, 2 trames simples de lignes parallèles 83° 97°
cm 80x80
(Courtesy Valmore Studio d'Arte, Vicenza)





FRANCISCO SOBRINO
1959, *Senza titolo*
tempera su carta, cm 30x60
(Collezione privata)

FRANCISCO SOBRINO (Guadalajara, Spagna, 1932)

Studia disegno e scultura alla Escuela de Artes y Oficios di Madrid. Nel 1949 si trasferisce in Argentina, dove segue i corsi alla Escuela Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires; conosce Hugo Demarco, Horacio García Rossi e Julio Le Parc. Abbandona la figurazione in favore dell'astrattismo geometrico. Si stabilisce a Parigi nel 1959 e l'anno seguente partecipa alla fondazione del GRAV. In questo periodo, comincia una serie di rilievi, ottenuti per sovrapposizione di sagome in plexiglas. Dal 1962 produce le *Strutture permutazionali*, dapprima in metacrilato, poi in acciaio o alluminio specchiante. Nel 1973 rifiuta l'invito a rappresentare la Spagna alla Biennale di Venezia.



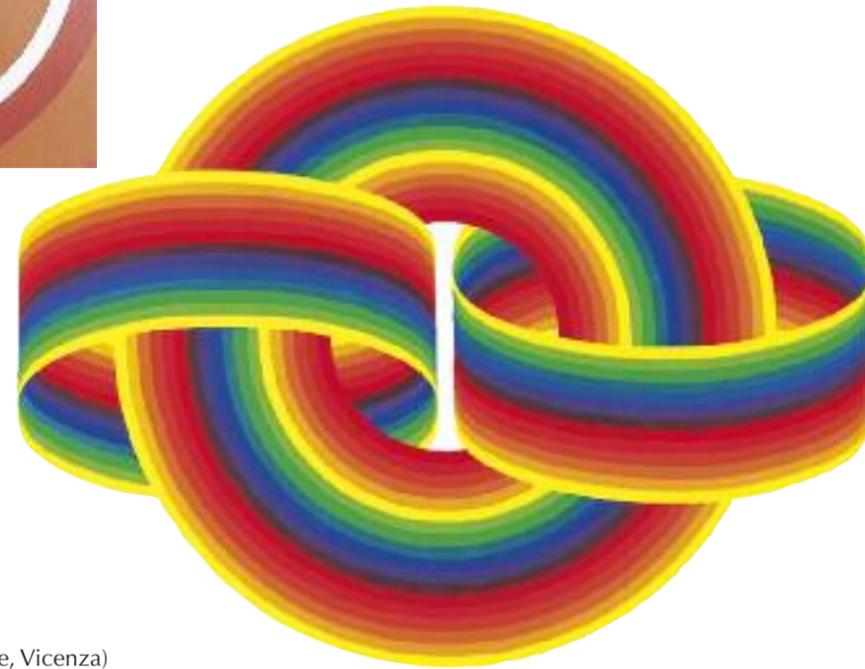
FRANCISCO SOBRINO
1970, *Torsione (colonna)*
plexiglas, altezza cm 90
(Collezione privata)



FRANCISCO SOBRINO
1969, *Senza titolo*
plexiglas, cm 125x70x20
(Collezione privata)



JOËL STEIN
1960, *Senza titolo*
tecnica mista su tavola, cm 80x160x3 (2 pannelli cm 80x80x3 ciascuno)
(Bassano, collezione privata)

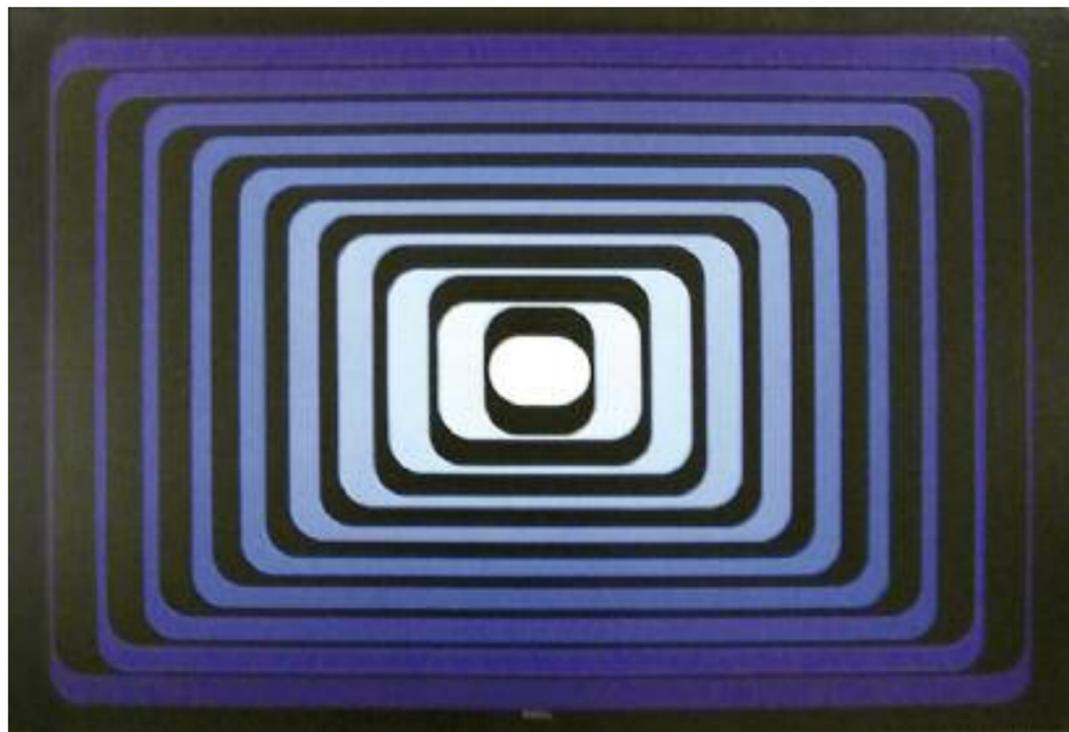


JOËL STEIN
1966, *Variation chromatique*
acrilico su tela, cm 114x161,5
(Courtesy Valmore Studio d'Arte, Vicenza)

JOËL STEIN (Saint Martin de Boulogne, Francia, 1926)

Frequenta l'École des Beaux-Arts di Paris e l'Atelier di Fernand Léger. Dal 1956 lavora a composizioni geometriche, che seguono un programma matematico; nel 1959 realizza i suoi primi rilievi manipolabili. Cofondatore del GRAV, s'interessa alla stimolazione sensoriale; nel 1962 studia la polarizzazione cromatica della luce che lo porta a realizzare le "boîtes lumineuses" *Polascopes*. Si volge allora verso l'oggetto cinetico e interattivo; realizza i *Tourne-disques*, *Trièdres*, *Kaléidoscopes*. Affascinato dalle nuove tecnologie, già nel 1968 aggiunge il laser ai suoi mezzi espressivi.

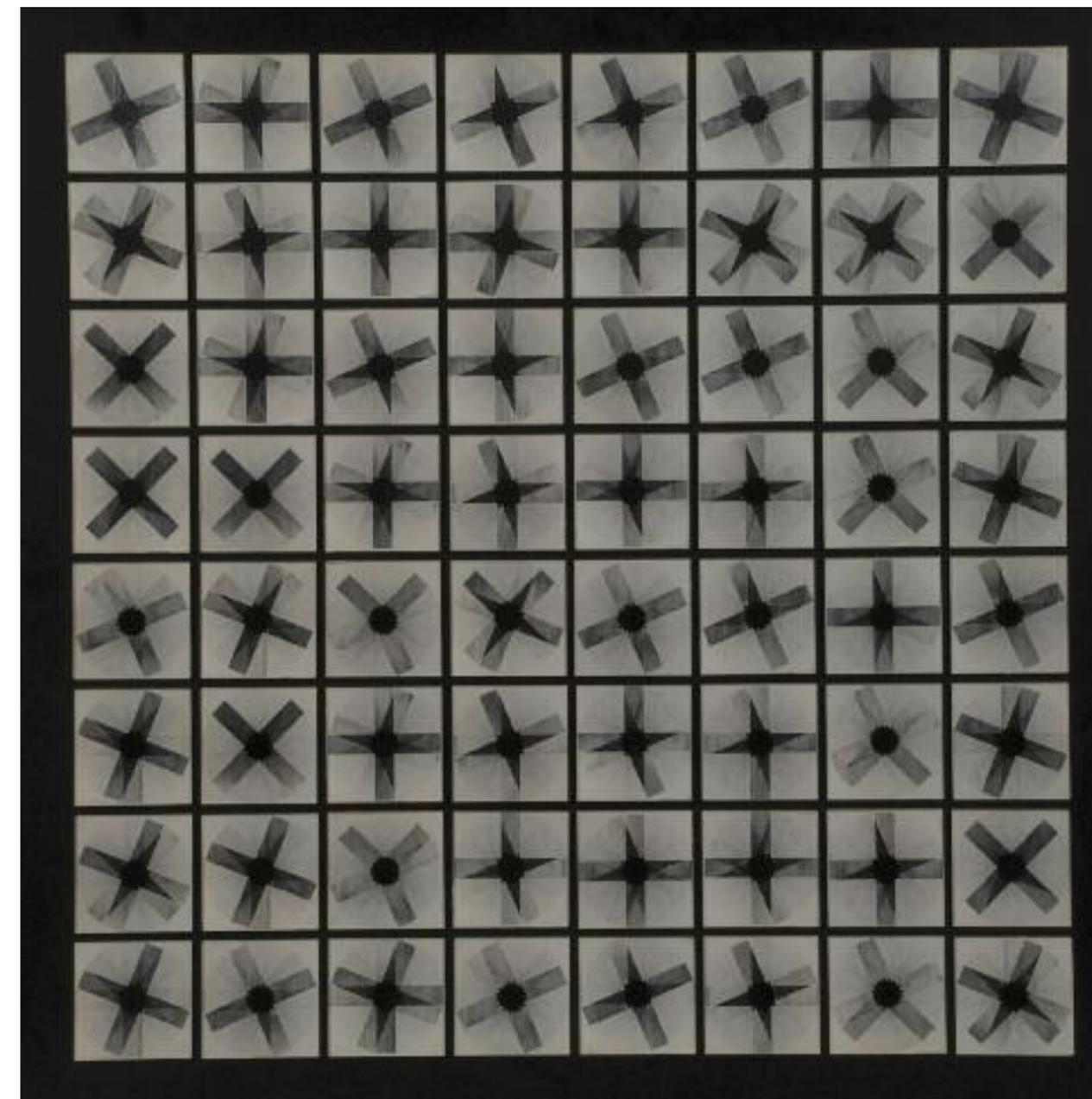




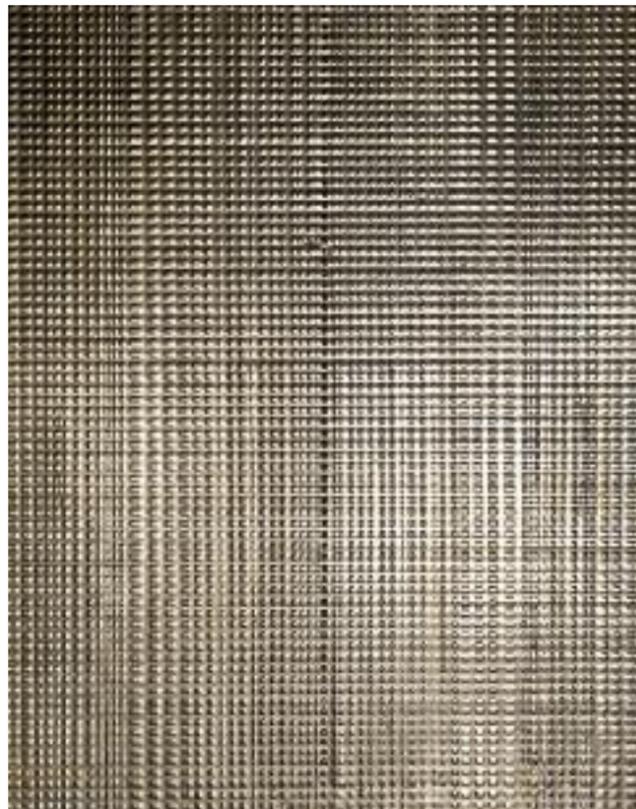
YVARAL
1971, *Progression ABC-VF*
acrilico su tela, cm 110x160
(Collezione privata)

YVARAL pseudonimo DI JEAN-PIERRE VASARELY (Parigi 1934 - 2002)

Studia arti grafiche e pubblicitarie all'École des Arts Appliqués tra il 1950 e il 1953. Dal 1954 si dedica all'astrazione geometrica e subito dopo al cinevisuale. Nel 1960, partecipa alla fondazione del GRAV. Espone con Le Parc e Sobrino alla Galerie Aujourd'hui di Bruxelles nel 1963; nel 1969 tiene una personale alla Galerie Denise René. Nel 1975 conia il termine "arte numerica" per descrivere le opere eseguite seguendo un programma matematico. Da qui in poi adotta i calcolatori elettronici per elaborare le immagini, sebbene vengano sempre dipinte. In collaborazione con Victor Vasarely, esegue progetti architettonici del padiglione francese all'Expo di Montréal, nel 1967, e della facciata dell'edificio RTL di Parigi, nel 1970.



YVARAL
1969, *Optivision vision n. 6*
tecnica mista su tavola, cm 60x60x2
(Bolzano, Boesso Art Gallery)



GRUPPO ZERO

Nel 1957, Heinz Mack e Otto Piene aprono al pubblico i loro studi in Gladbacher Straße a Düsseldorf, in una serie d'appuntamenti che prendono il nome di "esposizioni di una sera". Con l'inizio di questi eventi parte un'attività collettiva che culmina con la pubblicazione della rivista "Zero" (1958); tale nome passa poi a designare un collettivo artistico, tra i cui membri stabili oltre ai due fondatori è Günther Uecker, che aderisce nel 1961. La rivista conosce tre edizioni, di cui l'ultima del 1961. «Il nome Zero [...] è stato il risultato di una ricerca durata parecchi mesi (la mia prima proposta era stata "Chiaro"). Noi [Mack, Piene ed io] abbiamo, sin dall'inizio, inteso Zero come un nome che stesse ad indicare una zona di silenzio piena di nuove possibilità e non come un'espressione di nichilismo dal vago sapore dadaista [...]. Zero è la zona incommensurabile dentro la quale una situazione vecchia e stantia si trasforma in una situazione nuova e fresca». Il Gruppo ZERO partecipa a "Nove tendencije" (1961) e "Licht und bewegung" (1965).

HAINZ MACK

1964, *Relief 016*

acciaio e alluminio su tavola, cm 100x86

(Collezione privata)

HEINZ MACK (Lollar, Germania, 1931)

Studia dal 1950 al 1953 ai corsi di pittura della Staatliche Kunstakademie di Düsseldorf. In seguito studia filosofia all'Università di Colonia. Nel 1956 conosce Mathieu, Tinguely e Klein a Parigi. Si dedica ad una ricerca di tipo informale. A Parigi, Galerie Iris Clert, nel 1958 espone il progetto per una colonna di luce pulsante nel deserto. Nel 1959 partecipa a "Motion in Vision – Vision in Motion"; *Rotoren* è la sua prima opera a motore; l'anno dopo espone alla Galerie Diogenes di Berlino *Hommage à Georges de la Tour*, la prima scultura di fuoco. Tra 1962 e il 1963 soggiorna in Marocco e Algeria, dove conduce esperimenti con la luce nel deserto. Allo stesso tempo con Piene e Uecker, sviluppa sculture d'acqua, luce e vento. Dal 1964 al 1966 viaggia a New York; al suo rientro si tiene la mostra conclusiva del Gruppo ZERO. In occasione del film *Tele-Mack*, realizza il "Progetto Sahara" nel deserto tunisino (1968). Dopo l'Expo '70, cui prende parte, ottiene la cattedra di scultura all'Accademia d'Arte di Osaka. In seguito si occupa della creazione di sculture monumentali da esterni e di design di piazze (ad esempio Jürgen-Ponto-Platz a Frankfurt a.M.), come anche di scenografie teatrali.



OTTO PIENE

1964, *Senza titolo*

olio e bruciatura su tela, cm 100x70

(Collezione privata)

OTTO PIENE (Laasphe, Germania, 1928)

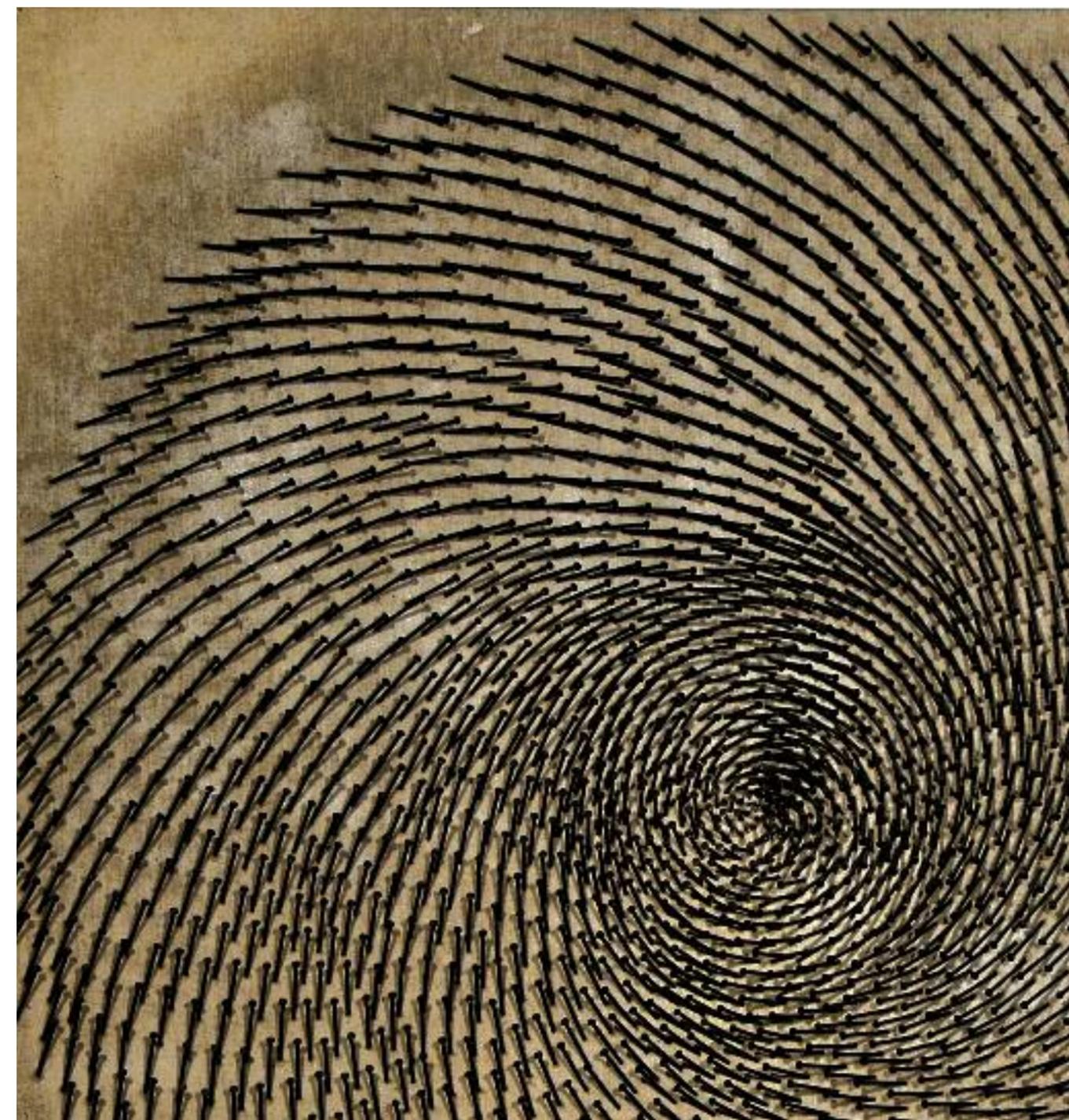
Tra il 1949 il 1953 studia pittura alla Akademie der Bildenden Künste di Monaco e alla Kunstakademie di Düsseldorf. Dal 1952 al 1957 frequenta la Facoltà di Filosofia dell'Università di Colonia. Nel 1957 è cofondatore del Gruppo ZERO. In quel periodo elabora la serie dei *Raster Bilder (Trame seriali)*, rilievi monocromatici che giocano sugli effetti di riflessione o rifrazione. Progressivamente riduce la presenza dei materiali, dando vita a cicli d'installazioni mobili, *Lichtballette* e *Lichtraum*, basate su proiezioni luminose. Nel 1959 partecipa a "Motion in Vision – Vision in Motion". Dal 1964 è *visiting professor* alla University of Pennsylvania. Dal 1968 al 1971, è *Fellow* al Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del MIT, istituito da György Kepes. Nel 1972 diventa professore di Visual Design for Environmental Art al Massachusetts Institute of Technology. Nel 1974 succede a Kepes nella direzione del CAVS.

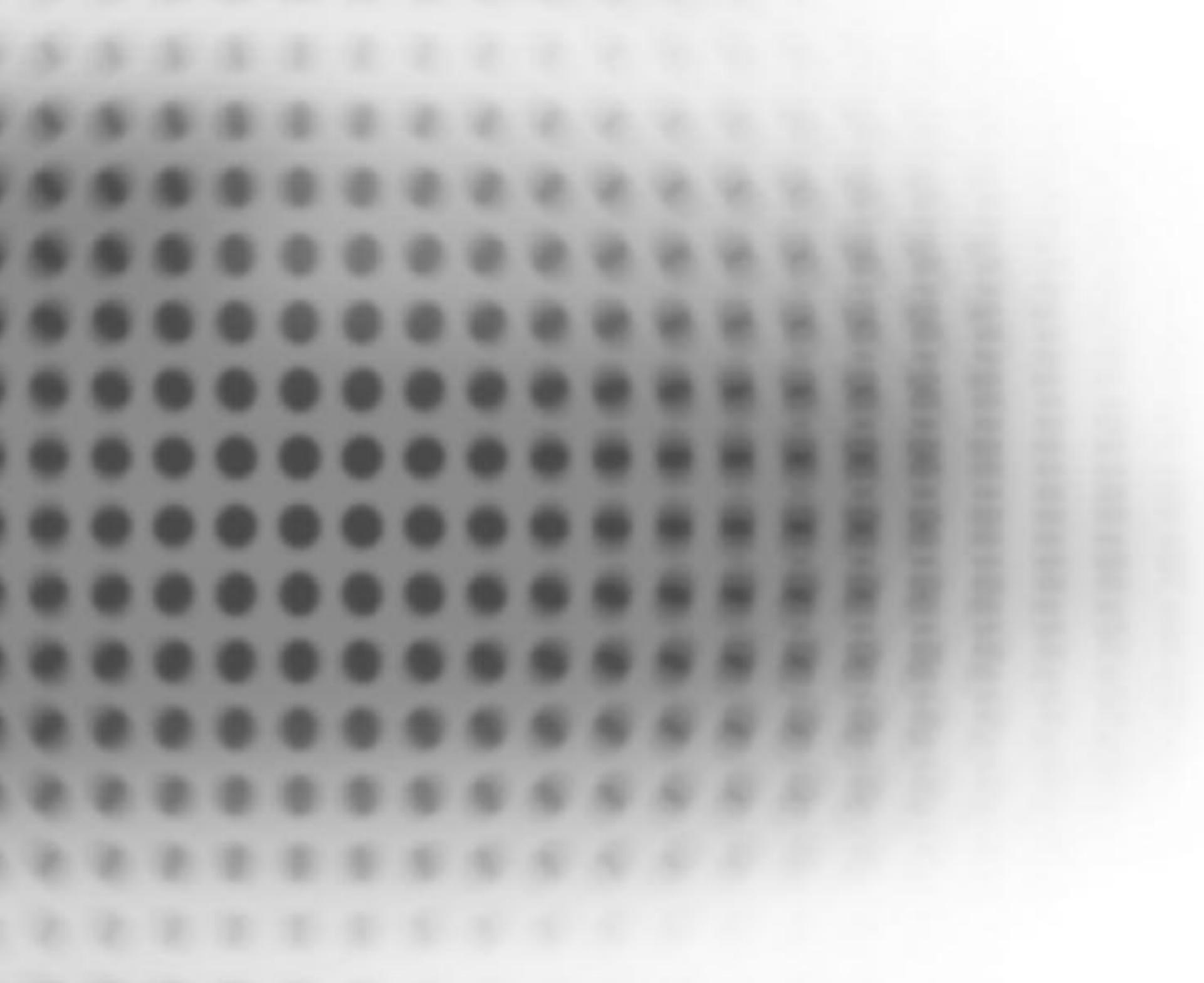


GÜNTHER UECKER
1970, *Spirale scura*
tela trattata con colla e sabbia
chiodi di acciaio, cm 150x150x20

GÜNTHER UECKER (Wendorf, Germania, 1930).

Dal 1949 al 1953 segue i corsi di pittura alla Scuola superiore di Arti applicate di Wismar e alla Kunstakademie Berlin-Weißensee. Trasferitosi dal 1955 a studiare a Düsseldorf, inizia a comporre opere sugli effetti di riflessione e rifrazione dinamica della luce naturale, utilizzando per lo più materiali semplici e concreti come i chiodi; conosce Mack e Piene e dal 1961 prende parte alle attività di ZERO. Nel 1960 espone alla Galleria Azimut a Milano, mentre nel 1961 alla Galleria La Salita, a Roma. Sempre nel 1961 è presente a "Bewogen – Bewegung", tenutasi presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam. Nel 1964 prende parte a "Documenta III" e a "Nouvelle tendance". Collabora nel 1967 alla decorazione e alla programmazione del Creamcheese, locale di Düsseldorf in cui si tengono esposizioni, proiezioni e letture. Nel 1968 pubblica il primo numero della rivista "Uecker-Zeitschrift (o Zeitung)". Partecipa a "Documenta IV" (1968). Nel 1976 o 1974 viene nominato professore alla Kunstakademie di Düsseldorf.





ARTISTI STRANIERI NON OPERANTI IN GRUPPO

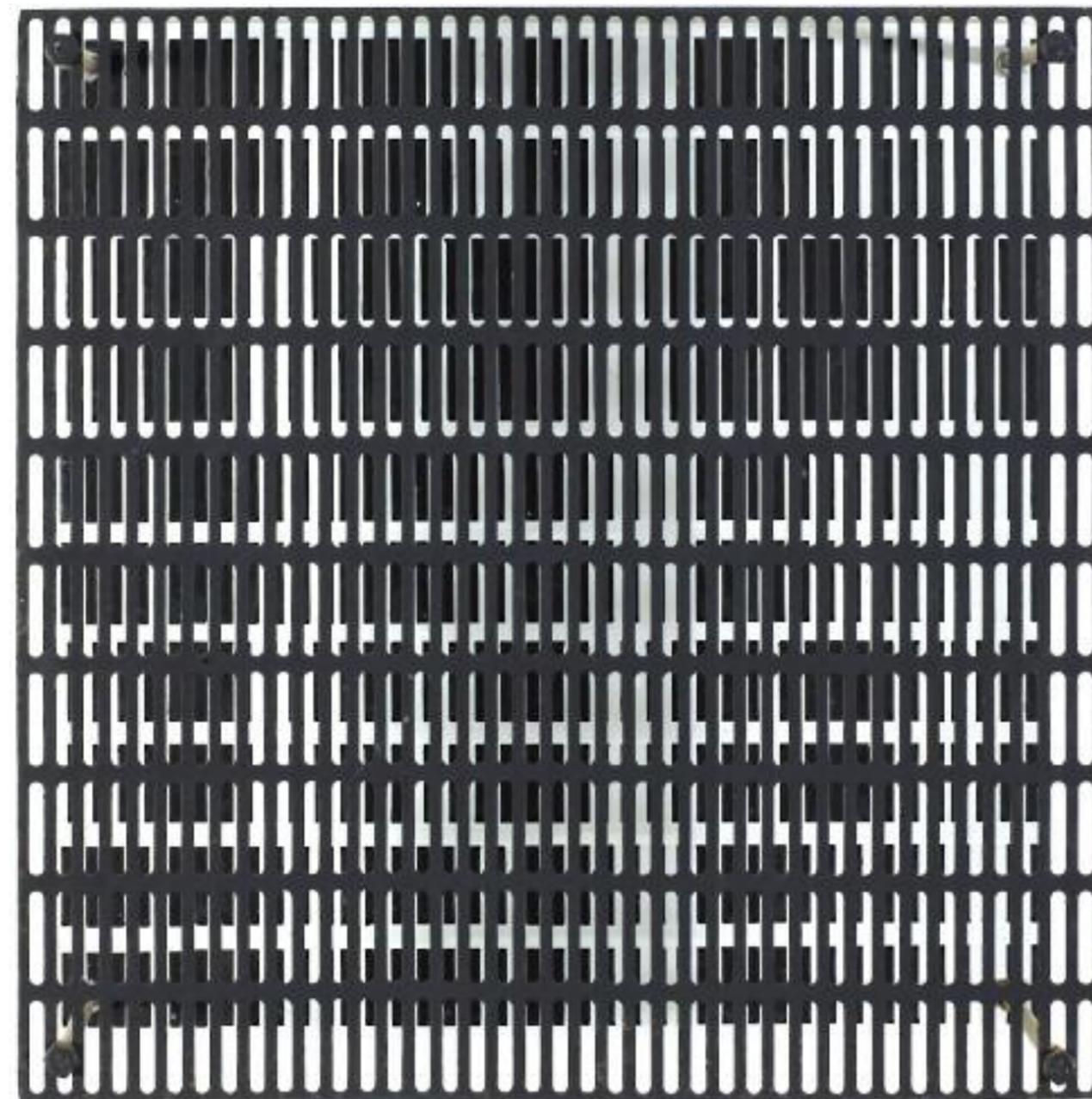
Asis, Boto, Calos, Cruz-Díez, Malina, Picelj, Schöeffer, Soto, Tomasello, Tornquist, Vardanega



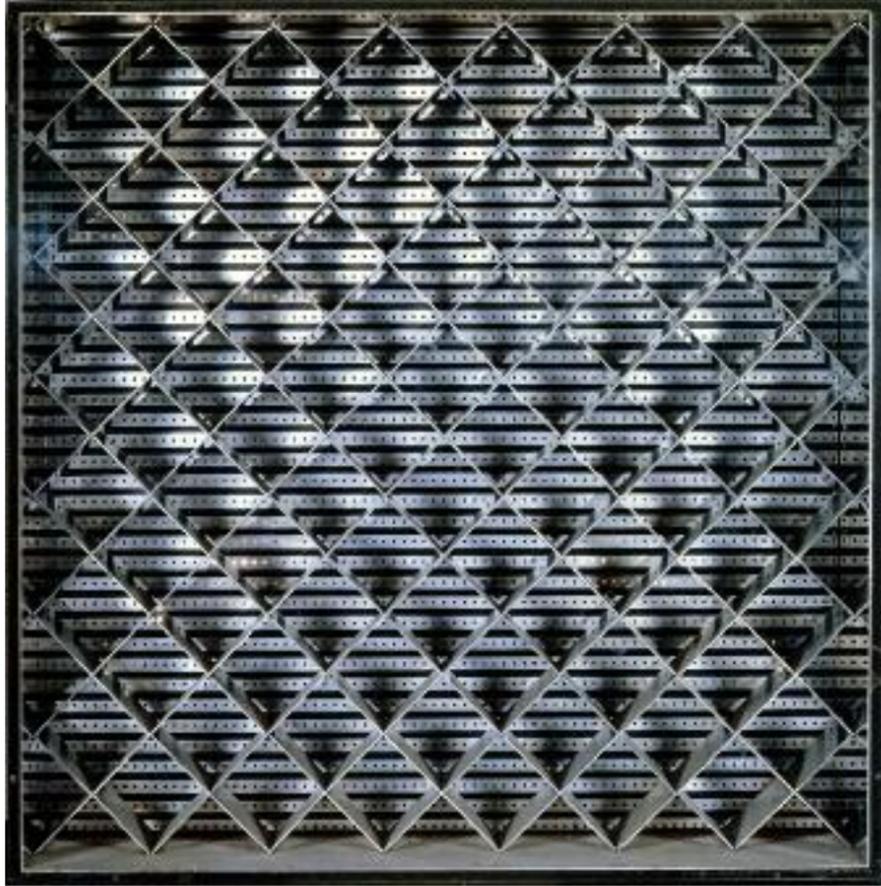
ANTONIO ASIS
1965, *AS2 vibration spirale*
legno dipinto, metallo, cm 79,9x79,9x20
(Roma, collezione privata)

ANTONIO ASIS (Buenos Aires, 1932)

Dal 1946 al 1950 frequenta la Escuela Nacional de Belles Artes a Buenos Aires, Argentina. Nel 1956 arriva a Parigi e conosce il gruppo di artisti che ruotano attorno alla Galleria Denise René. Le sue prime ricerche sono di stampo costruttivista; tra i suoi primi lavori compaiono le "interferenze", come le *Interferences concentriques* e le sculture *Interference*. Partecipa a numerose esposizioni, tra cui "Licht und bewegung" (1965); "Lumière et Mouvement" a Parigi (1967), "Cinétisme, spectacle, environnement" a Grenoble (1968).



ANTONIO ASIS
1975, *Vibration horizontal*
tecnica mista, cm 50x50x18
(Museo Civico d'Arte
Contemporanea Umbro Apollonio)



MARTHA BOTO
1965, *Labyrinthe diagonal*
metallo, plexiglas, legno e lampadine, cm 64,5x64,5x39
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5339)

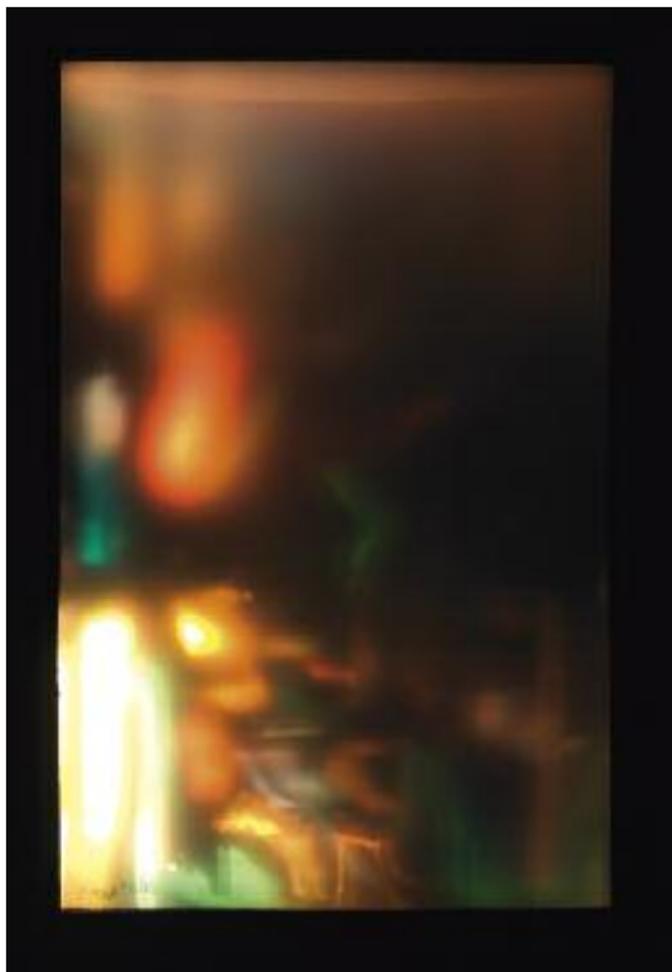
MARTHA BOTO (Buenos Aires, 1925 - Parigi, 2004)

Negli anni Trenta conosce l'artista di origini italiane, Gregorio Vardanega, con il quale partecipa al fermento artistico del periodo. Nel 1959 i due decidono di trasferirsi in Francia; all'epoca entrambi realizzano costruzioni in plexiglas, perlopiù cinetiche. Nel 1961 presenta le sue opere presso la Galerie Denise René in un'esposizione intitolata "Art Abstrait Constructif International". Nella sua ricerca, l'artista esplora le capacità dei materiali (plexiglas, alluminio o acciaio inox) di assorbire, riflettere e modificare la luce. Partecipa a "Nove tendencie 2" (1963) e "Licht und bewegung" (1965). Dal 1964 utilizza motori elettrici e proiezioni luminose su superfici specchianti di elementi in movimento: nascono le prime scatole lumino-cinetiche. Nello stesso anno espone presso la Maison des Beaux-Arts di Parigi; poi a "Lumière et mouvement" (1967); e nuovamente alla Galerie Denise René nel 1969.



MARTHA BOTO
1969, *Plus helicoidal. Deplacement optique*
metallo, plexiglas, elettromotore, cm 44x41,5x22,5
(Roma, collezione privata)

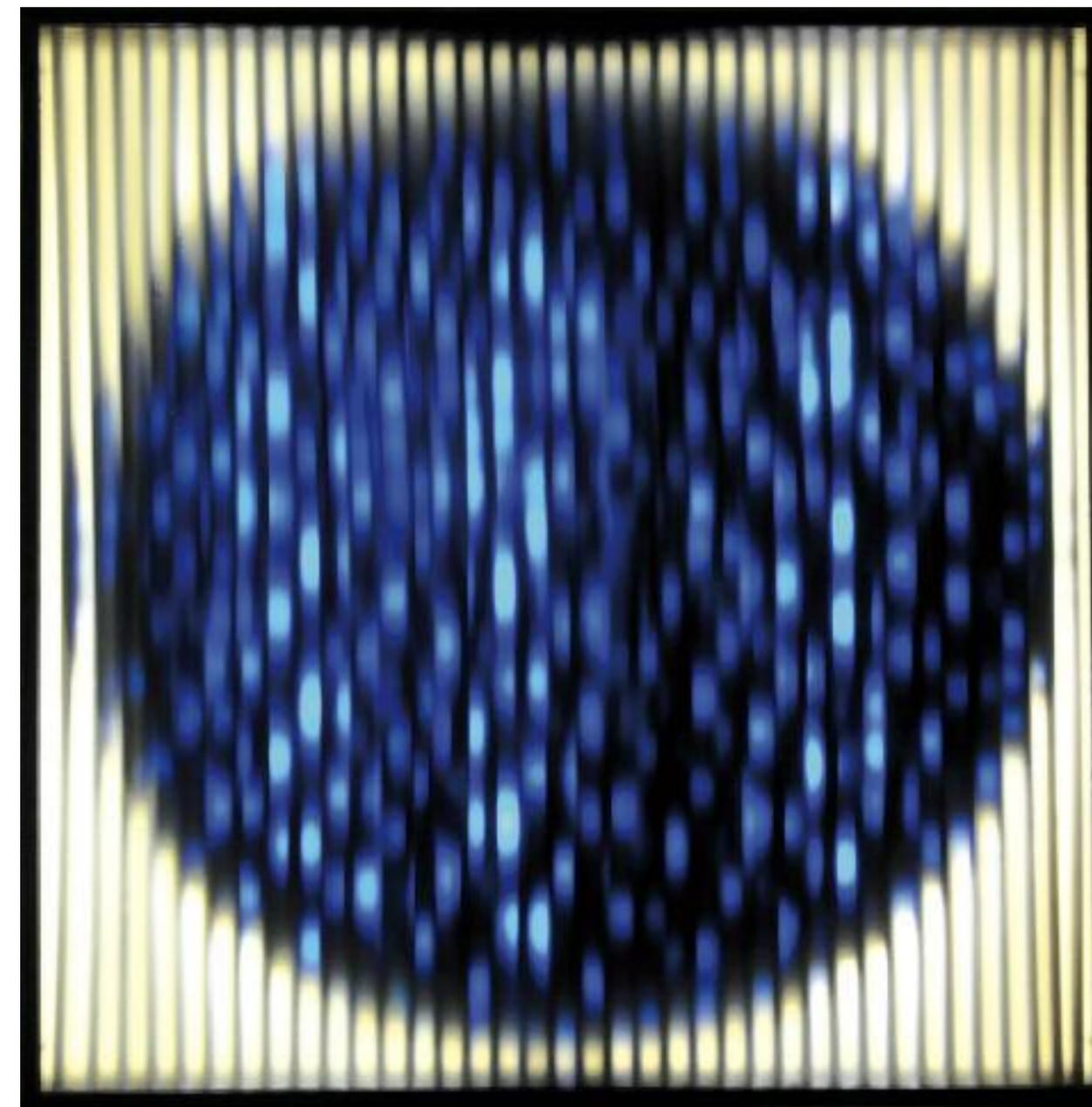




NINO CALOS
1960, *Viaggio a Parigi*
acrilico su legno e plexiglass, cm 45x32x10
(VAF-Stiftung)

NINO CALOS (Antonio Calogero; Messina, 1926 - Parigi, 1991)

Frequenta la Scuola d'Arte di Venezia e si laurea in Filosofia all'Università di Messina. Dopo un periodo espressionista, s'indirizza verso l'astrattismo, ma già dal 1948 utilizza proiettori di luce a intermittenza per rendere l'illusione di movimento su superfici costituite da lustrini multicolori applicati su tela. Nel 1956 si stabilisce a Parigi, dove conosce Frank Malina e si dedica alla realizzazione di *Mobiles lumineux*. Negli anni Settanta lavora ad una serie di opere ambientali con pareti cinetico-luminose. Partecipa a "Kunst Licht Kunst" (1966) e a "Lumière et mouvement" (1967).



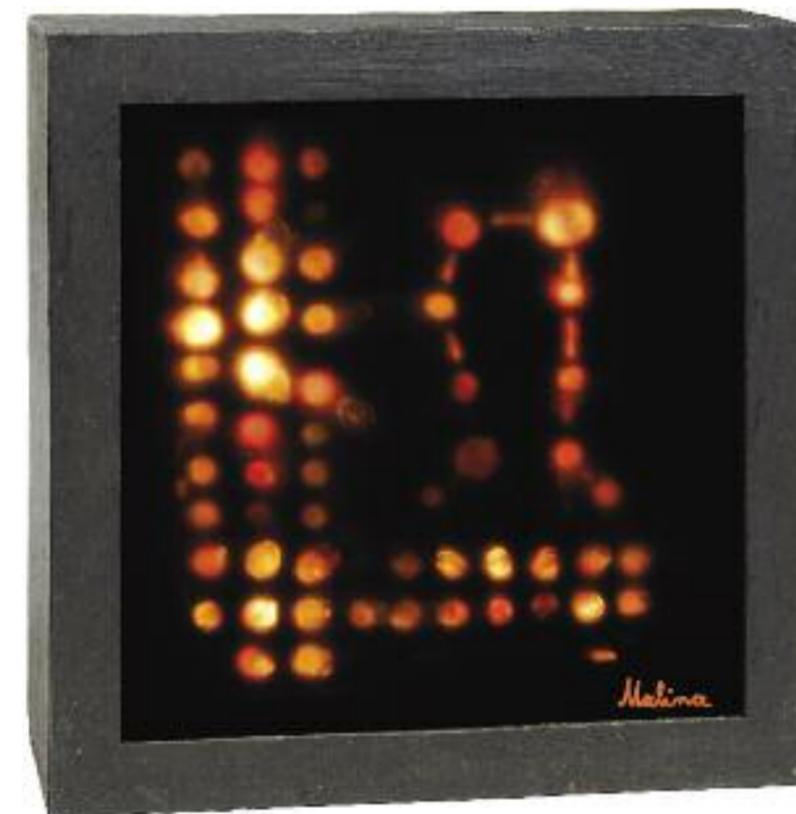
NINO CALOS
1966, *Luminoso mobile 135 B*
legno, alluminio, plexiglas, motore
elettrico e tubi al neon, cm 73x73x13
(Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Moderna, inv. 5339)



CARLOS CRUZ-DÍEZ
1966, *Physichromie*
acrilico e lamelle plastiche su tavola, cm 61x31
(Collezione privata)

CARLOS CRUZ-DÍEZ (Caracas, 1923)

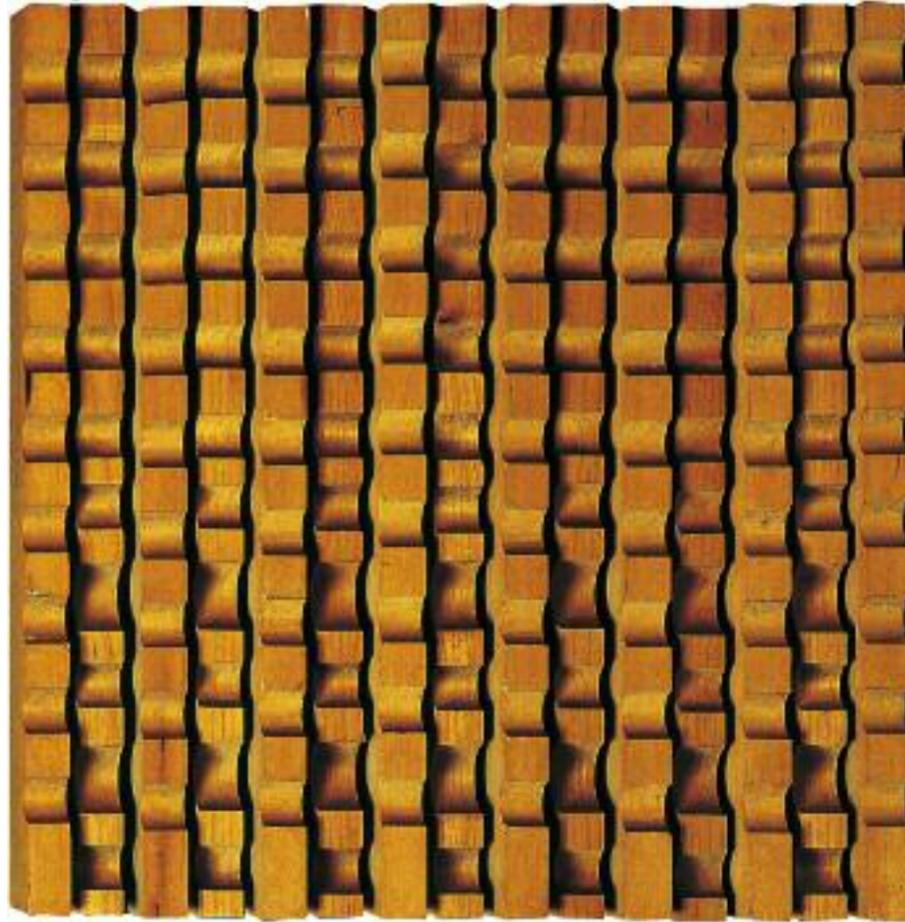
Studia alla Escuela de Bellas Artes di Caracas, dove tra il 1958 e il 1960 ricopre la carica di professore e dirigente; nel 1946 lavora come direttore artistico all'agenzia pubblicitaria McCann-Erickson. Nel 1957, dopo essere stato a New York e Parigi, fonda a Caracas l'Estudio de Artes Visuales, scuola di arti grafiche e disegno industriale. Interessato al rapporto tra arte e comunicazione, dal 1959 insegna Tipografia e Grafica alla Scuola di giornalismo dell'Universidad Central de Venezuela, Caracas, e lavora come illustratore per "El Nacional". Si trasferisce a Parigi, pur continuando a tornare regolarmente in America. Compare alla XXXI Biennale di Venezia (1961). Nel 1965 è membro del Centre culturel Noroit ad Arras, Francia. S'interessa di fenomenologia cromatica, Gestalt e percezione; elabora il ciclo delle Physichromies. È presente a *Nove tendencije 2* (1963). Partecipa a "The Responsive Eye" (1965); "Lumière, Mouvement et Optique" (1965); "Licht und bewegung" (1965); "Kinetika" (1967); "Lumière et mouvement" (1967). Viene premiato alla IX Biennale di San Paolo, nel 1967. Lavora nel campo dell'architettura, realizzando opere per spazi ed edifici pubblici. Tra 1972 e 1973 insegna all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi; dal 1986 al 1993 è professore all'Instituto Internacional de Estudios Avanzados (IDEA) di Caracas.



FRANK JOSEPH MALINA
1961, *Constellation Series. Gemini A*
legno, elettromotore, cm 28x28x11,5
(Roma, collezione privata)

FRANK JOSEPH MALINA (Brenham, USA, 1912 - Boulogne sur Seine, Francia, 1981)

Si laurea in Ingegneria meccanica alla Texas Agricultural and Mechanical University nel 1934. Attratto dall'Ingegneria aerospaziale, consegue il Dottorato presso il California Institute of Technology nel 1940, con una tesi su propulsione e volo dei razzi. Pioniere nella ricerca e sviluppo del settore aerospaziale, dal 1953 si dedica esclusivamente alle arti visive. Sperimenta fin dal 1954 l'uso di luci elettriche ed elementi cinetici nei suoi lavori; la prima esposizione di tali opere si tiene alla Galerie Colette Allendy di Parigi (1955). Malina individua quattro diversi sistemi cinevisuali: *Lumidyne*, *Reflectodyne*, *Polaridyne*, *Audio-Kinetic*. Convinto assertore dell'interscambio tra arte e scienza, i titoli delle sue opere evocano scenari dello spazio extraterrestre (ad esempio: *Orbit IV*, *Stairways to the Stars*, *Ursa Major*, *Polaris*). Nel 1965 progetta un murale cinetico, *The Cosmos*, per il Pergamon Press Building di Oxford. Partecipa a "Kinetische Kunst" (1960), "Licht und bewegung" (1965), "Nova Tendencija 3" (1965), "Lumière et mouvement" (1967). Nel 1969 il Ministero dell'Istruzione francese finanzia la pellicola *The Kinetic Painting of Frank J. Malina*. Nel 1968 fonda la rivista "Leonardo".



IVAN PICELJ
1962, *Superficie 8*
legno, cm 58,7x58,7x6
(Collezione Getulio Alviani)

IVAN PICELJ (Okučani, Croazia, 1924 - Zagabria, 2011)

Iscrittosi all'Accademia di Belle Arti di Zagabria nel 1943, se ne allontana nel 1945 per insofferenza del realismo socialista ideologicamente imposto. È membro fondatore di Exat 51, gruppo per l'astrazione attivo a Zagabria tra il 1951 e il 1956; la prima mostra del gruppo si tiene nell'appartamento di Picelj (1952). Nel 1955 organizza la prima esibizione di industrial design a Zagabria; si associa allo studio di design SIO (1956). Picelj è tra i promotori del movimento "Nove Tendencije", con cui partecipa alle mostre di Zagabria (1961-1967). Soggiorna spesso a Parigi, dove frequenta la Galerie Denise René, esponendovi nel 1959. È presente alla XXXIV e XXXI Biennale di Venezia (1968 e 1972).



NICOLAS SCHÖFFER
1959, *Lux n. 9*
acciaio inox, proiettori, schermo in plexiglas acciaio e legno
piattaforma girevole in legno, schermo cm 240x300
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5394)

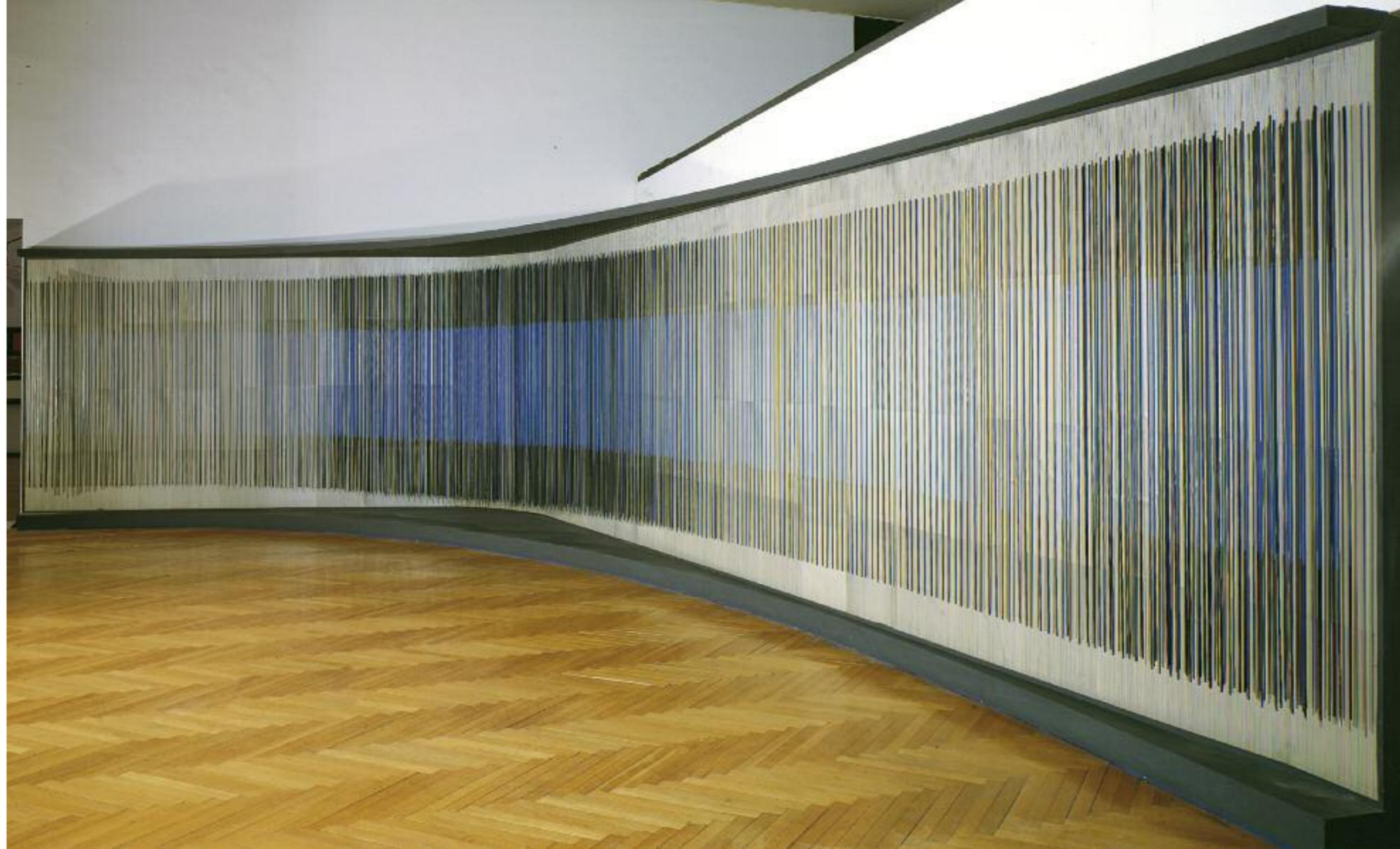
NICOLAS SCHÖFFER (Kalocsa, Ungheria, 1912 - Parigi, 1992)

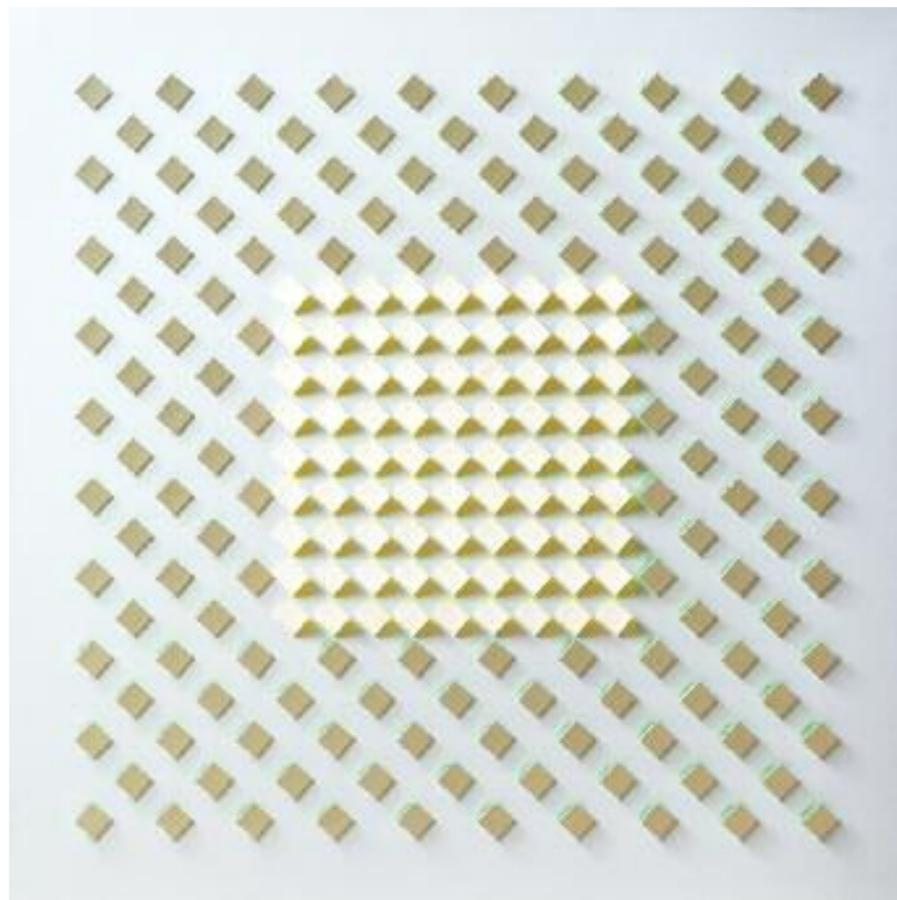
Studia presso la Scuola di Belle Arti di Budapest. Nel 1936 si trasferisce a Parigi, dove frequenta l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Dal 1950 si dedica alla creazione di opere cinetiche, lavorando sull'integrazione di movimento, luce e suono e l'uso di mezzi elettrici ed elettronici. Collabora con il musicista Pierre Henry. Nella sua ricerca pionieristica di composizioni lumino-dinamiche, Schöffer si appoggia alle teorie di Norbert Wiener; nel 1954 pubblica *Le spatiodynamisme* e nel 1956 realizza la sua prima "scultura cibernetica", *CYSP 1*. Nel 1967 inizia la serie "Lux". Interessato alla dimensione architettonica e urbanistica, nel 1961 realizza una torre cibernetica a Liegi e nel 1963 progetta la *TLC (Tour Lumière Cybernétique)*, per la Défense a Parigi. Nel 1964 tiene una personale allo Stedelijk Museum di Amsterdam; è presente a "Licht und bewegung" (1965), "Lumière et mouvement" (1967), "La luce" (1967). Viene premiato alla XXXIV Biennale di Venezia (1968).

JESÚS RAFAEL SOTO
1966, *Gran muro panoramico vibrante*
legno, metallo, serigrafia, carta adesiva, cm 252x1370x53
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5262)

JESÚS RAFAEL SOTO (Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 - Parigi 2005)

Studia alla Escuela de Artes Plásticas di Caracas; tra il 1947 e il 1950 dirige la Escuela de Artes Plásticas di Maracaibo. Tiene la sua prima personale al Taller Libre de Arte di Caracas (1949). Si trasferisce a Parigi. Espone al Salon des Réalités Nouvelles, a Parigi. Dal 1952 lavora alla realizzazione di opere per cicli; inizia nel 1953 ad impiegare il plexiglas e ad interessarsi di cinevisualità. Partecipa a "Le Mouvement" (1955). Nel 1958 avvia la serie delle *Vibrations*; realizza dei murali cinetici per il padiglione venezuelano alla Exposition Internationale di Bruxelles. Espone a "Kinetische Kunst" (1960); vince il premio nazionale di pittura del Museo de Belles Artes di Caracas. Partecipa alla XXXII Biennale di Venezia (1964), la "Licht und bewegung" (1965), mentre per la XXXIII edizione (1966) della rassegna veneziana realizza il *Grande muro panoramico vibrante*. Nel 1967 è presente nel padiglione venezuelano dell'Expo di Montréal e a "Lumière et mouvement" a Parigi. Dal 1969 sviluppa i *Pénétrables*, serie di opere abitabili. Nel 1970 esegue un murale cinevisuale per il palazzo dell'UNESCO di Parigi. Dagli anni Settanta lavora con maggiore assiduità alla realizzazione di opere ambientali e su scala architettonica.

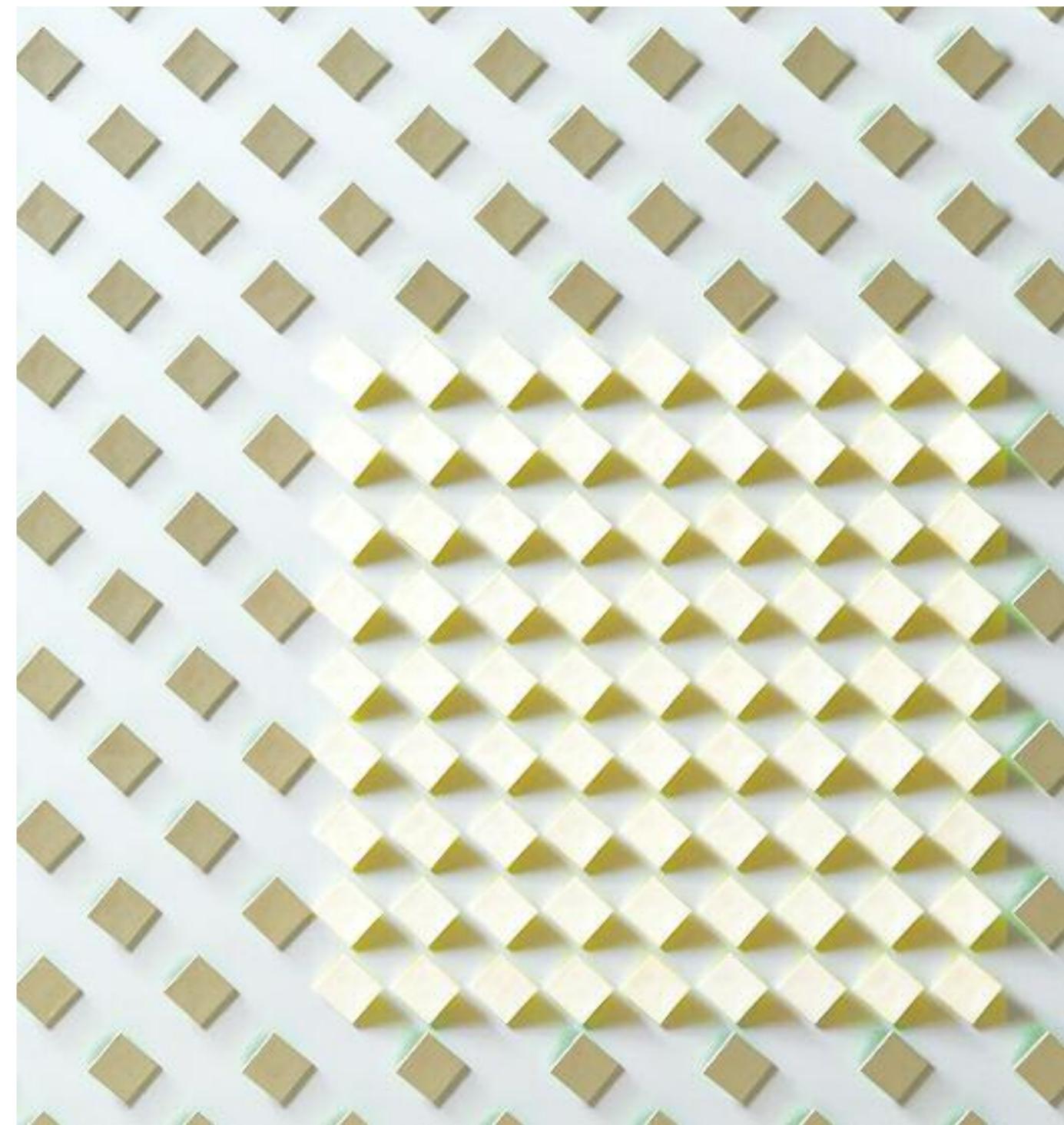


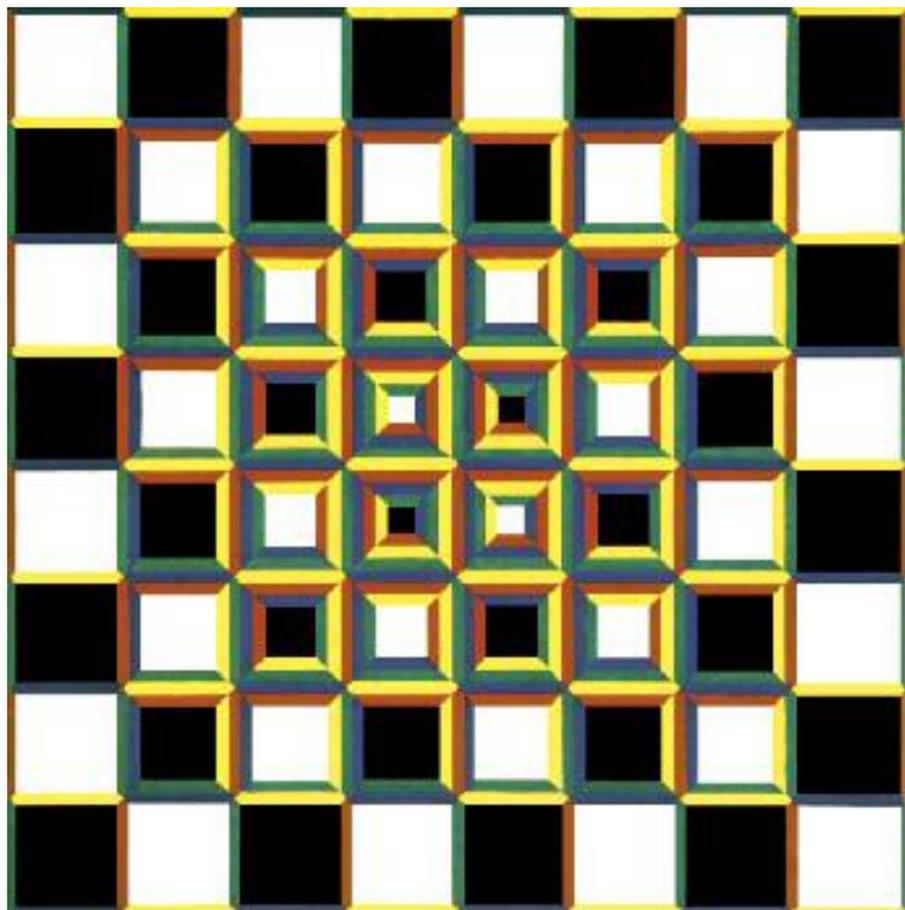


LUIS TOMASELLO
1973, *Atmosphère chromoplastique n. 335*
legno, cm 100x100x7,5
(Roma, collezione privata)

LUIS TOMASELLO (La Plata, Argentina, 1915)

Di famiglia italiana, Tomaseillo studia dapprima alla Escuela Nacional de Bellas Artes, quindi alla Escuela Superior de Pintura di Buenos Aires. Nel 1945 visita l'Europa e si dedica all'astrazione geometrica. Nel 1951, trascorre sei mesi a Parigi. Tornato in Argentina, frequenta artisti d'avanguardia quali Emilio Pettoruti e Arden Quin. Con quest'ultimo fonda a Buenos Aires il Salon Arte Nuevo. Trasferitosi definitivamente a Parigi nel 1957, realizza le sue prime opere cinevisuali. Nel 1958 entra nel giro della Galerie Denise René e la sua ricerca si evolve nell'indagine dei fenomeni luminosi. Datano 1962 le personali al Museo di Belle Arti di Buenos Aires e alla Galleria Denise René di Parigi. Partecipa a "Nove tendencije 2" (1963), "The Responsive Eye" (1965), "Kinetika" (1967), "Lumière et mouvement" (1967), "Cinétisme, spectacle, environnement" (1968).

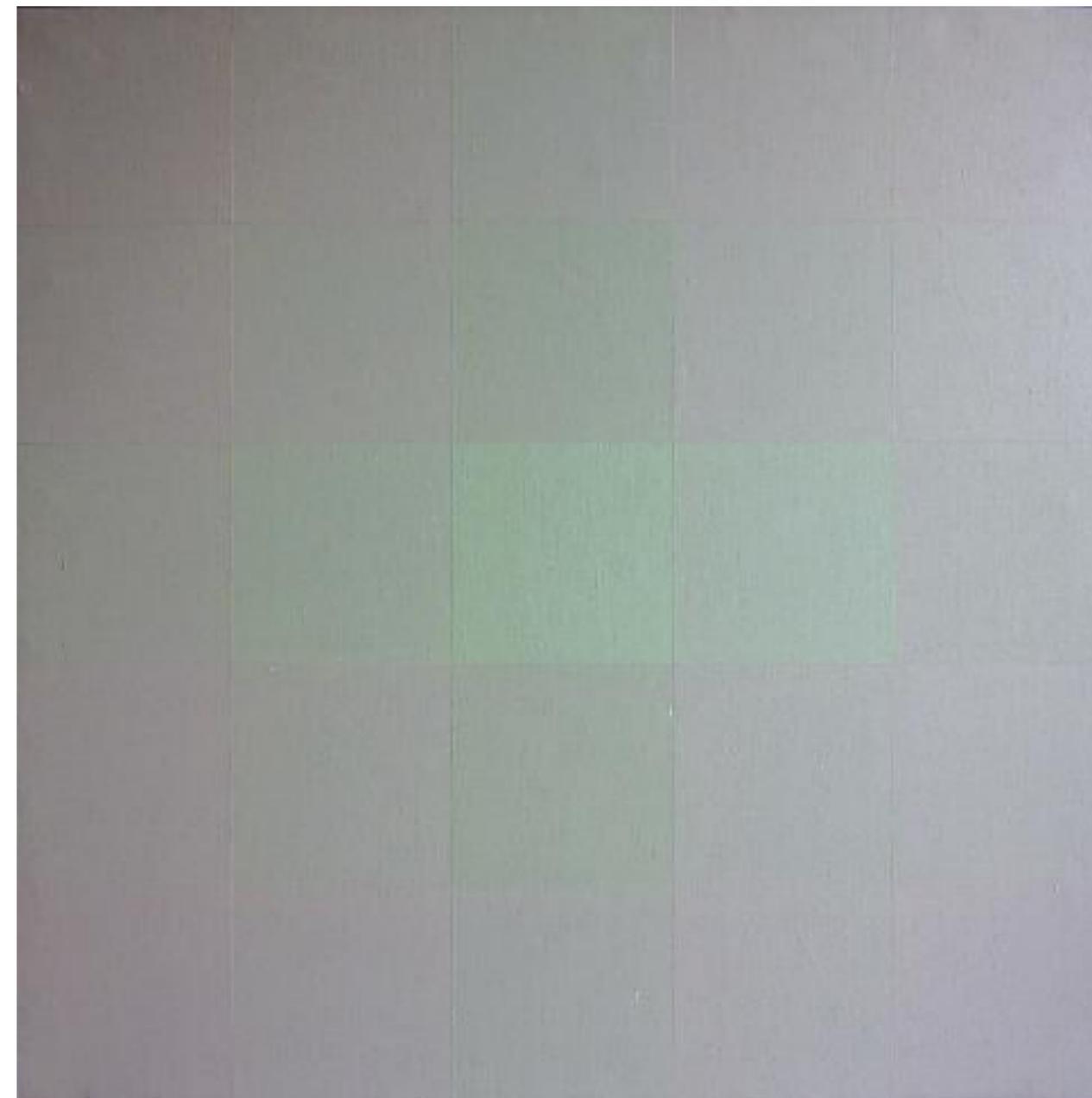




JORRIT TORNQUIST
1965, *Senza titolo*
olio su tela, cm 110x110
(Collezione privata)

JORRIT TORNQUIST (Graz, Austria, 1938)

Studia Biologia all'Università di Graz e Architettura al Politecnico. Nel 1966 entra a far parte del Forum Stadtpark di Graz e realizza il suo primo "color-project" pubblico. Nel 1967 fonda a Graz il gruppo Austria-Ricerche su griglie di impulsi, e nel 1972 il Team-colore a Milano. Dal 1975 partecipa a diversi convegni tra cui: "Arte pubblica" a Graz, "Arredo Urbano" a Stresa, "Colorazione" Città Alta di Bergamo, "Abitare" a Bologna, "Arte & Industria" a Vienna, Triennale a Milano. Nel 1973 entra a far parte del Colour-Center di Tokyo, nel 1977 del gruppo Surya di Milano. Saggista e docente, insegna all'Istituto Europeo di Design di Milano, alla Facoltà di Architettura dell'Università di Graz, all'Accademia di Belle Arti di Bergamo e al Politecnico di Milano. Viene invitato alla XLII Biennale di Venezia nel 1986.



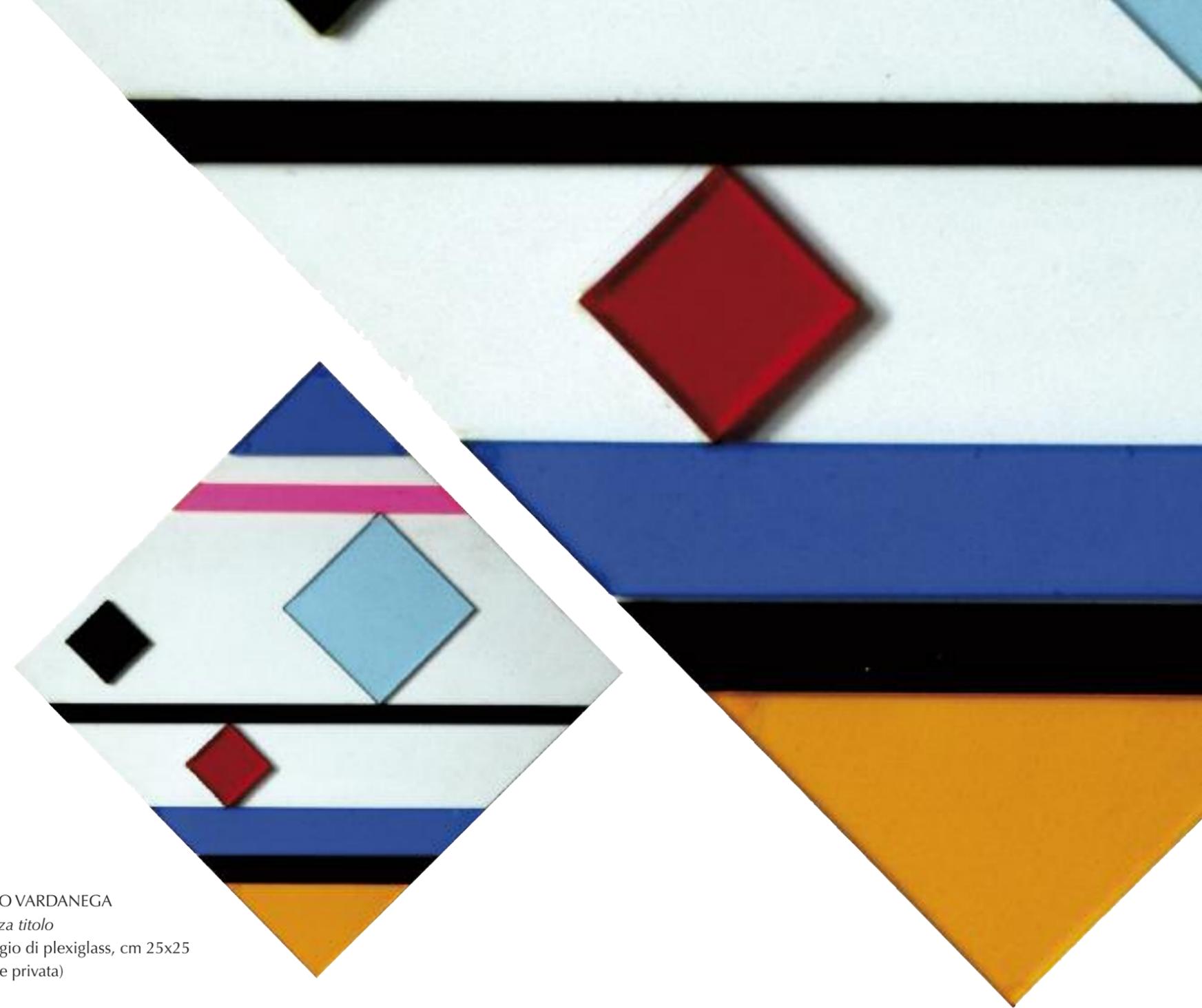
JORRIT TORNQUIST
1971, *Senza titolo*
acrilico su tela, cm 120x120
(Collezione privata)



GREGORIO VARDANEGA
1969, *4 cercles ex-centriques*
plexiglas, metallo, lampade, elettromotore, cm 34,2x33,5x24
(Roma, collezione privata)

GREGORIO VARDANEGA (Possagno, Treviso, 1932 - Parigi 2007)

Nato in Italia, la sua famiglia si trasferisce a Buenos Aires quando lui ha ancora tre anni. Dal 1939 al 1946 frequenta la Escuela Nacional de Belles Artes; conosce Tomas Maldonado. Aderisce nel 1946 alla Asociacion Arte Concreto-Invencion. Nel 1948 è a Parigi; una sua opera compare nel catalogo del Salon des Réalités Nouvelles. Rientrato in Argentina, nel 1956 contribuisce assieme a Martha Boto alla creazione del gruppo ANFA (Artisti Non Figurativi Argentini). Sperimenta opere cinevisuali animate a motore; è presente alla IV Biennale di San Paolo in Brasile (1957). Vince la medaglia d'oro all'Exposition internationale de Bruxelles (1958). Nel 1959 si stabilisce definitivamente in Francia. Partecipa a "Réalités Nouvelles" (1961); "Nove Tendencije" (1963); "Lumière, mouvement et optique" (1965); "Nova Tendencija" (1965); "Licht und bewegung" (1965); "Lumière et mouvement" (1967). Dagli anni Settanta realizza opere per spazi pubblici. Assieme a Martha Boto conia il termine "cromocinetismo" per descrivere la propria ricerca.



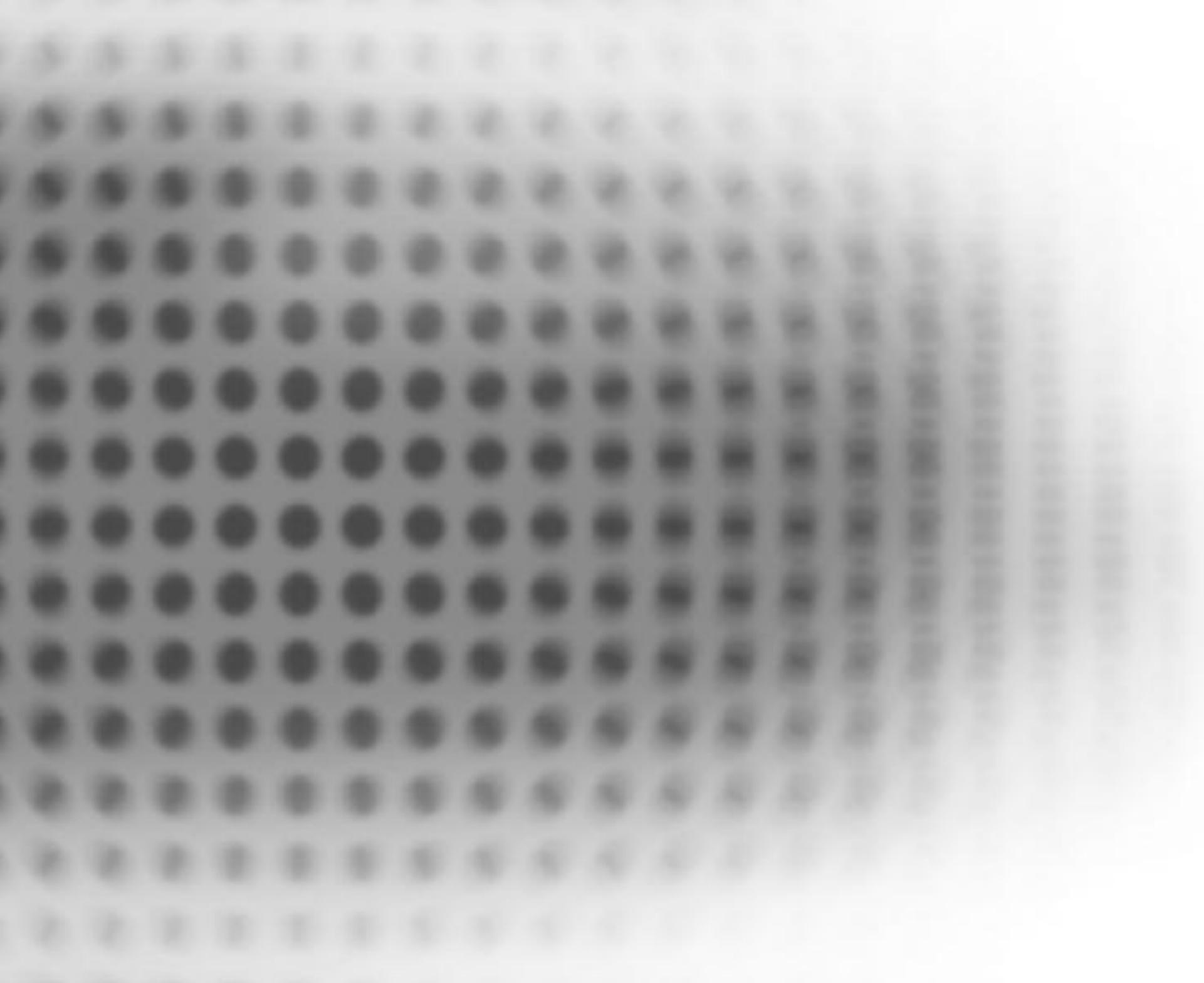
GREGORIO VARDANEGA
1970, *Senza titolo*
assemblaggio di plexiglass, cm 25x25
(Collezione privata)



VICTOR VASARELY
1969-70, *Diam-Va*
olio su tela, cm 100x69
(Collezione privata)

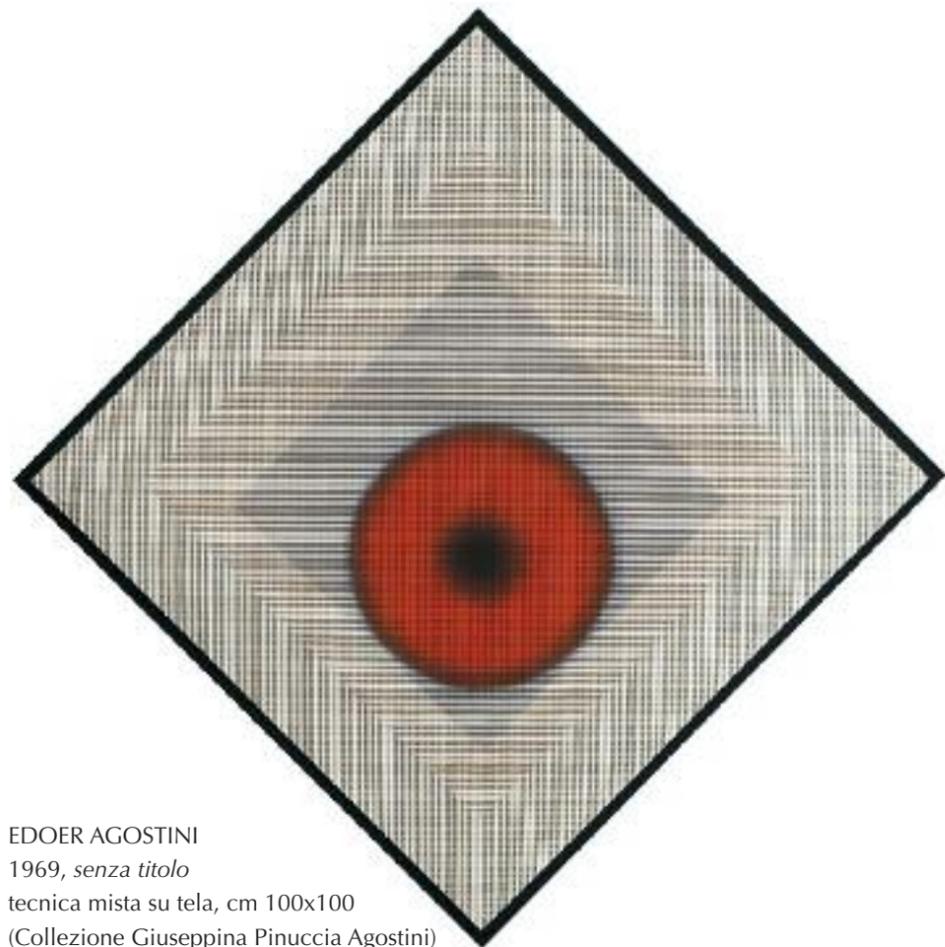


VICTOR VASARELY
1969, *2170 vp 106*
tecnica mista su tela, cm 120x60
(Collezione privata)



“NEL SEGNO” DELL’ARTE PROGRAMMATA E CINETICA

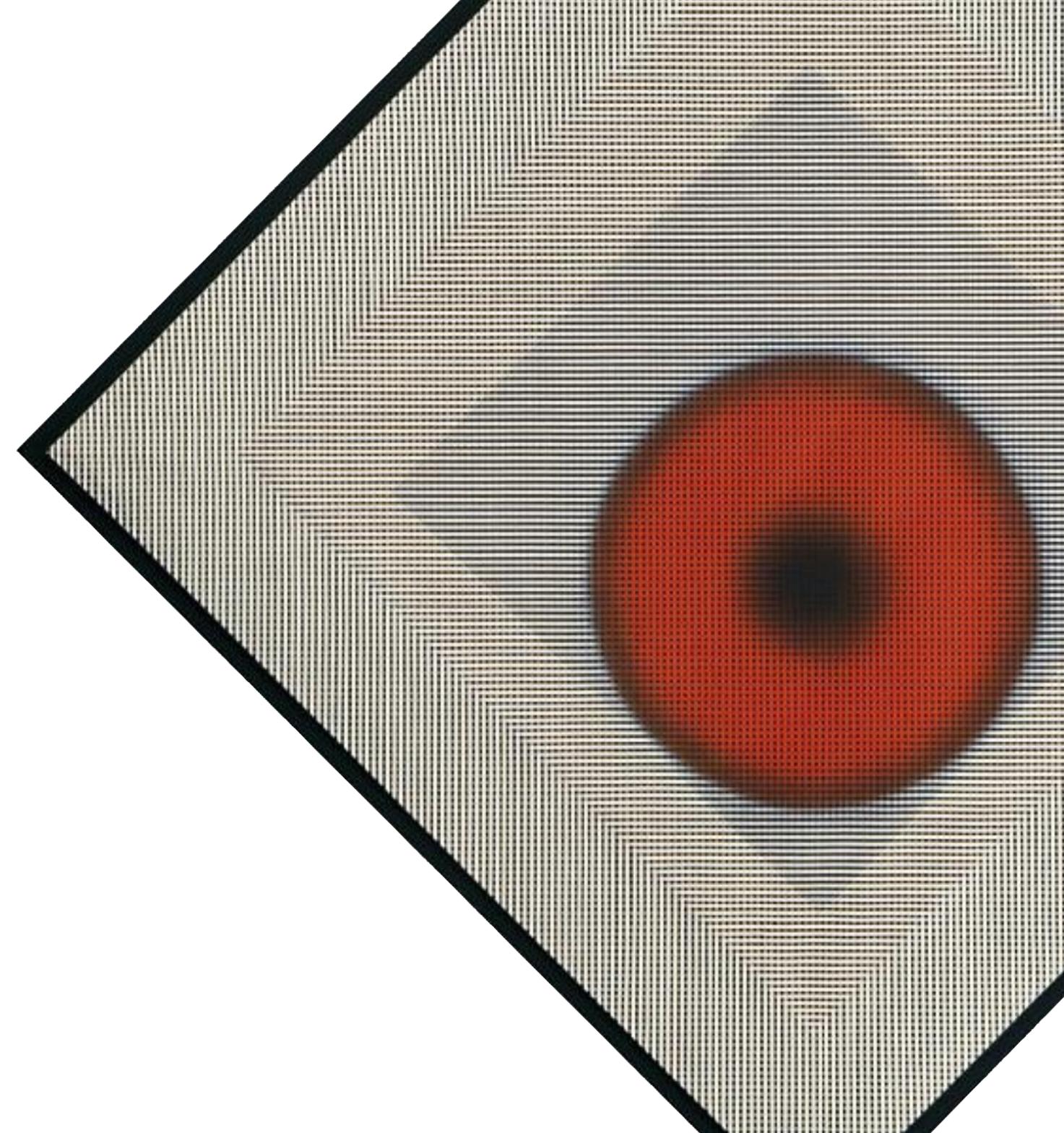
Agostini, Arena, Brook, Campesan, Costalonga
Costantini, Dadamaino, Finzi, Fogliati, Gard, Glattfelder
Grignani, Magnoni, Marchegiani, Morandini
Ormenese, Rotta Loria, Scirpa, Vigo, Zen

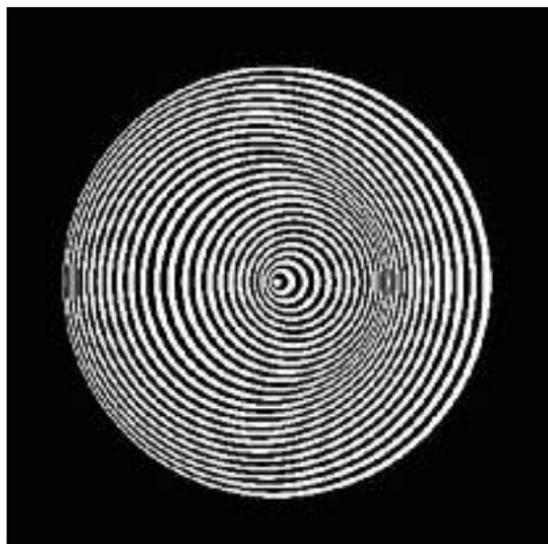
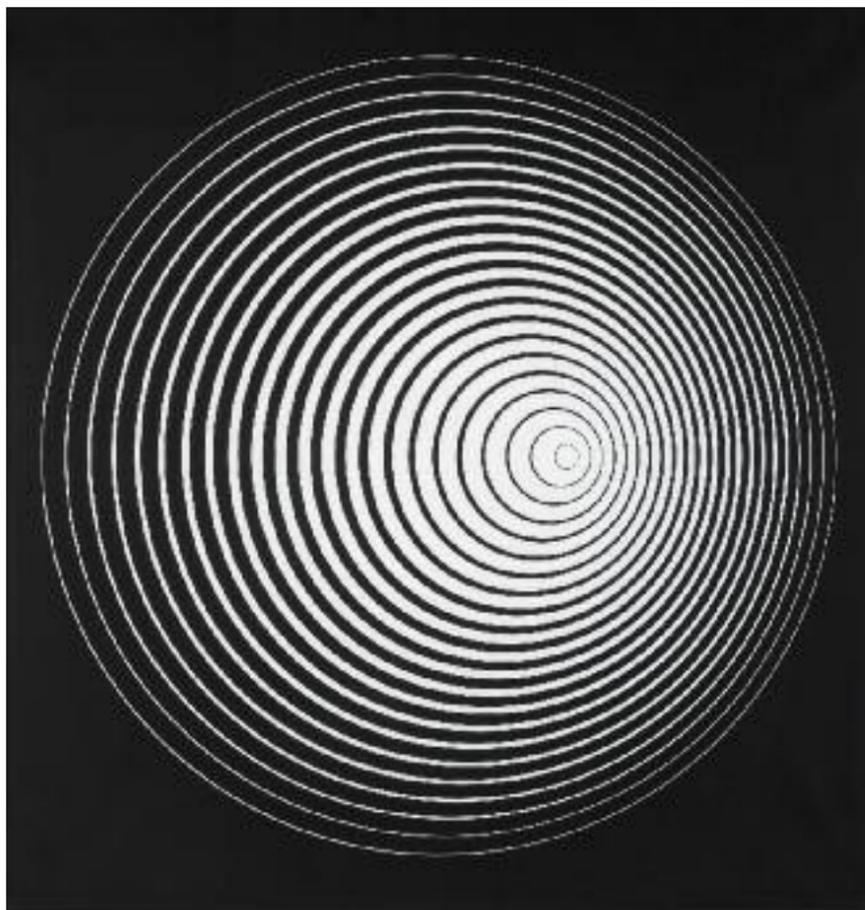


EDOER AGOSTINI
1969, *senza titolo*
tecnica mista su tela, cm 100x100
(Collezione Giuseppina Pinuccia Agostini)

EDOER AGOSTINI (San Martino di Lupari, Padova, 1923 - 1986)

Prigioniero di guerra nel 1943, rientra in Italia nel 1947. Avvia dei laboratori di sartoria e inizia a dipingere da autodidatta. Negli anni Sessanta entra in contatto con gli artisti del Gruppo N, il Gruppo T, il GRAV e il Gruppo ZERO. Nel 1971 promuove la Biennale d'Arte Contemporanea di San Martino di Lupari, coinvolgendo interpreti italiani e stranieri dell'arte programmata e cinevisuale; cura otto edizioni della rassegna e nel 1981 avvia la costituzione del Museo Umbro Apollonio, grazie alle opere donate dagli artisti invitati alla Biennale luparense. Nel 1986 riceve l'invito alla XLII Biennale di Venezia.



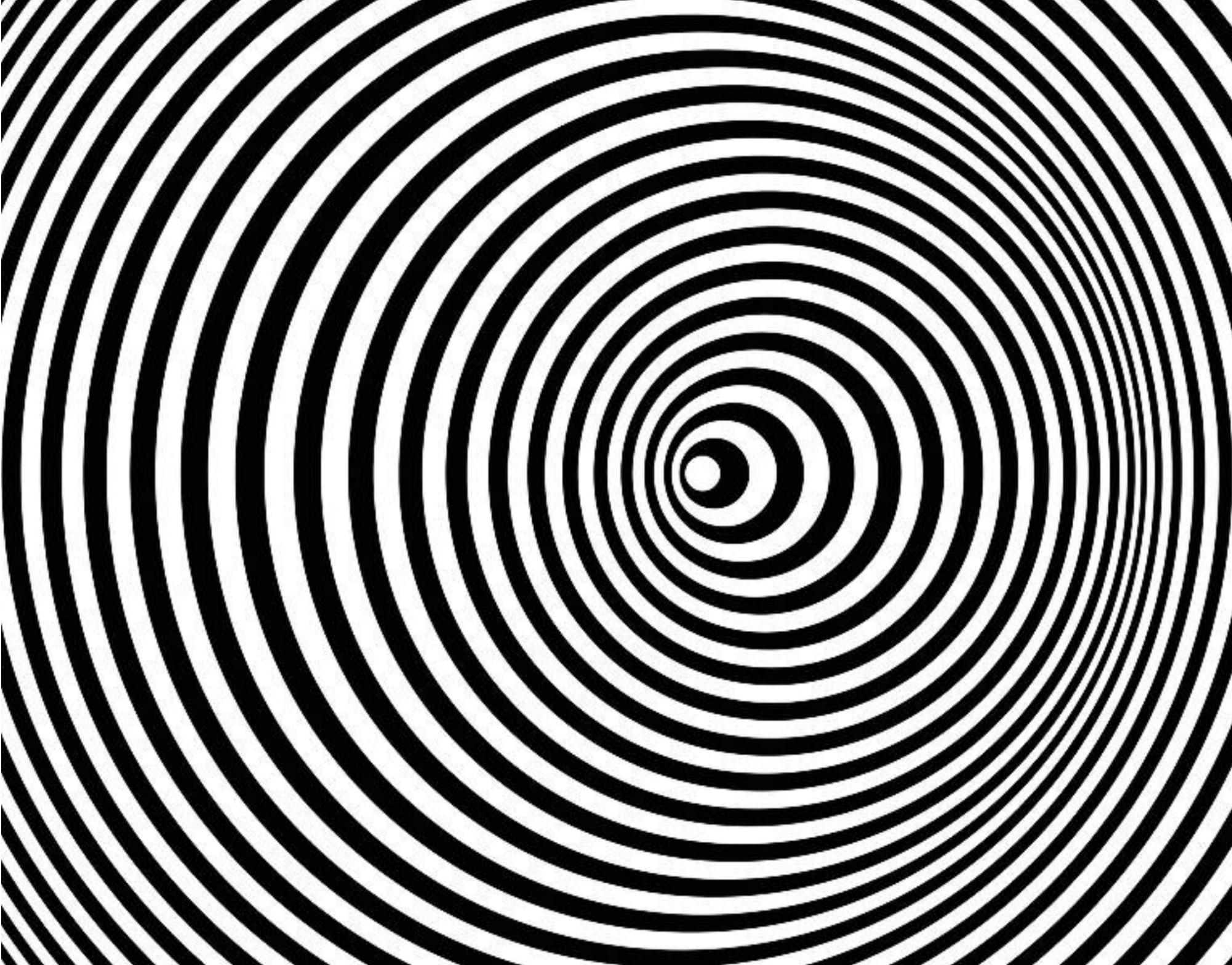


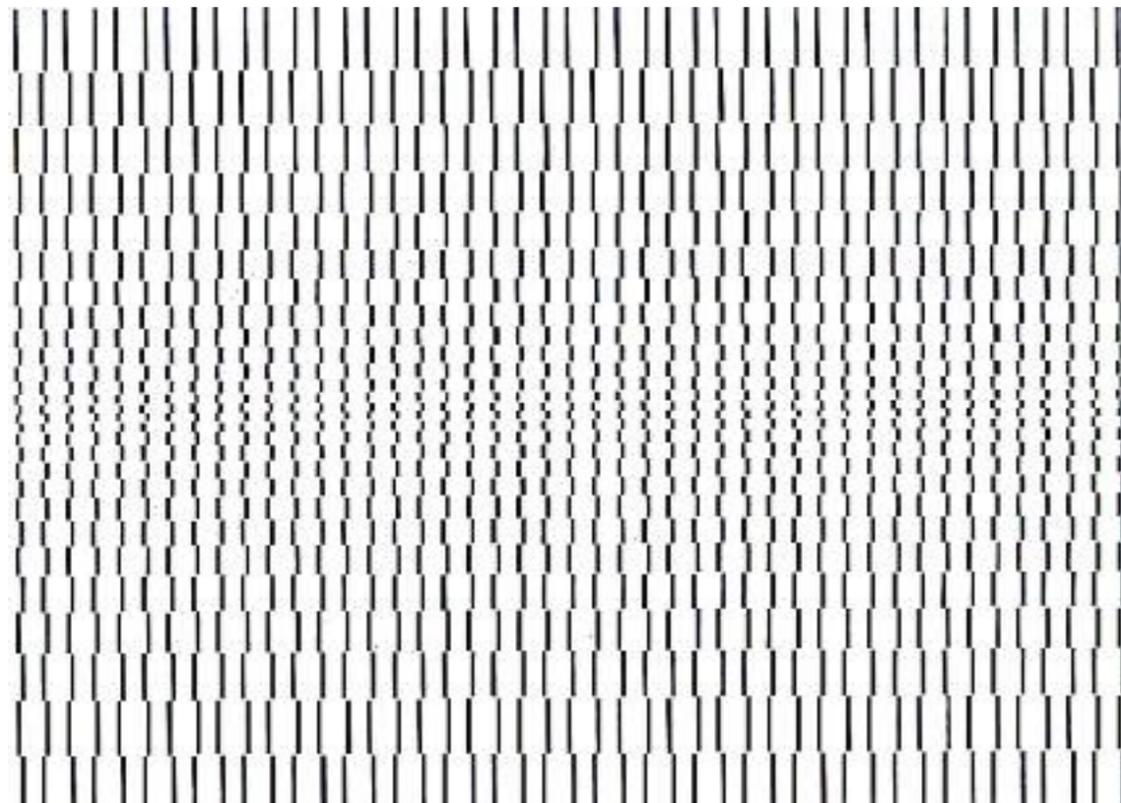
MARINA APOLLONIO
1966, *Dinamica circolare 6S+5*
disco e fondo in multistrato di legno con meccanismo rotante, pittura con smalto sintetico, cm 100x100
(VAF-Stiftung)

MARINA APOLLONIO
1965, *Senza titolo*
acrilico su tavola, cm 90x90
(Museo Civico d'Arte Contemporanea Umbro Apollonio)

MARINA APOLLONIO (Trieste, 1940)

Studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove segue le lezioni di Giuseppe Santomaso; dal 1960 comincia ad occuparsi d'architettura per interni. Nel 1962 avvia le proprie ricerche sulla comunicazione visiva e realizza i primi rilievi metallici a sequenze cromatiche alter-nate. Partecipa a "Nova Tendencija 3" (1965); seguono varie mostre personali, tra le quali quelle alla Galleria Il Cenobio di Padova nel 1967, alla Galleria Sincron di Bergamo nel 1968, alla Galerie Historial di Venezia nel 1970 e alla Galleria Method di Vigevano (1975). La sua ricerca verte sulle possibilità fenomeniche di forme e strutture elementari. Dal 1975 realizza opere basate sul rapporto ortogonale di linee parallele colorate, verticali e orizzontali, su fondo nero. La sua attività è particolarmente intensa, sia in Italia che all'estero, fino agli inizi degli anni Ottanta, quando decide di dedicarsi alla ricerca pura.





VINCENZO ARENA
1968, *Struttura seriale modulare 8*
allucromia, cm 90x97
(Proprietà dell'artista)

VINCENZO ARENA (Pizzo Calabro, Vibo Valentia, 1932)

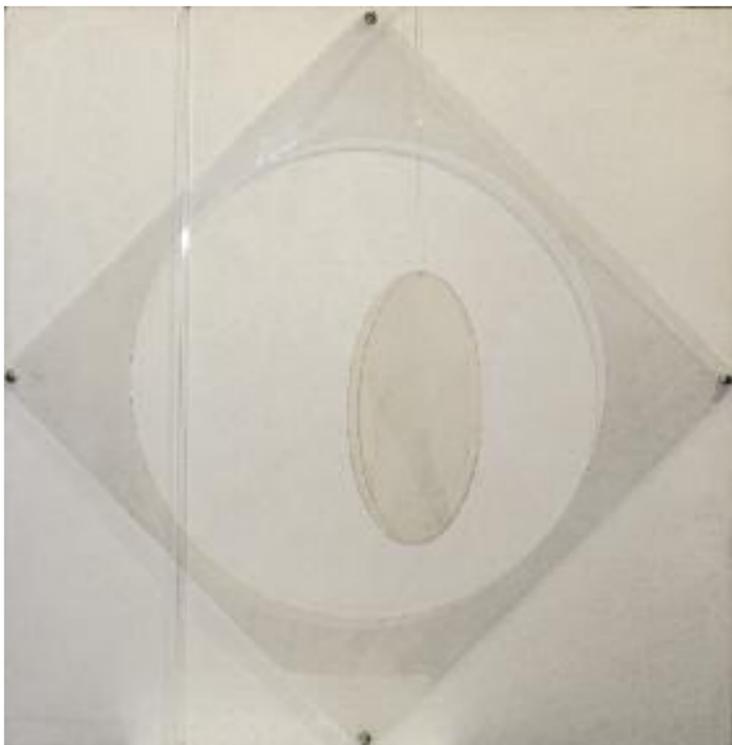
Dopo gli studi, lavora come ingegnere progettista e, parallelamente, avvia uno studio pittorico. Su suggestione della mostra dedicata a Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1954), indirizza la propria ricerca in direzione astratto-geometrico. Nel 1964 tiene la prima personale alla Galleria Michelangelo di Roma. Nel 1965, in Belgio, espone alla Galerie l'Ange Aigu d Bruxelles, dove ritorna nel 1967 presentato in catalogo da Henri Van Lier. Affascinato dai temi dell'arte programmata, lavora su strutture modulari e seriali; apprende la tecnica dell'allucromia (colorazione all'alluminio). Si trasferisce a Parigi; qui, nel 1968, tiene un'esibizione personale alla Galerie Vercamer e partecipa alla fondazione del gruppo Constructivisme et Mouvement (Co. Mo.), assieme a diversi artisti e critici. Torna a Roma nel 1969 e intensifica l'attività espositiva. Dal 1972 s'interessa ai fenomeni della percezione; legge il saggio di Charles Paul Bru, *Les éléments picturaux*, pubblicato nel 1975, ed elabora un modello matematico per la definizione cromatica del quadro. Nel 1981 a Roma costituisce con altri artisti (tra i quali anche Di Luciano e Pizzo) il gruppo Spazio Documentato.



FEDERICO BROOK
1973, *Piano spaziale S5*
acciaio, metacrilato
con inclusione di metallo, cm 73x73x73
(Proprietà dell'artista)

FEDERICO BROOK (Buenos Aires, Argentina, 1933)

Studia Belle Arti alla Universidad Nacional di La Plata. Nel 1956 si stabilisce a Roma, dove si diploma all'Accademia di Belle Arti. Si dedica alla progettazione e realizzazione d'interventi architettonici e urbanistici; crea diverse sculture per spazi pubblici. Espone alla XXXI e XXXVI Biennale di Venezia (1962 e 1972). Tra il 1973 e il 1974 progetta ed esegue un modulo variabile in acrilico e metallo per il soffitto del Ministero delle Poste all'Eur di Roma.



SARA CAMPESAN
1967, *Mobil quadrato*
persplex e legno dipinto, cm 93x93
(Collezione privata)

SARA CAMPESAN (Mestre, Venezia, 1924)

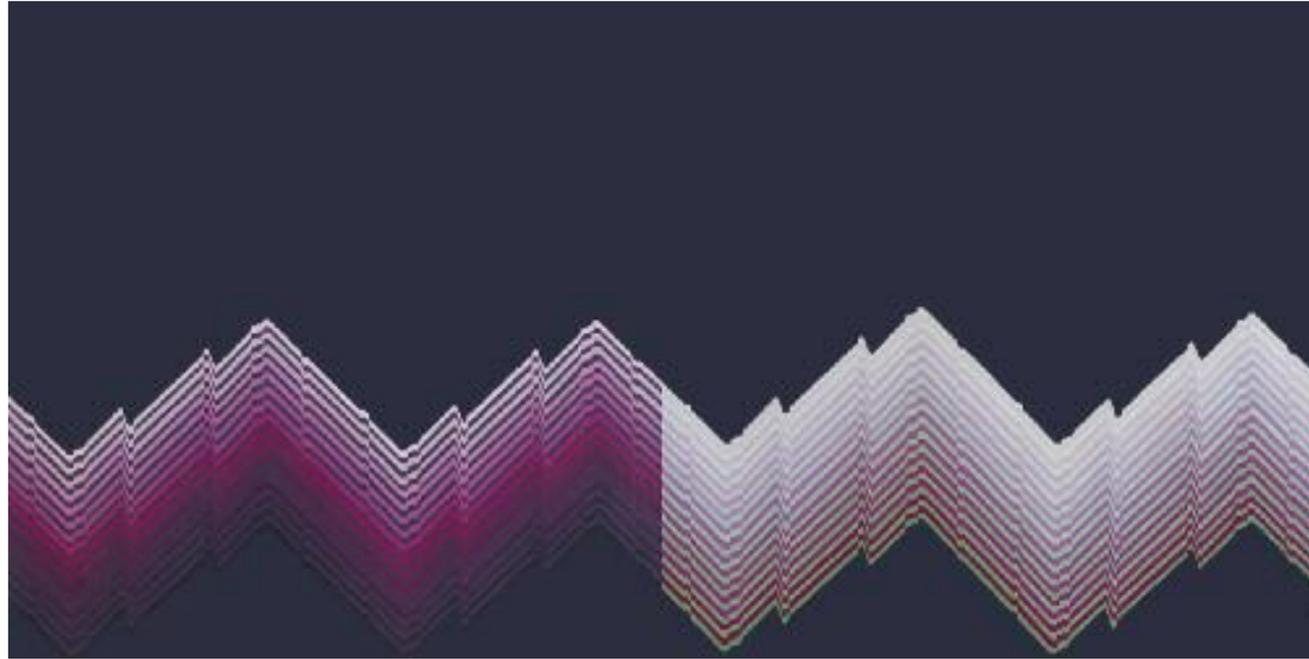
Diplomatasi in decorazione all'Accademia di Venezia, nel 1948, con Bruno Saetti, la sua attività artistica inizia nel 1950 nel segno dell'Informale. Nel 1965, partecipa alla formazione del gruppo Dialettica delle Tendenze; l'anno seguente aderisce a Set di Numero, gruppo che ruota attorno alla fiorentina Galleria Numero di Fiamma Vigo. Nel 1962 incontra Bruno Munari, a Milano, con il quale dal 1970 collabora alle iniziative del Centro Operativo Sincron di Brescia. Dal 1969 al 1973 è a Roma e indaga la tridimensionalità creando strutture ottico-dinamiche basate sull'interazione di colore, luce e movimento: da qui la serie delle *Composizioni modulari*, collage serigrafici, e delle *Sculture girevoli* da cui derivano gli *Oggetti semisferici*. Si dedica al design, lavorando con la Cava Spa di Cava dei Tirreni alla produzione di strutture modulari componibili in ceramica e porcellana. Nel 1978 fonda a Mestre il gruppo Verifica 8+1, che racchiude artisti veneti attivi nell'ambito delle ricerche dell'arte concreta e strutturalista. Nel 1981, è chiamata a far parte della Commissione Culturale dell'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia e riceve dalla Presidenza della Repubblica la medaglia d'argento destinata ai "Benemeriti della Scuola, della Cultura e dell'Arte".



FRANCO COSTALONGA
OC LN6B, 1968
tecnica mista su pannello
lenticolare, diametro cm 100
(Collezione privata)

FRANCO COSTALONGA (Venezia 1933)

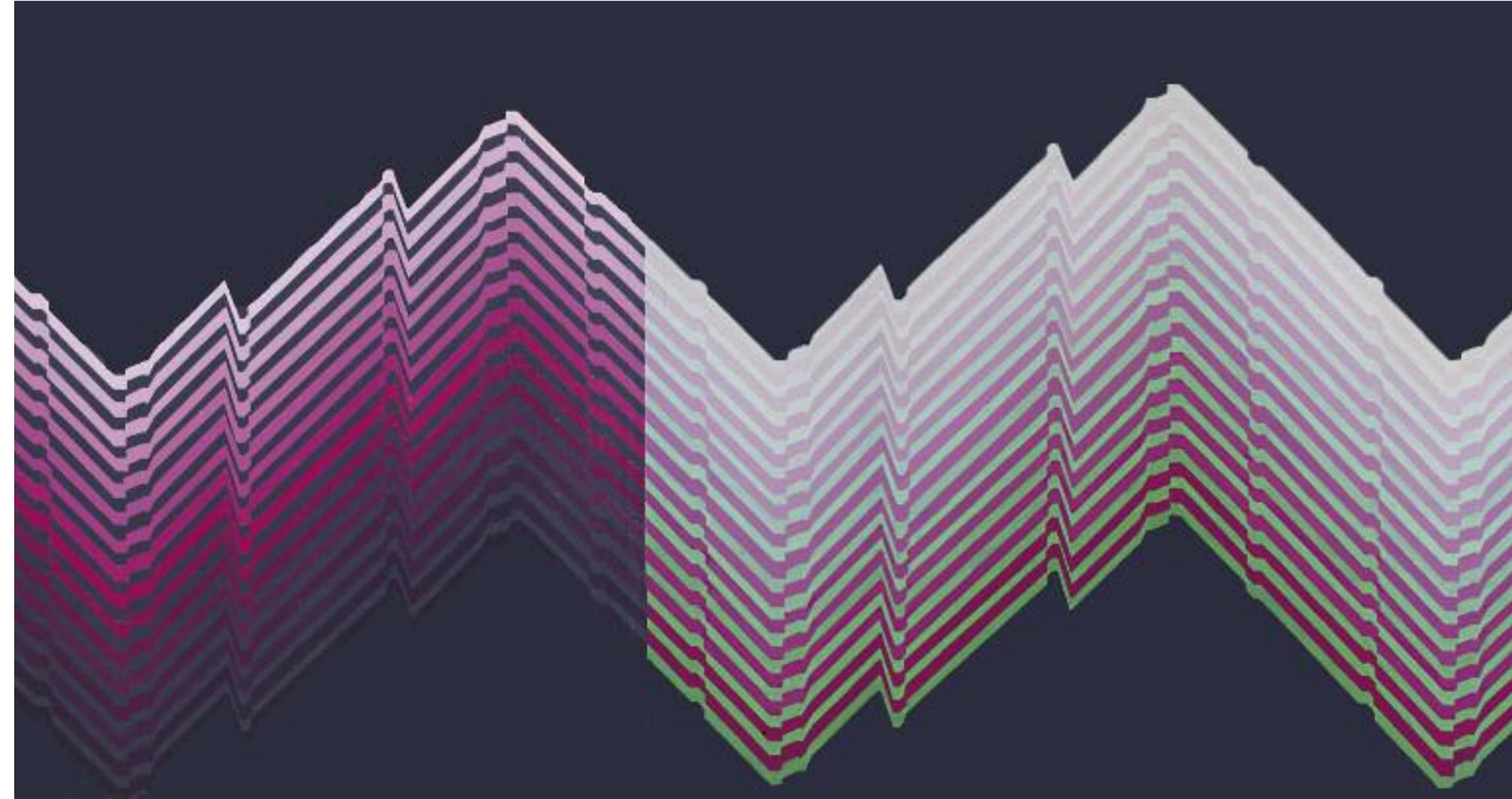
Inizia a dipingere da autodidatta, per poi seguire da privatista gli insegnamenti di Remigio Butera presso la Scuola d'Arte di Venezia. Esordisce come incisore e acquafortista, premiato alla LI Collettiva della Fondazione Bevilacqua La Masa (1967), e si dedica quindi alla ricerca pittorica incentrata sulla teoria del colore. Nella seconda metà degli anni Sessanta fa parte del gruppo Dialettica delle Tendenze e conosce Bruno Munari. Studia le variazioni cromatico-percettive di strutture modulari cinetiche. Attivo anche nell'ambito dell'arredamento e del design, Costalonga ha preso parte a varie rassegne italiane e straniere, tra cui la XI Quadriennale di Roma (1965); la mostra itinerante del "The Arts Council of Great Britain" nel 1972; quattro edizioni della Biennale d'Arte di Venezia (XXXV, XLII, XLV, XLVI); la "Grands et Jeunes d'aujourd'hui: Art cinétique-Peinture-sculpture" al Grand Palais di Parigi nel 1972; l'"Internationale Kunstmesse Art 5" di Basilea nel 1974; il "Co-constructivismo" all'Universidad Central di Caracas nel 1976. Nel 1978 entra a far parte del gruppo Verifica 8+1.



NADIA COSTANTINI
1978, *Modulazione di superficie dal rosso, al nero, al bianco - rosso, verde e bianco*
acrilico su tela, cm 50x100
(Collezione privata)

NADIA COSTANTINI (Venezia, 1944)

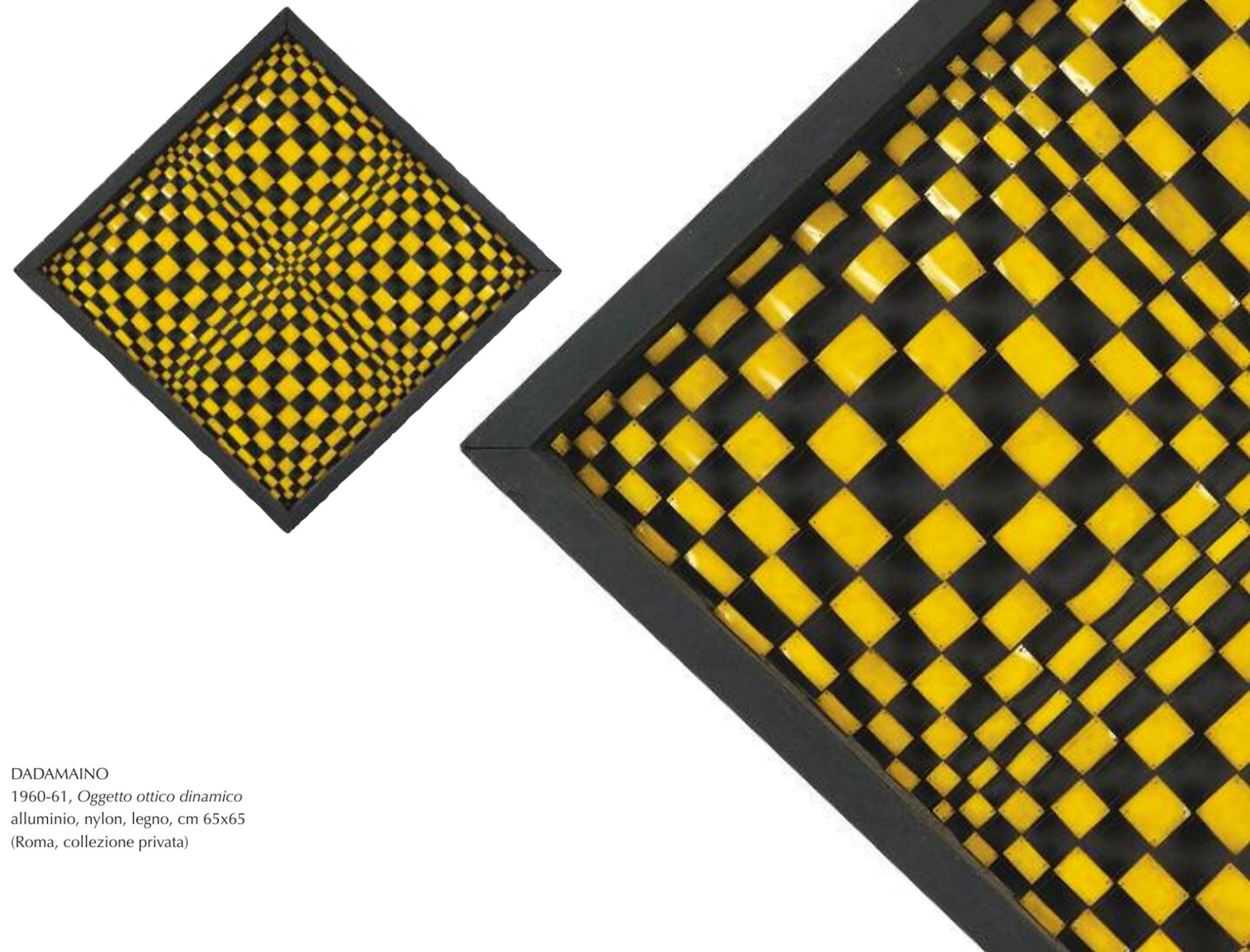
Studia all'Istituto Statale d'Arte e poi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove segue i corsi di Bruno Saetti e di Carmelo Zotti. Negli anni Sessanta porta avanti una ricerca astratto-informale. Espone alla Galleria Bevilacqua La Masa di Venezia nel 1969. Nel 1978 è tra i fondatori del gruppo Verifica 8+1; nel frattempo si volge verso un'arte razionale, fatta di elementi geometrici. Inizia allora la serie delle *Modulazioni di superficie*. Dal 1968 si dedica all'insegnamento presso gli istituti d'arte di Venezia e di Padova.





DADAMAINO
1960, *Senza titolo*
olio su tela sagomata, cm 70x50

DADAMAINO (Edoarda Emilia Maino; Milano, 1930 - 2004)
Dopo una fase informale, nel 1957 conosce Piero Manzoni e cambia indirizzo di ricerca. Nel 1958 tiene la prima mostra personale presso la Galleria dei Bossi di Milano. Aderisce al gruppo milanese Azimuth, formatosi nel 1959. Inizia a lavorare con superfici di materiale sintetico: nascono così i *Volumi a moduli sfasati*. Invitata ad una mostra in Olanda nel 1961, per un errore di stampa viene presentata con il nome di Dadamaino. A partire dal 1963-1964 realizza gli *Oggetti ottico-dinamici*. Tiene una personale allo Studio N (1961), presentata in catalogo da Manzoni, e figura nella Sezione sperimentale del XII Premio Lissone (1961). È fra gli artisti italiani presenti alla mostra "Nul" allo Stedelijk Museum di Amsterdam (1962); espone alla IV Biennale internazionale d'arte di San Marino (1963). Nel 1964 è invitata alla XIII Triennale di Milano e a "Nouvelle Tendence", al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. L'anno successivo è alla mostra *Arte Cinetica* a Palazzo Costanzi di Trieste e in "Nove Tendencije 3" a Zagabria. Realizza la serie dei *Componibili*; nel 1969 partecipa a "Campo urbano", a Como, ed "Environnement lumino-cinétique sur la Place du Châtelet".



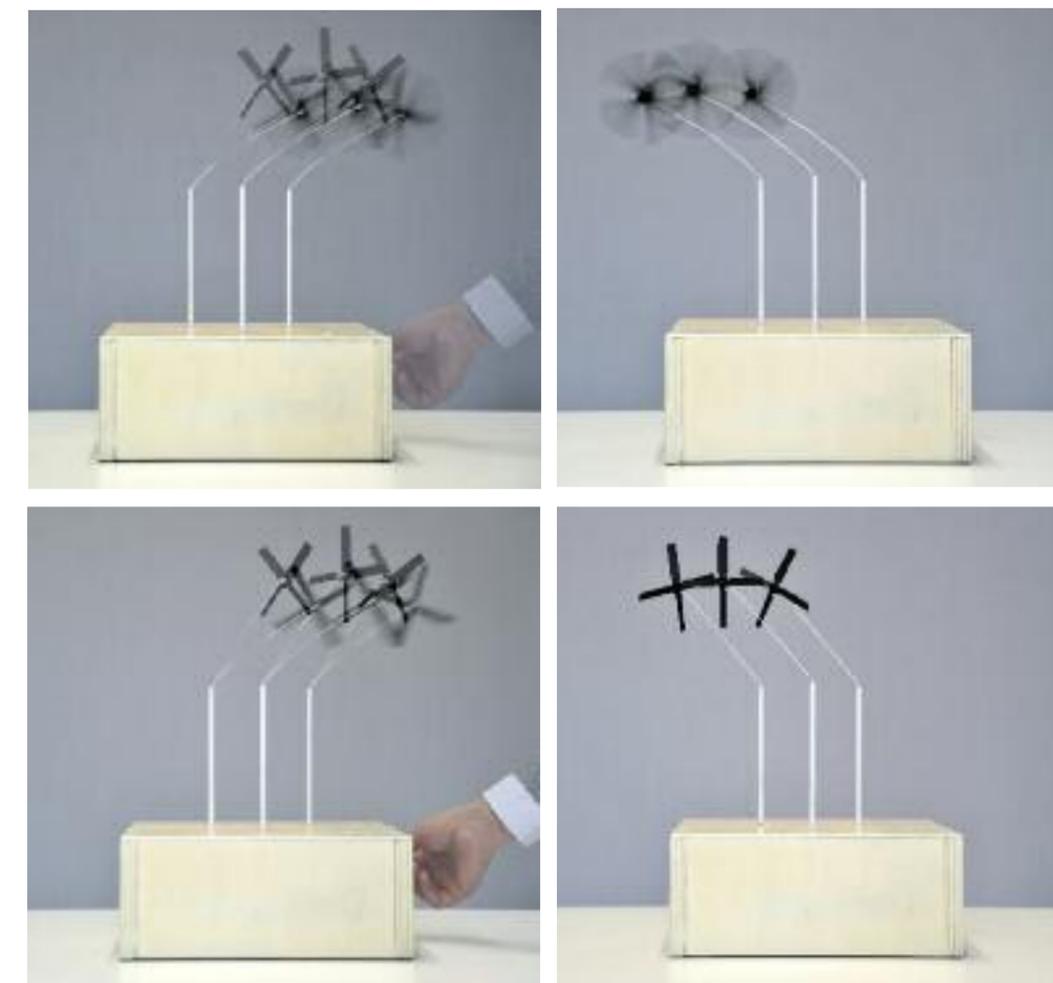
DADAMAINO
1960-61, *Oggetto ottico dinamico*
alluminio, nylon, legno, cm 65x65
(Roma, collezione privata)



ENNIO FINZI
1975, *Cromovibro*
acrilico su tela, cm 100x100
(Collezione privata)

ENNIO FINZI (Venezia, 1931)

Frequenta i corsi dell'Istituto d'Arte di Venezia; conosce Atanasio Soldati e per qualche tempo collabora nello studio di Emilio Vedova. La scoperta della musica dodecafonica lo porta ad appropriarsi del principio della dissonanza. Sul finire degli anni Cinquanta conosce Lucio Fontana a Milano in occasione di una sua mostra alla Galleria Apollinaire si avvicina alle teorie gestaltiche sulla fenomenologia della percezione. Esordisce nel 1949 alla Galleria Bevilacqua La Masa di Venezia, dove nel 1956 tiene la sua prima personale; partecipa alla VIII Quadriennale di Roma nel 1959 e alla XLII Biennale d'Arte di Venezia (1986).



PIERO FOGLIATI
1976, *Forme di buio*
cm 48x48x40

Piero Fogliati (Canelli, Asti, 1930)

Giovanissimo, lavora come elettrotecnico; inizia a dipingere paesaggi. Durante il servizio militare a Siena e a Firenze ha modo di visitare spesso i musei locali. Si trasferisce a Torino e impara a modellare la lamiera, lavorando presso un carrozziere. Gestisce un distributore di benzina. In seguito, si dedica all'insegnamento dell'arte presso la scuola di un carcere minorile. Crea opere cinetiche usando mezzi elettromeccanici per rendere effetti di movimento, luce e suono; dal 1962 al 1965 collabora con il Gruppo CIRA alla realizzazione di ambienti cinetico-programmati. È presente al Premio Termoli (1970) e alla Biennale di Venezia (1978 e 1986).

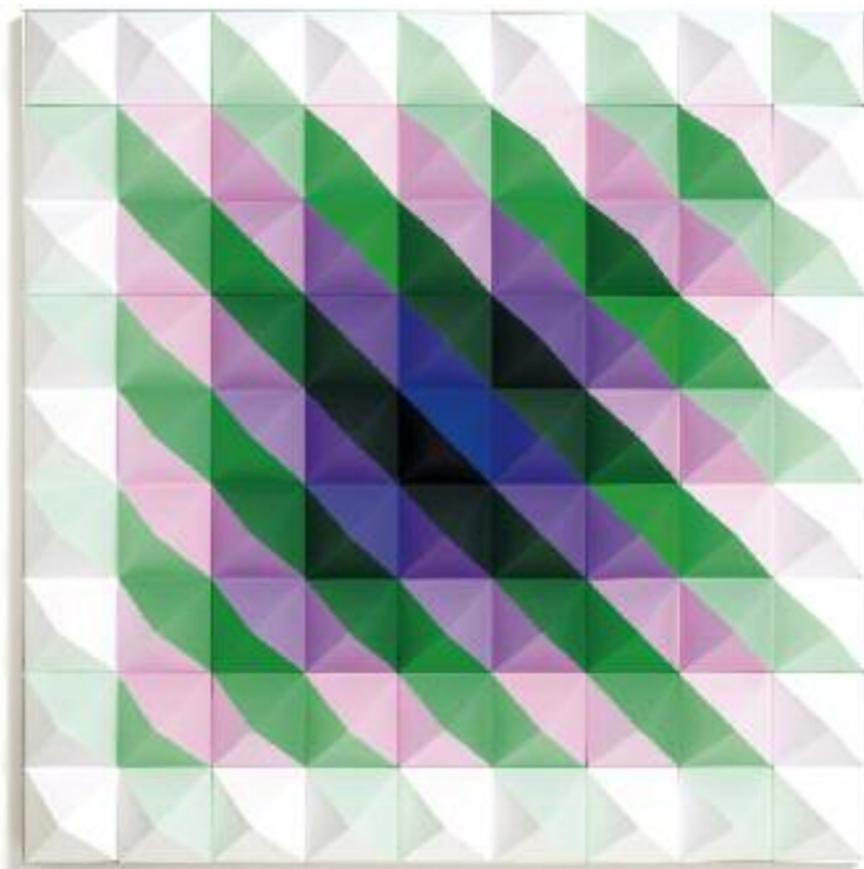


FERRUCCIO GARD
1971, *Senza titolo*
acrilico su tela, cm 80x100
(Collezione privata)

FERRUCCIO GARD (Vestignè, Torino, 1941)

Vive e lavora a Venezia dal 1973. Dopo gli iniziali periodi surrealistici e metafisici, già caratterizzati da figure geometriche, nel 1978 studiando cromatismo e percezione visiva arriva all'arte programmata e cinetica. È stato invitato alla XII Quadriennale Nazionale della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino (1974), alla Biennale di Venezia (1982, 1986, 1995, 2007 e 2009) e alla XI Quadriennale Nazionale di Roma (1986).

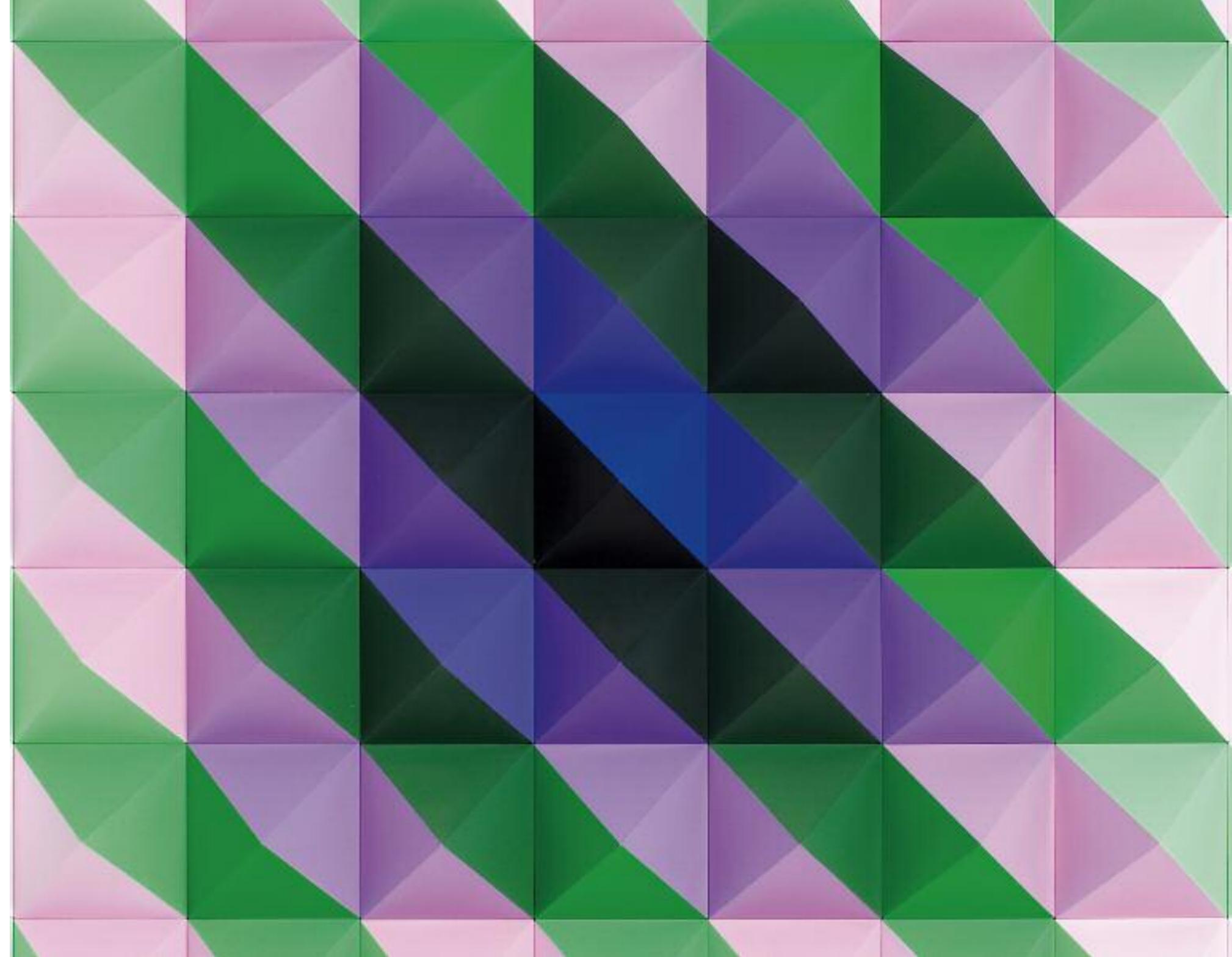


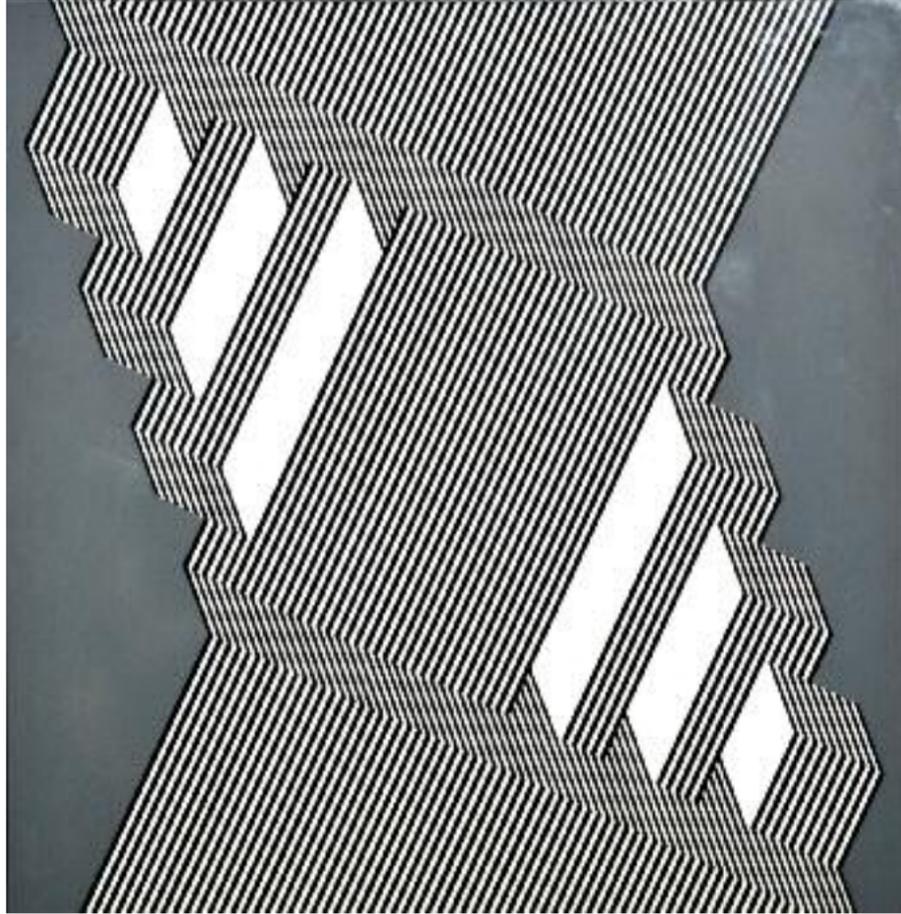


HANS JÖRG GLATTFELDER
1971, *Pyr 256*
acrilico su polistirene, cm 90x90
(Galleria d'Arte L'Incontro)

HANS JÖRG GLATTFELDER (Zurigo, 1939)

Studia Legge a Zurigo, poi Storia dell'Arte e Archeologia, nel 1961 si trasferisce a Partinico in Sicilia. Frequenta brevemente l'Accademia di Belle Arti a Roma e si stabilisce a Firenze nel 1963. Nel 1966 tiene la prima personale nella sede milanese della Galleria Numero. Col poeta Claudio Popovic fonda a Firenze "Comunicazione", rivista d'arte. In questo periodo, la ricerca di Glattfelder muove dalle suggestioni astratto-geometriche, verso le possibilità della produzione industriale. Nel 1970 trasloca a Milano dove frequenta Mario Ballocco, Antonio Calderara, Gianni Colombo, Mario Nigro e Luigi Veronesi. Nel 1977 conosce il filosofo Hans Heinz Holz, molto interessato alle implicazioni sociali dell'arte costruttiva. Scrive saggi sul rapporto tra arti plastiche e scienze. Nel 1982 pubblica il manifesto del "meta-razionalismo". Dal 1998 vive a Parigi.





FRANCO GRIGNANI
1971, *Ipotesi proiciente 429*
acrilico su carta su masonite, cm 70x70
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 5577)

FRANCO GRIGNANI (Pieve Porto Morone, Pavia, 1908 - Milano 1999)

Si laurea in architettura a Torino; negli anni Trenta aderisce ad alcune manifestazioni del secondo Futurismo, per poi avvicinarsi all'astrattismo geometrico e al costruttivismo. Presto si volge allo studio dei procedimenti percettivi: sperimenta le "forme virtuali" intervenendo, distorcendo la forma in modo plastico (rotazioni, torsioni, scissioni, deformazioni) o dinamico (progressioni, accelerazioni, cambio di direzione e rovesciamenti prospettici). È a "Documenta III" (1964) e al XI Premio Castello Svevo di Termoli (1966). Partecipa alla XXXVI Biennale di Venezia (1972), dove progetta la sezione di grafica sperimentale, e alla X Quadriennale di Roma (1973). Ha grande fortuna nel campo della progettazione grafica; è stato membro dell'Alliance Graphique International (AGI).



FRANCO GRIGNANI
1973, *Senza titolo*
acrilico, cm 73x73
(Roma, collezione privata)



TEODOSIO MAGNONI
1963, *Amore 2*
legno, vernice, elettromotore, cm 125x185x19
(Proprietà dell'artista)

TEODOSIO MAGNONI (Offanego, Cremona, 1934)

Frequenta il corso di pittura all'Accademia di Carrara di Bergamo e la Scuola di mosaico di Ravenna. Nel 1959 si stabilisce a Roma; dall'inizio degli anni Sessanta inaugura una ricerca sullo spazio e passa dalla pittura alla scultura. La prima mostra personale è del 1965 alla Galleria La Salita, ha partecipato alla Biennale di Venezia del 1976 e del 1978.



ELIO MARCHEGIANI
1966, *Helios (Autoritratto)*
ready made, legno, lampade colorate, gelatina verde, alluminio, plexiglas, elettromotore, polistirolo, interruttori programmatore a contatto per accensione, registratore audio, audiocassetta, altoparlanti, cm 84x70x37
(Collezione Carola Marchegiani)

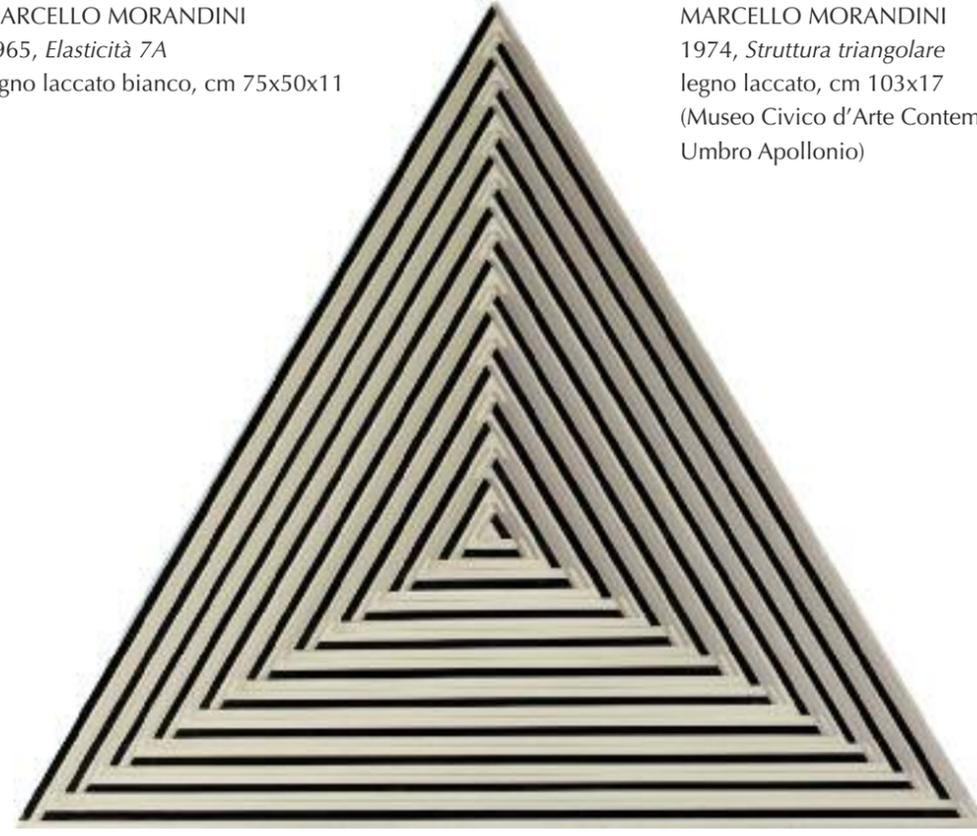
ELIO MARCHEGIANI (Siracusa, 1929)

Inizia a dipingere da autodidatta. Dopo l'incontro con Mario Nigro inizia a organizzare mostre e incontri culturali. Esordisce nell'ambito dell'Informale. Partecipa alla VIII Quadriennale di Roma (1959). A Firenze fa parte del Gruppo 70, iniziando una solidale amicizia con Giuseppe Chiari. Partecipa alla "Biennale des Jeunes" a Parigi (1966) e alla VI Biennale di San Marino (1967), dove viene premiato. Dal 1969 insegna all'Accademia di Belle Arti di Urbino, prima Tecnologia dei materiali e ricerche di laboratorio, poi Pittura. Presenta alla XXXIV Biennale di Venezia (1968) la ricostruzione di opere futuriste di Balla; è di nuovo a Venezia nel 1972 e nel 1986.





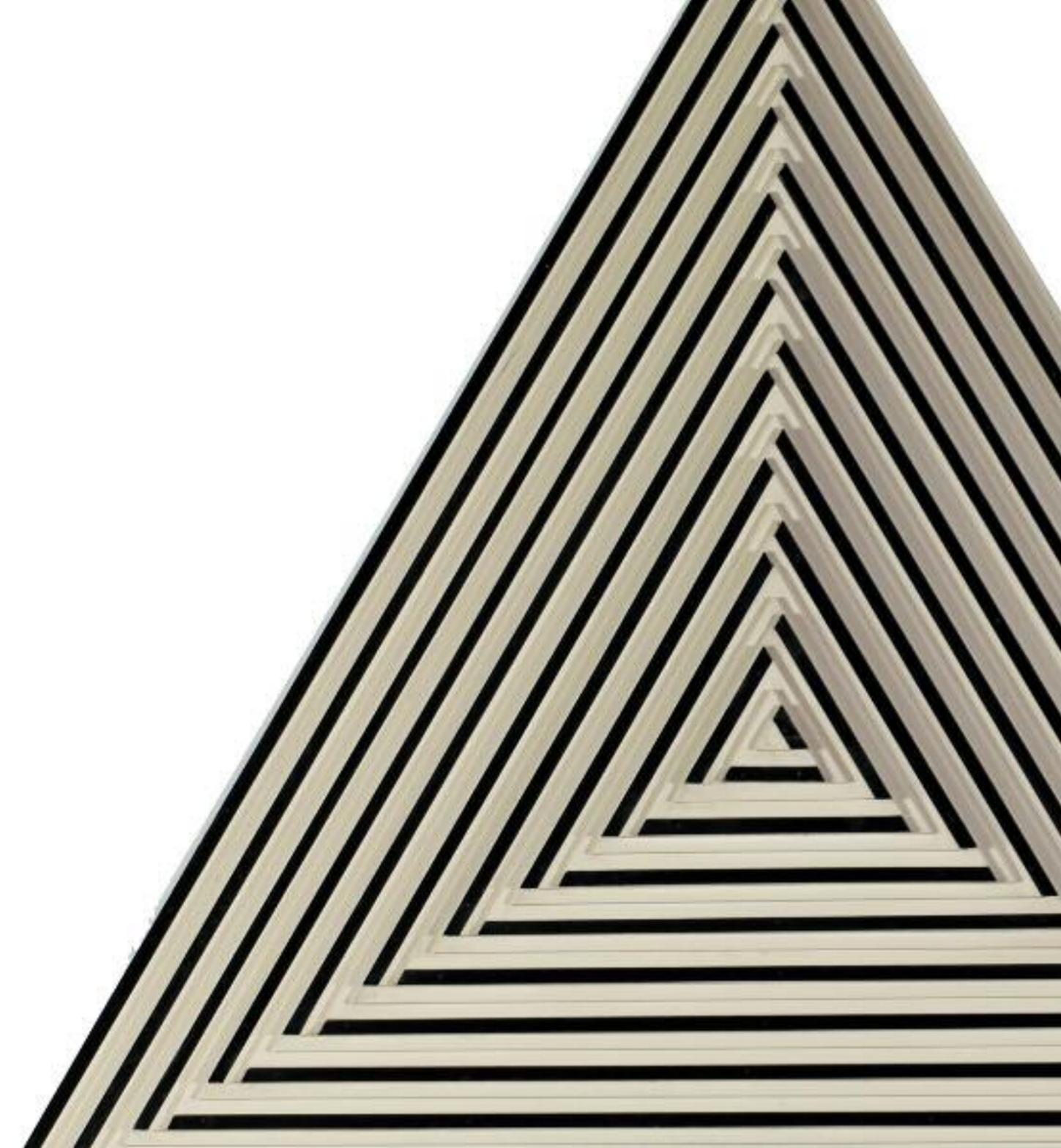
MARCELLO MORANDINI
1965, *Elasticità 7A*
legno laccato bianco, cm 75x50x11



MARCELLO MORANDINI
1974, *Struttura triangolare*
legno laccato, cm 103x17
(Museo Civico d'Arte Contemporanea
Umbro Apollonio)

MARCELLO MORANDINI (Mantova, 1940)

Studia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano d'inizia a lavorare come designer e grafico. Nel 1965 tiene una personale alla Galleria del Deposito, a Genova, e apre uno studio di grafica a Varese. Nel 1967 partecipa ad esposizioni a Milano, Francoforte, Colonia e, invitato dal critico Gillo Dorfles, a San Paolo; da allora allestisce numerose mostre personali in tutto il mondo. Partecipa alla IX Biennale di San Paolo (1967); "Public Eye" (1968); e alla XXXIV Biennale di Venezia (1968) gli viene dedicata una sala del padiglione italiano. Nel 1974 realizza il progetto di una piazza all'interno del centro commerciale INA di Varese. Dal 1994 è membro della giuria del Design Center di Essen, e fino al 1997 è presidente del Museo Internazionale di Design Ceramico a Cerro di Laveno. Morandini insegna Arte e Design all'Accademia estiva di Salisburgo (1995-1997), è *visiting professor* all'Ecal di Losanna (1997-2001), docente all'Accademia di Brera di Milano (2003) e alla Scuola Superiore Orologiera HEAA di La Chaux-De-Fonds.

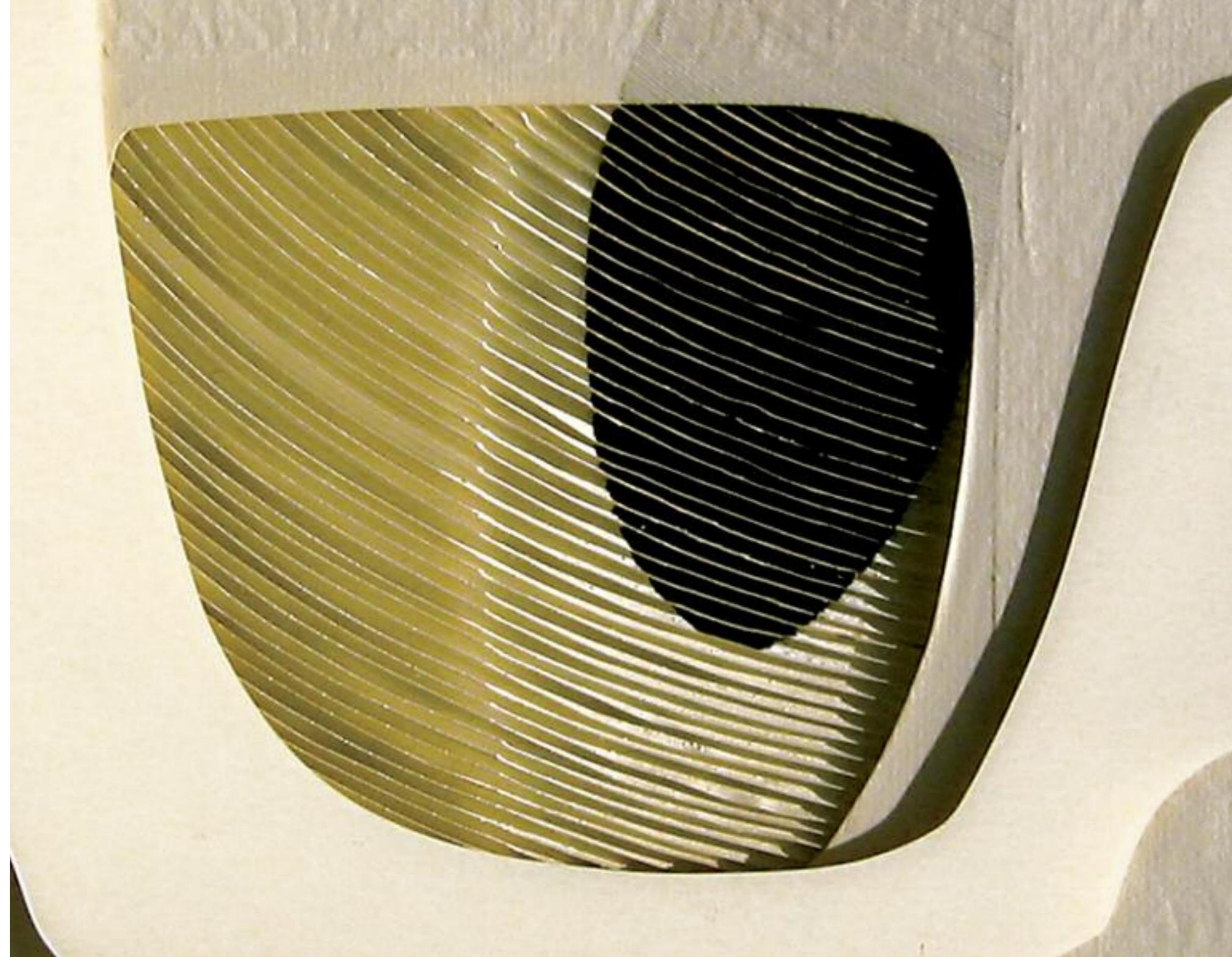


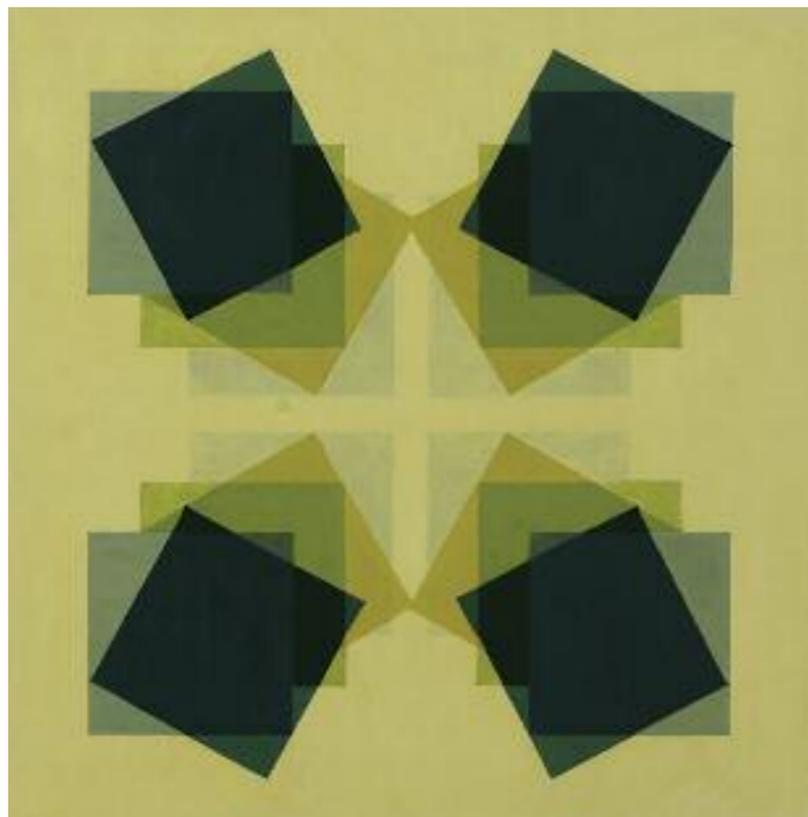


BEN ORMENESE
1968, *34-8-LAM*
olio e lamelle lignee su tavola, cm 80x80

BEN ORMENESE (Prata di Pordenone, Pordenone, 1930)

Lascia gli studi di architettura per dedicarsi alla pittura, trasferendosi a Milano. Partito dall'Informale, già dal 1964 intraprende ricerche strutturali basate sull'impiego del legno. Espone alla Galleria San Luca di Verona nel 1964 e alla Vinciana di Milano nel 1966. Dalla metà degli anni Sessanta inizia il ciclo *LAM*, centrato sull'interesse per gli effetti ottico-percettivi. Entra in contatto con il gallerista milanese Silvano Falchi e intensifica l'attività espositiva sia in Italia che all'estero, conoscendo anche Luciano Caramel. Dopo una crisi che lo porta a distruggere gran parte del suo lavoro, si ritira a Sacile, dove prosegue una ricerca solitaria.

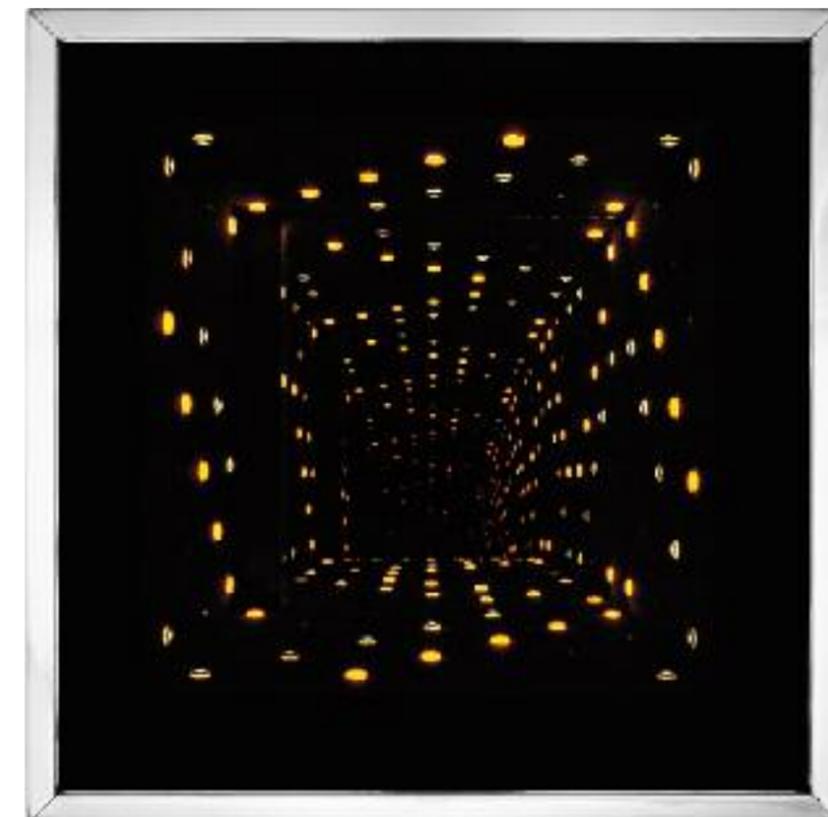
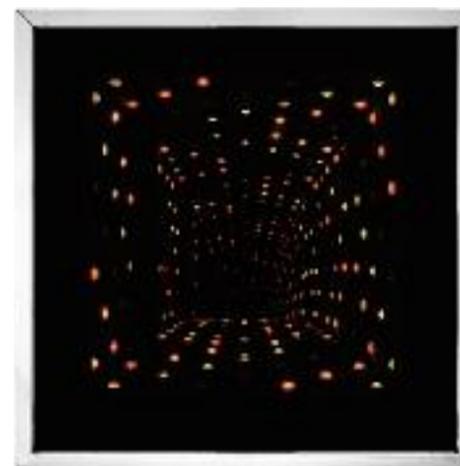
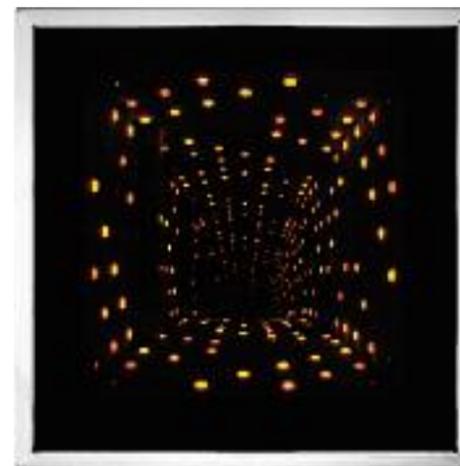




CLAUDIO ROTTA LORIA
 1962, *Slittamento e rotazione di forme quadrate a tre dimensioni virtuali*
 olio su tela, cm 60x60
 (Collezione privata)

CLAUDIO ROTTA LORIA (Torino, 1949)

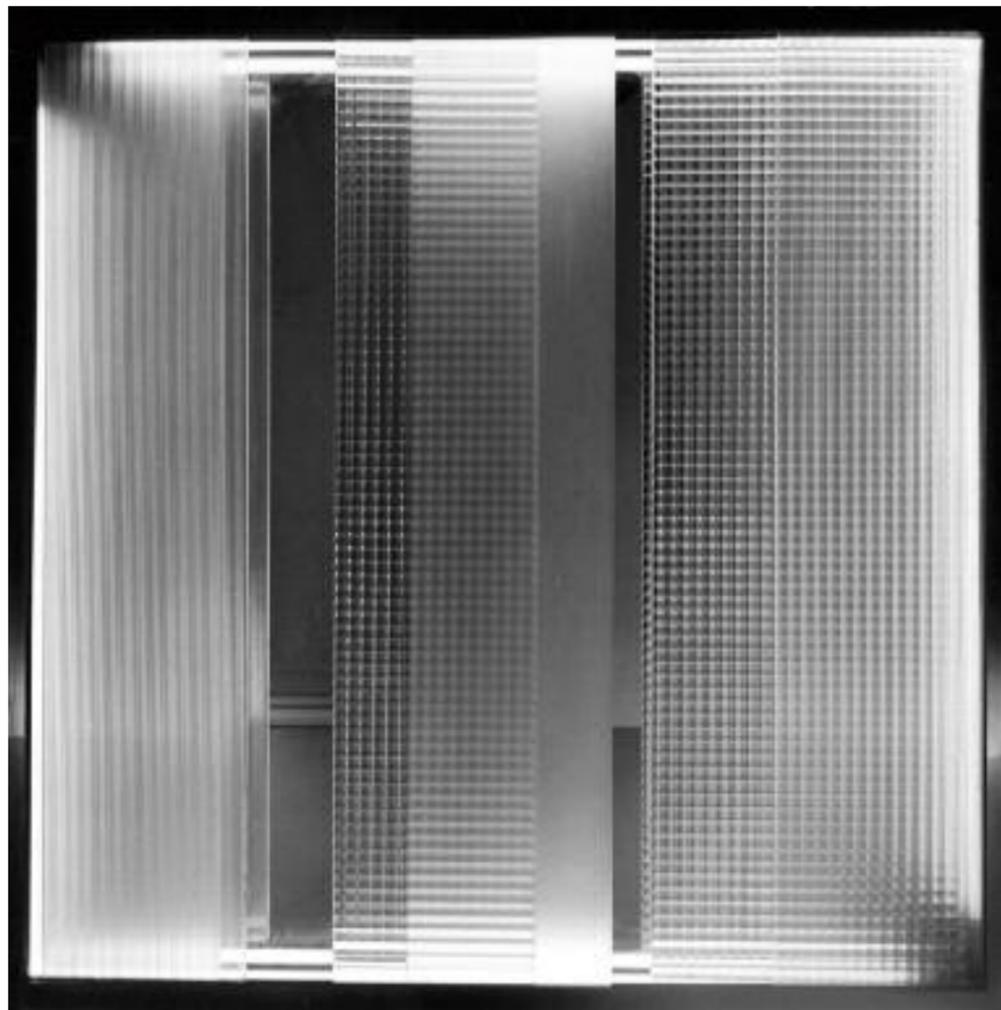
Dopo gli studi artistici si laurea in Filosofia; nel 1968 inizia una ricerca aniconica e orienta il lavoro nella direzione delle indagini sulla struttura visuale, programmata e cinetica, e la stimolazione percettiva e sensoriale. Realizza così le *Strutture reticolari complesse a pluripercezione* (1970), i *Cromoplastici* (1970), le *Superfici a interferenza luminosa* (1970) e le *Spazializzazioni di forme geometriche quadrate e triangolari* (1971). Fa parte dal 1969 al 1976 dell'Operativo Ti.zero di Torino, ed è cofondatore nel 1971 dell'omonimo Centro sperimentale di ricerca estetica. Partecipa alla X Quadriennale di Roma nel 1975 e alla LIV Biennale di Venezia.



PAOLO SCIRPA
 1975, *Ludoscopio n. 16. Espansione cosmica intermittente*
 punti neonici colorati, specchi, legno, alluminio, cm 45x45x45
 (Roma, collezione privata)

PAOLO SCIRPA (Siracusa, 1934)

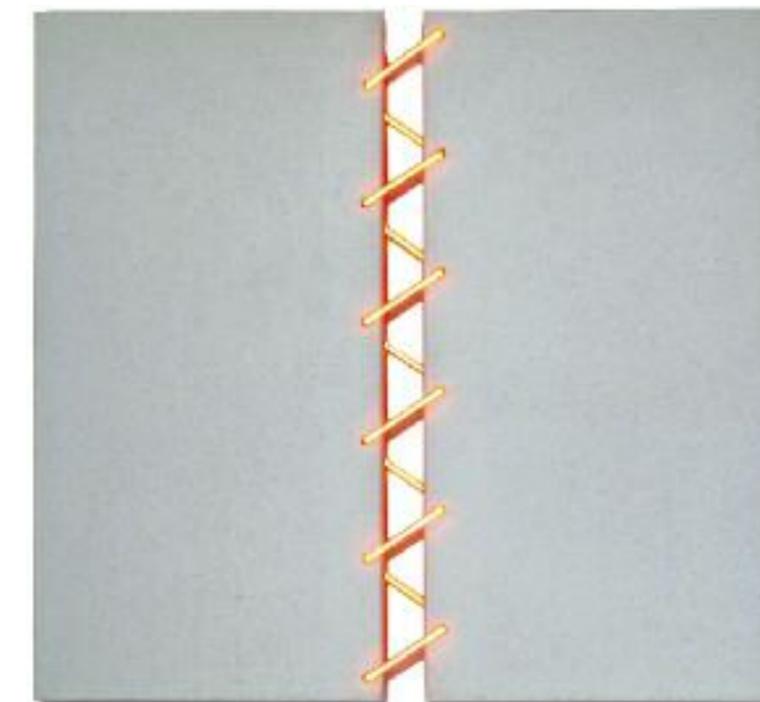
Comincia a studiare pittura alla Scuola d'Arte di Siracusa. Negli anni Sessanta frequenta la Kunstlerhaus e l'Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst di Salisburgo. Partecipa alla IX Quadriennale di Roma (1965). Si trasferisce a Milano nel 1968, dove assiste Luciano Fabro all'Accademia di Brera. Dal 1972 realizza i *Ludoscopi*, opere cinevisuali che giocano col limite tra reale e illusorio. Partecipa più volte al "Salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui di Parigi" (1977-1991).



NANDA VIGO
1967, *Cronotopo*
vetri stampati, specchio e neon, cm 100x99x10
(Collezione privata)

NANDA VIGO (Milano 1940)

Studia all'Institut Polytechnique di Losanna; nel 1959 stabilisce il proprio studio a Milano, dove frequenta Lucio Fontana e gli artisti che ruotano attorno alla Galleria Azimut. S'interessa al tema artistico del rapporto tra luce e spazio. Conosce gli artisti del Gruppo ZERO, assieme ai quali espone in diverse occasioni. Nel 1964 alla Triennale di Milano realizza con Fontana *Utopie*; espone a "Nova Tendencija" (1965). Tra il 1965 e il 1968 lavora con Gio Ponti. Partecipa alla XL Biennale di Venezia (1982).



GIANCARLO ZEN
1972, *Def/leg/n. 11*
tela bianca, neon rosso, cm 100x106x13
(VAF-Stiftung)

GIANCARLO ZEN (Firenze 1929)

Nel corso degli anni Cinquanta si dedica a ricerche visuali sulla luce, il colore e lo spazio. Nel 1951 tiene la sua prima personale alla Galleria Numero di Firenze. Nel 1969 entra a far parte del Centro Ricerche Estetiche F1. Sul finire degli anni Sessanta s'interessa all'uso extrafunzionale di materiali estetici e non. Nel 1970 è al XV Premio Castello Svevo di Termoli. Nel 1973 espone alla Galerie Denise René di Parigi e partecipa alla XII Biennale di San Paolo. Tra il 1979 e il 1996 è titolare della cattedra di Teoria della percezione e Psicologia della forma all'Accademia di Belle Arti di Venezia.



Anceschi, Colombo, Boriani, De Vecchi
Miriorama 1, Galleria Pater, Mailand, 1960

sistemare



Boriani nel suo studio, 1961



Biasi, Costa, Landi, Masironi, Padova 1963



Costa, Chiavari, Massironi, Piazza
Duomo Padova 1964



Gruppo N, Massironi, Biasi, Costa, Landi, Padova 1964

sistemare



Gruppo T Anceschi, Boriani, De Vecchi, Colombo 1960

LA FASCINAZIONE DEL DISPOSITIVO

Arte cinetica e Conservazione

Fin dai primi passi del dibattito internazionale sulla Conservazione del contemporaneo, l’arte cinetica è stata un paradigma: la prerogativa di un nuovo ambito di studi. Quest’idea poggia sulla dote precipua del “movimento”, termine con cui invero si riassume una gamma di effetti che vanno ben oltre il solo dinamismo. La capacità dell’opera di compiere tali effetti, cioè di funzionare, riveste quindi grande importanza per il conservatore; non a caso nelle trattazioni specialistiche è puntuale il richiamo alla “funzionalità”, che tuttavia, di solito, resta una nozione insondata. A ben vedere, ciò che innesca la curiosità degli addetti è l’opera “azionata a motore”; ma stranamente, di fronte ad un medium contemporaneo, la riflessione invece di protendersi su nuovi fronti si rattrappisce su posizioni note quanto sterili. Ma l’importanza dell’arte cinetica o cinevisuale per gli studi della Conservazione è proprio d’essere un rompighiaccio nell’esplorazione della dimensione neotecnologica, in cui si radicano molte altre forme artistiche recenti (neomediali, multimediali, time-based media ecc.)¹.

Accensione

Partenza in salita: nell’arte cinetica il “movimento” è essenziale². Eppure, il “movimento” non persiste nell’oggetto quando il sistema (meccanico, elettrico o elettronico...) è inattivo, spento o difettoso: naturalmente svanisce³. Allora l’essenziale non può che darsi ed essere colto nel funzionamento dell’apparato tecnico; ecco allora intrecciarsi essenza e funzione. Nell’ottica dei restauratori, osservare il (mal)funzionamento dell’apparato permette la diagnosi;⁴ è qui che gli esperti scorgono il nesso tra funzione e identità dell’opera. Ad esempio, secondo Reinhard Bek:

L’opera stabilisce un *rapporto di funzione* e, in casi estremi, essa è esclusivamente *funzione*. [...] Per lo specialista questo significa che avrà a che fare tanto con un’opera unica che con una macchina che si logora. In termini di restauro, questa doppia natura solleva problemi non conformi alle soluzioni e agli approcci tradizionali in questo campo⁵.

Non a caso, Ulrich Lang, intuiva la sovrapposizione di essenza e funzione, si chiede se «funziona l’opera cinetica che non funziona»⁶, ossia sospetta che il mancato funzionamento svuoti l’opera di senso. Questo è infatti il cruccio ad ogni latitudine. Nicolas Imbert s’interroga se «l’integrità dell’opera cinetica è rispettata qualora questa cessi d’essere attivata»⁷ e vede nell’“integrità funzionale” un criterio più affidabile dell’“integrità materiale” per orientare l’azione. Gian Hamidreza Rouhi rileva che «quando l’opera non funziona più, il messaggio dell’artista s’interrompe»⁸. O ancora, Luca Lottini racconta che: «[Elio] Marchegiani, quando si tratta di opere che utilizzano tecnologie moderne, fragili o deperibili, ritiene necessario fare interventi [...], per non pregiudicarne il funzionamento, che considera caratteristica ineliminabile, per la comprensione del significato artistico di questa tipologia di opere»⁹. Dunque, funziona-

mento o attivazione, ovvero l’integrità funzionale del dispositivo, sono nomi diversi di un medesimo concetto pilota. Mentre nel restauro architettonico e nella conservazione degli strumenti scientifici la “funzione” è tema assai frequentato dalla critica, riguardo all’oggetto artistico questa nozione resta negletta, perché viziata da un’idea strumentale di medium, che, essendo finalizzato alla soluzione di problemi pratici e destinato a comporsi in una forma, rimane in secondo piano. Un simile dissidio tra finalità pratica ed estetica, tra forma e funzione, riecheggia anche in Cesare Brandi:

Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all’opera d’arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà qualitativamente, in quanto che il primo consisterà nel ristabilimento della *funzionalità* del prodotto, mentre per il secondo, seppure tale ristabilimento rientrerà in certi casi, come per le architetture, negli scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l’opera d’arte in quanto tale¹⁰.

In questo quadro lo status d’opera d’arte, l’artisticità, eccede la funzionalità, e il restauro è ciò che riguarda solo l’opera, l’oggetto artistico compiuto; mentre all’oggetto funzionale spetta solo il ripristino dell’efficienza. Ciò non spiega, però, perché aggiustare il motore di un cacciabombardiere in tempo di guerra sia *riparazione*, mentre farlo in tempo di pace, quando l’aereo è un pezzo da museo, sia *restauro*¹¹. L’artisticità non è una qualità intrinseca dell’oggetto, liberamente scorporabile dalla funzionalità tecnica; né tantomeno qualcosa che viene infuso direttamente dall’artista demiurgo:

[...] la linea di demarcazione tra il mondo degli oggetti tecnici ed il mondo degli oggetti estetici dipende dall’“intenzione” del produttore di questi oggetti? In effetti, questa “intenzione” è a sua volta il prodotto delle norme e delle convenzioni sociali che concorrono a definire la frontiera sempre indefinita e storicamente mutevole tra i semplici oggetti tecnici e gli oggetti d’arte¹².

Lo status di un oggetto cambia dal momento in cui cambia la sua relazione con l’ordine simbolico, la matrice dei processi socio-culturali che operando ad un livello diverso da quello della causalità materiale diretta ha comunque conseguenze concrete; in definitiva, è l’eventuale riposizionamento dell’oggetto su tale griglia che determina una differente serie delle pratiche ad esso riferite. Non solo. Anche se disseminato di tecnicismi (voltaggio, impedenza, pignoni, pulegge, saldatura ossiacetilenica, micromotori Crouzet ecc.), il ragionamento conservativo si muove sotto l’egida di un pregiudizio idealista e trascura la dimensione tecnologica da cui pure l’arte cinevisuale sorge. Ciò è spesso fonte di malintesi. Matthieu Poirer s’interroga sullo statuto dei singoli elementi tecnici che compongono l’opera: «su un piano strettamente materiale sono parte integrante dell’oggetto e corrispondono ad un preciso stadio dell’avanzamento tecnico. Su un piano estetico, i meccanismi nascosti alla vista rappresentano un mezzo e non un fine»¹³. Quest’idea strumentale della tecnologia è preindustriale: ignora, cioè, il capovolgimento dei mezzi in fini inaugurato dalla Rivoluzione Industriale (e accelerato dall’avvento del digitale). Per Poirer l’importante non sarebbe la “natura fisica” degli elementi tecnici ma «la loro semplice capacità di mettere in movimento ad una certa velocità un dato numero di elementi»¹⁴. Tale “semplice capacità” è evidentemente la funzionalità; secondo lo studioso francese, ad essa va accordato un diritto di precedenza sugli altri valori, pena la “*meccanolatria*

feticista” del pezzo originale¹⁵. Già Sergio Angelucci, «il più “brandiano” tra i restauratori d’arte contemporanea»¹⁶, ha avvertito il bisogno di ridurre la frattura idealistica tra forma e funzione; nel saggio sul restauro del *Giraldillo* di Siviglia, il restauratore nota che l’adempimento ad una necessità pratica, non schiaccia il valore artistico dell’opera, non ne dissecca il portato simbolico, tutt’altro¹⁷. La qualificazione artistica, il modellato ad esempio, esalta la destinazione d’uso; «nessun singolo dettaglio creativo e costitutivo del *Giraldillo* è tale da far aggio sugli altri e da richiedere una considerazione particolare»¹⁸. Allora l’opera è meraviglioso esempio di *techné* (arte/tecnica), il cui valore non è soltanto estetico né soltanto tecnico, e per la quale «separare la forma dalla funzione sarebbe un errore»¹⁹. Il congegno meccanico di rotazione della scultura, la sua efficienza, diviene cruciale per gli scopi del restauro; mentre si esperisce la continuità tra piano tecnologico e artistico e s’impatta sull’inscindibilità dell’immagine dalla materia²⁰, si comprende che il mantenimento della funzione mette in gioco qualcosa di più di un attributo secondario, qualcosa che, legandosi strettamente alla materia come alla forma, decide dell’identità e dell’autenticità dell’opera²¹.

A tal proposito, Gian Rouhi si chiede se sia «possibile intervenire sul funzionamento dell’opera senza modificarne l’autenticità»²², mentre Olivier Béringuer è sicuro che quando l’opera «non può più essere azionata perde inevitabilmente una parte della sua autenticità artistica»²³. Assumere il “funzionamento” quale contrassegno d’identità comporta, ovviamente, la revisione dei criteri di definizione dell’autenticità. In altre parole, in un quadro di pensiero tradizionale, cioè ancorato ad un livello tecnologico preindustriale, la funzionalità sarebbe sempre accessoria, subalterna all’autenticità²⁴. Ma con l’arte cinetica, data l’importanza del “movimento”, è l’autenticità a fare affidamento sull’efficienza funzionale, alla capacità dell’oggetto di riprodurre quel “movimento”; e un tale ribaltamento dell’assetto convenzionale richiede quelle soluzioni non conformi di cui parla Bek. Del resto, l’arte non si conforma agli assetti teorici (impliciti o dichiarati) dei conservatori, in genere li travolge.

Allora, stando all’opinione comune, nel rapporto che autenticità e funzionalità si trovano ad intrattenere o una oblitera, assorbe l’altra, oppure le due sono destinate fatalmente a collidere. Ma in astratto, non ha senso assegnare una precedenza, dal momento che questi due termini non si contrappongono davvero. L’opposizione autenticità/funzionalità è piuttosto il portato di un’Estetica difettosa, che, trascurando il dispositivo neotecnologico, detta priorità contraddittorie. Ne consegue che qualora il rispetto dell’elemento autentico pregiudichi il funzionamento, si sconfinava nel feticismo; ma d’altronde, innalzare l’efficienza a valore assoluto, da mantenere ad ogni costo, conduce alla dissoluzione dell’originale e apre ad una mitologia della funzionalità.

A pieno regime

Sebbene l’idea di funzionamento richiami la macchina, il discorso specialistico non esita a descrivere il regime di attivazione come spirito vitale e la stasi come letargo o morte dell’opera, sviluppando un sistema di rappresentazione basato non sulla dimensione tecnologica, quanto piuttosto sulla metafora biologica. Non è raro imbattersi in descrizioni dell’arte cinetica che ne predicano l’effimera durata, in ragione sia della performatività, come pure dell’autodistruttività. L’apparecchio che non è in grado di funzionare è per traslato una creatura morta. La metafora biologica rimuove l’eccesso disumano del dispositivo e sposa nel contempo l’azione conser-

vativa col modello medico. William Real, ad esempio, parlando di installazioni a “base tecnologica”²⁵ indica le “sculture autodistruttive” di Tinguely (con implicito rimando a *Homage a New York*) quali precursori dei lavori di Gary Hill e Bill Viola. L’esempio di Real, per quanto estremo, veicola un’idea comune: il “movimento” provoca l’usura; ossia, il funzionamento dell’opera causa, presto o tardi, ma inevitabilmente, la fine degli elementi materiali che la costituiscono. Scrive, ad esempio, Reinhard Bek: «la macchina che si muove è, a volte, il più grande “nemico” di sé stessa, poiché per il suo stesso funzionamento si logora in un tempo relativamente breve, ovvero si distrugge»²⁶. Da una parte, si tratta di un fatto fisico inconfutabile. Dall’altra, questa è una fantasia che si offre come narrativizzazione esplicativa: il funzionamento è il fenomeno vitale dell’apparato e implica verosimilmente l’invecchiamento, il procedere dalla nascita verso la fine dell’esistenza. «Il funzionamento è il carattere essenziale delle opere cinetiche, ne conseguono usura e invecchiamento delle opere. Questi parametri vanno tenuti in conto durante il restauro»²⁷. Dunque, l’usura è il lato oscuro del “movimento”, il rovescio del nastro di Moebius.

Tuttavia, aspettare o accettare la distruzione dell’opera è ipotesi ripugnante per il collezionista e il conservatore, per ragioni che spaziano dall’interesse economico a quello psicologico. Quando l’oggetto si distrugge o rischia di farlo senza che la perdita sia contemplata nelle intenzioni del soggetto (l’artista prima, il museo/collezionista poi), l’unica maniera di superare l’impasse sembrerebbe disunire l’opera in aspetti materiali e immateriali, essenza e apparenza. L’ingresso in una collezione, infatti, cambia lo status dell’opera²⁸, per cui l’“integrità fisica”, preoccupazione prima del museo, non collima più con l’“integrità storica”²⁹, che attraverso il “movimento” consuma la materia; ciò obbliga a definire una gerarchia negli obiettivi³⁰. Imbert, ad esempio, dal confronto con *Méta-Malévitch* di Tinguely (1954, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris) e *Counter Rotation 953* di Frank Malina (1965, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris) deduce che l’“integrità funzionale” è da preferire all’“integrità materiale”³¹. Prima del momento conservativo non esiste divisione conclamata: «il motore e ciò che è mosso, o anche il proiettore e ciò che è proiettato, formano un tutto indissolubile»³². Ma, si sa, le macchine domandano regolare manutenzione e «ciò comporta una trasformazione costante della loro qualità materiale e anche, eventualmente, immateriale»³³. Ecco allora che paiono verificarsi quei «cambiamenti nella natura dell’opera»³⁴, che necessitano razionalizzazione. Ma la vera trasformazione in atto è quella dei fini del soggetto, che vuole reperire ragioni per giustificare nuovi scopi e regolarizzare un diverso corredo di pratiche.

Inoltre, la divisione immaginaria dell’opera cinetica in macchina (la materia) e “movimento” (l’immateriale) altro non è se non l’ennesimo ritorno della scissione fondamentale tra corpo e anima. E di fronte a questa «opposizione “materia/concetto” apparentemente insolubile»³⁵, il «valore d’integrità concettuale relativizza, ad oggi, quello dell’integrità materiale»³⁶. In quest’ordine di dualismo asimmetrico, che ha sullo sfondo la dicotomia logica vero/falso e quella etica bene/male, e in cui il versante spirituale-concettuale è dominante, è il “movimento”, con tutte le ambiguità che tale termine attira, che ha l’onere di corrispondere ad un significato astorico e disincarnato. Per il conservatore, questo antagonismo traduce ogni mossa in una microscelta etica da cui non può sottrarsi in alcun modo, perché anche non intervenire è già un atto critico in sé. Dominique Gagneux crede che essendo l’opera cinetica sia “meccanica”, e quindi riparabile, che concettuale, e quindi “immateriale”, l’azione debba scegliere tra «l’effetto, considerato che la materia

non è che un mezzo, o al contrario la materialità dell’oggetto, rischiando il “feticismo”»³⁷. Qui Gagneux mette il feticismo materiale di fronte agli effetti immateriali; allora, il progetto artistico e la sua conservazione giacciono anch’essi su sponde avverse, tra le quali il conservatore fa sempre da intermediario, poiché favorire l’uno su l’altra condurrebbe allo «snaturamento totale degli oggetti (modernizzazione, sostituzione, ricostruzione)»³⁸.

Tuttavia, la distinzione che si celebra in queste testimonianze non è una differenza tecnica o artistica, ma quella immaginaria tra il materiale e il modello, ovvero tra la materia informe e lo spirito plasmante. L’ideologia provvede a far apparire la differenza di rango valida o addirittura conforme alle leggi di natura, inventando ragioni per una pratica che, pur discesa interamente dalla cultura, possa sembrare necessità oggettiva, sancita dal reale dell’opera.

Fuori giri

Da qui l’interrogativo etico ricorrente: il dilemma del congegno acceso o spento, *On* oppure *Off*? Cioè, se il mantenere inattiva l’opera cinetica, cautela contro il degrado ineluttabile che viene dall’uso, non sia la negazione della sua ragione d’essere. Risponde, ad esempio, Gagneux che l’opera può essere esposta “immobile” qualora sia latrice di un valore scultoreo (come nel caso di *Méta mécanique automobile*, 1954, di Jean Tinguely al Musée National d’art moderne Centre Georges Pompidou di Parigi). Ma Gagneux stesso non crede troppo in una simile soluzione, poiché riguardo a *Dreamachine* (1961) di Brion Gysin sostiene che «se la velocità di rotazione è insufficiente e se l’intensità luminosa non è abbastanza forte, l’opera non funziona e, inerte, assomiglia a un qualsiasi lume degli anni Settanta»³⁹. Però, in questi termini, la ragione di un ripristino funzionale annaspa nell’arbitrarietà del gusto personale e si ricade nell’idealismo del valore intrinseco.

Per certi versi, il dilemma dell’*On/Off* sembra il sintomo d’una psicosi latente del conservatore, che sente il suo desiderio (l’intento di preservare e rispettare l’opera) come critico rispetto non all’opera ma alle ragioni del desiderio stesso, cioè la missione di tutela. Ma, per restare sul piano tecnico, questo dubbio amletico deriva dalla cattiva abitudine degli esperti di, come direbbe Mario Costa, far fare ai nuovi media il lavoro dei vecchi. L’arte cinetica, ponendo il problema del degrado di componenti di produzione industriale, ha messo il conservatore dinanzi alla questione dell’obsolescenza tecnologica. L’obsolescenza è l’uscita di un elemento seriale dai cicli di produzione e vendita su larga scala; ciò significa che, nell’eventualità di una sostituzione, l’irreperibilità di ricambi obbligherà prima o poi all’impiego di una componente di nuova generazione. Curiosamente, nell’ipotesi di una sostituzione, l’attenzione degli esperti si è perlopiù focalizzata sulla visibilità del pezzo, invece che sull’analisi dell’obsolescenza. Secondo Gagneux⁴⁰ e Imbert⁴¹ nel caso di elementi nascosti, la sostituzione non presenterebbe particolari impedimenti, se rispettasse l’analogia funzionale; mentre l’evidenza del pezzo ne attesterebbe la diretta partecipazione alla forma estetica e l’azione dovrebbe preferire la riparazione alla sostituzione, quantomeno per la “leggibilità”⁴². Non potendo riparare, prosegue Imbert, si può procedere al ricambio con un pezzo identico o quanto più simile per aspetto e caratteristiche funzionali all’originale. Come terza alternativa si consiglia l’emulazione, ossia l’utilizzo del pezzo originale come “involucro” all’interno del quale inserire un meccanismo nuovo; l’emulazione è una

delle opzioni considerate anche dal *Variable Media Initiative*, una proposta metodologica tesa a fronteggiare l’obsolescenza attraverso il ripristino di *look* e *feeling* dell’opera⁴³. Ma la spiegazione visuale preordina un’importuna doppia riduzione: se già, infatti, non esiste perfetta conversione tra linguaggio e visione, s’aggiunge un secondo livello di restrizione, che risolve in un ingenuo visibilismo le complessità di medium, dispositivo e percezione. Comunque, non tutti gli esperti concordano sull’argomento della visibilità, ad esempio, per Lang: «il restauro non dovrebbe far differenza tra parti visibili e invisibili, poiché sono comunque elementi originali»⁴⁴. Una drastica ma ragionevole risposta a qualunque tendenziosa associazione tra l’idea di visibile con quella di essenziale.

Grippaggio

Contro la retorica del pragmatismo a tutti i costi, che paradossalmente a volte porta allo stallo, resta solo da aggiungere che l’opera stessa comprende la teoria che la riguarda. Una logica del funzionamento implica in partenza il fallimento: un modo sicuro per raggiungere la verità di un progetto è concentrarsi sul punto in cui questo progetto fallisce.

Paolo Martore

^[1] Per una trattazione più ampia su questi temi si rimanda a P. MARTORE, Conservazione e Arte cinetica. Temi per la riflessione, Aracne, Roma 2010.

^[2] Attorno a questo assunto ruota, in pratica, la totalità dei saggi restauro su opere cinetiche; ad esempio: «[...] caractéristique essentielle des œuvres cinétiques, elles se composent d’éléments techniques servant à transformer et transmettre l’énergie, autrement dit des moteurs et des mécanismes qui sont la condition sine qua non du mouvement et une partie fondamentale de l’œuvre d’art» (R. BEK, “La documentation sur les œuvre d’art cinétiques”, «Coréa», n. 19, Champs-sur-Marne, dicembre 2007, p. 19).

^[3] Cfr. A. KETNATH, “How to Conserve Motion”, in I. HUMMELEN, D. SILLÉ (a cura di), Modern Art: Who Cares?, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, p. 369.

^[4] Cfr. A. KETNATH, op. cit., 1999, p. 370; cfr. anche U. LANG, “Motion as Material - The Kinetic Art of Gerhard v. Graevenitz”, in T. VAN OOSTEN, Y. SHASHOUA, F. WAENTIG (a cura di), Plastics in Art, atti del convegno ICOM-CC Moderne Materials Working Group, Köln, 2001, Siegl, München 2002, p. 175.

^[5] R. BEK, op. cit., p. 19. La traduzione delle citazioni da originali in lingua straniera è a cura dell'autore.

^[6] U. LANG, op. cit., p. 168.

^[7] N. IMBERT, “La restauration & la conservation des œuvres animées: problèmes de méthodes illustrées par deux cas pratiques”, «Conservation Res-tauration des biens culturels», n. 16, Paris, dicembre 2000, p. 34.

^[8] G. H. ROUHI, “La problématique de la conservation-restauration des œuvres d’art contemporaines actionnées par moteur”, in Art d’aujourd’hui patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines, atti della XIII giornata di studi dello SFIIC, Paris, Institute national du patri-moine, 24-26 giugno 2009, SFIIC, Paris 2009, p. 96.

^[9] L. LOTTINI, “Tra riflessione e tecnica: un’esperienza di restauro dell’arte cinetica di Elio Marchegiani”, in M. MARGOZZI, M. MICHELI (a cura di), Elio Marchegiani. Creazione artistica e restauro dell’arte contemporanea, Centro d’Arte Contemporanea (CEDAC) Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi Roma Tre, Roma 2009, p. 64.

^[10] C. BRANDI, “Restauro”, in Enciclopedia Universale dell’Arte, vol. XI, De Agostini, Novara 1983, sub voce.

^[11] È il cosiddetto Mustang Paradox; cfr. S. MUÑOZ VIÑAS, Contemporary Theory of Conservation, Elsevier, Oxford 2005, pp. 27-29.

^[12] P. BOURDIEU, La distinction, Minuit, Paris 1979; trad. it., La distinzione. Critica sociale del gusto, Il Mulino, Bologna 1983, p. 25. Si può aggiungere che tali convenzioni sono esse stesse a valle di altre precedenti contrattazioni.

^[13] M. POIRER, op. cit., 2007, p. 10.

^[14] Ibidem.

^[15] Ibidem.

^[16] G. H. ROUHI, op. cit., 2009; p. 103.

^[17] «La nostra scultura non ha qualità estetiche tali da considerarsi “umiliata” dalla funzione di indicatore dei venti e richiedere quindi una valorizzazione, essa è nata per questa funzione» (S. ANGELUCCI, “Materia come «struttura» e materia come «aspetto». Dalla teoria alla prassi”, in M. ANDALORO (a cura di), La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Nardini, Firenze 2006, p. 290).

^[18] Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 291.

²⁰ «Il confine tra materia ed immagine si fa sempre più angusto ed il legame tra immagine e materia sempre più stretto. In effetti si tratta di un legame inscindibile per vari motivi» (*Ibidem*).

²¹ Su “autenticità” e “identità” come concetti in evoluzione nel discorso conservativo, cfr. P. MARTORE, “L’opera d’arte contemporanea tra significato ed identità culturale”, «Kermes», n. 70, Nardini, Firenze 2008, pp. 33-39.

²² G. H. ROUHI, *op. cit.*, 2009, p. 96.

²³ O. BÉRINGUER, “Les œuvres électromécaniques en mouvement. Approche déontologique et études de cas”, in *Art d’aujourd’hui patrimoine de demain... cit.*, 2009; p. 108.

²⁴ Mentre l’oggetto artistico attiene ad una temporalità che trascende il presente in virtù dell’autenticità, gli oggetti funzionali «[...] esistono solo nell’attualità, all’indicativo, nella forma dell’imperativo pratico, che si esauriscono nell’uso immediato senza essere esistiti in precedenza e che, anche se riescono, più o meno bene, ad assicurare l’ambiente nello spazio, non lo assicurano tuttavia nel tempo» (J. BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Éditions Gallimard, Paris; trad. it., 2003, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1968, p. 98). «L’uomo non si sente a suo agio nell’ambiente funzionale, ha bisogno di una scheggia di legno della Vera Croce che santifichi la chiesa, di un talismano, di un pezzetto di realtà assoluta, calata, incastrata nel reale per giustificarlo» (Ivi, p. 102).

²⁵ W. A. REAL, “Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art”, «Journal of the American Institute for Conservation», Vol. XL, n. 3, Washington 2001, p. 215.

²⁶ R. BEK, *op. cit.*, 2007, p. 19.

²⁷ G. H. ROUHI, *op. cit.*, 2009, p. 104.

²⁸ Dice Béringuer: «Au moment de son acquisition, l’œuvre change de statut et devient un témoignage historique, artistique, technique de l’évolution de notre société» (O. BÉRINGUER, *op. cit.*, 2009, p. 108).

²⁹ Cfr. N. PALMADE-LE DANTEC, “Les œuvres en mouvement. Accepter la disparition ou élaborer des outils communs d’aide à la décision”, «Coré», n. 19, Champs-sur-Marne, dicembre 2007, p. 26. Al di là del binomio rilevato da Palmade-Le Dantec, le “integrità” antagoniste possono variare aggettivo a seconda degli autori, ferma restando la contrapposizione dualistica, indiscusso bastione epistemologico della Conservazione.

³⁰ N. PALMADE-LE DANTEC, *op. cit.*, 2007, p. 26.

³¹ Cfr. N. IMBERT, *op. cit.*, 2000, p. 34.

³² M. POIRER, “L’œuvre cinétique à l’épreuve de ses spectateurs et d’elle-même”, «Coré», n. 19, Champs-sur-Marne, dicembre 2007, p. 10, p. 12.

³³ R. BEK, *op. cit.*, 2007, p. 19.

³⁴ Cfr. D. GAGNEUX, “Doit-on entretenir le mouvement d’une œuvre d’art cinétique?”, «Coré», n. 19, Champs-sur-Marne, dicembre 2007; p. 16.

³⁵ O. BÉRINGUER, *op. cit.*, 2009, p. 109.

³⁶ Ivi; p. 108. Per Béringuer la «relatività tra il valore materiale e concettuale» sarebbe un innovativo principio deontologico (Ivi, p. 112).

³⁷ D. GAGNEUX, *op. cit.*, 2007, p. 16.

³⁸ Ivi, p. 18.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ Cfr. D. GAGNEUX, *op. cit.*, 2007.

⁴¹ Cfr. N. IMBERT, “Restauration des œuvres cinétiques. Réflexions à partir d’exemples sur l’instabilité des œuvres”, «Coré», n. 19, Champs-sur-Marne, dicembre 2007; pp. 30-35.

⁴² Per Gagneux quest’opzione è in coerenza con «[...] le principe de lisibilité que l’on applique en peinture» (D. GAGNEUX, *op. cit.*, 2007; p. 17).

⁴³ Su questo tema cfr. P. MARTORE, “Il miglioramento tecnologico delle opere cinetico-visuali d’arte contemporanea”, in S. RINALDI (a cura di), *L’arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell’arte contemporanea*, Gangemi, Roma 2008, pp. 137-151.

⁴⁴ U. LANG, *op. cit.*, 2002, p. 173.



Gruppo MID, Generatore n. 10, 1965 (particolare)



Nino Calos, Luminoso mobile 135 B, 1966 (particolare)



Manfredo Massironi,
Oggetto con riflessione automatica luminosa, 1966 (particolare)

RI-VIVERE

Allestire, Mostrare, Comunicare

Dall’iniziativa della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma è nato il coinvolgimento dell’Istituto Quasar, scuola di design, dei suoi studenti e dei suoi docenti, nell’allestimento e nella cura dell’immagine della mostra stessa. Il progetto partecipato che ne deriva rinnova e attualizza la temperie di quella stagione creativa, proseguendo idealmente le modalità operative dei protagonisti storici dell’arte programmata e cinetica. All’allestimento realizzato nelle sale della GNAM è corrisposta un’esperienza intensa ed esaltante, frutto del cortocircuito tra epoche diverse entrate in contatto quasi per effetto di una distorsione generatasi nel continuum spazio-temporale. I giovani studenti, nel cimentarsi con repertori fino a quel momento a loro sconosciuti, hanno scoperto le radici tecnico-espressive della loro esperienza quotidiana producendo ipotesi di restituzione, per le austere sale della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, del fermento d’idee e d’interpretazioni suggerite da una corrente artistica che sempre più si andava loro palesando quale anticipatrice del paesaggio visivo contemporaneo. Animati dallo stimolo della reinterpretazione e della riscoperta di espressioni artistiche lontane dal loro tempo soggettivo, ma vicine all’origine del sentire contemporaneo, gli studenti hanno arricchito l’esperienza di spunti storici e di riflessioni di estrema attualità.

Le annotazioni che seguono documentano il clima delle riflessioni e delle discussioni che hanno animato la ricerca degli allievi sui modi per mostrare al pubblico il repertorio di opere selezionate dai curatori.

Carattere principale delle opere in esposizione è l’autonomia vitale, una sorta di DNA espressivo che le fa transitare dal mondo inerte e chiuso delle qualità predefinite a quello vitalistico e aperto degli organismi in grado di mutare il proprio aspetto al variare del rapporto con l’osservatore e con il passare del tempo. A proposito di questo connubio tra arte e scienza – presente nelle opere di arte programmata – è stata illuminante la riflessione di Lara Vinca Masini: «L’arte programmata, cinetica, visuale, tenta non solo il recupero, ma l’inglobamento dei metodi scientifici e tecnici nell’ambito del suo operare stesso, di assumerne i mezzi a fine estetico: di uccidere il demone della scienza facendone una sorta di mostro addomesticato, di meraviglia e di gioco raffinato per intellettuali, per lettori di Robbe-Grillet, ma anche per inserirsi nella vita di ogni giorno uscendo, come arte, dall’isolamento e dalla morte dei musei, come scienza dai laboratori, come tecnica dalle applicazioni negli oggetti d’uso»¹.

Si andava quindi sviluppando un’idea di allestimento come facilitatore del rapporto opera-pubblico, quale giusto seguito al lascito degli artisti esposti, realizzato grazie ad un coinvolgimento attivo dello spettatore che ricerca la simbiosi tra propria percezione e opera d’arte, completandone il senso. Infatti, tanto per le ricerche più propriamente optical – in cui il movimento è illusoriamente ricreato attraverso un sapiente impiego di linee geometriche e accostamenti cromatici – quanto in quelle cinetiche – in cui il movimento è realmente esistente, provocato dal pubblico, da un elemento naturale o tramite un motore – risulta fondamentale il variare della percezione, con il quale l’opera vive e trova spazio nel mondo.

Importante la riflessione di Bruno Munari, demiurgo del movimento: «Queste opere vanno quindi osservate e considerate non come oggetti che rappresentano qualche cosa d’altro, bensì sono essi stessi “la cosa” da osservare: un campo di accadimenti, una zona di un mondo artistico prima sconosciuto, un frammento di una nuova realtà che va osservato nella sua continua variazione»².

Sulla scia di questo tipo d’interpretazioni si è a lungo discusso e ragionato se adottare una soluzione allestitiva squisitamente didascalica e razionale, che seguisse i principi del *white cube* inaugurato dalla stagione di prima curatela szeemaniana, oppure privilegiare una modalità che favorisse il coinvolgimento emotivo dello spettatore, non dissimile a quello degli studioli rinascimentali o delle *Wunderkammer*, dove il puro nesso logico è messo in secondo piano rispetto all’interpretazione emotiva dello spettatore. L’allestimento ha adottato una via intermedia che mantiene un forte approccio di fruibilità di tutte le opere in esposizione. I problemi contingenti hanno riguardato una certa eterogeneità delle opere di partenza (sia dal punto di vista tematico che volumetrico-allestitivo) e la forte compresenza di oggetti estetici intensamente caratterizzati e dotati di personalità differenti.

Come aveva acutamente previsto Corrado Ricci – pure estimatore del progetto architettonico di Cesare Bazzani per la Galleria – il quale sconsigliò poi l’acquisto da parte dello Stato dell’edificio notandone alcuni difetti che ne avrebbero impedito il corretto utilizzo³, più impegnativo si fa il compito di curatori e allestitori nel ripensare lo spazio dell’incontro tra opera d’arte e pubblico. Del resto quelli che erano i canoni museografici e allestitivi per una corretta fruizione dell’arte da parte del pubblico sono di gran lunga variati dal momento storico della fondazione e oggi potremmo guardare alla Galleria non come ad un edificio appositamente pensato a fini espositivi, quanto piuttosto come preesistenza da rifunzionalizzare attraverso opportune reinvenzioni e reinterpretazioni critiche. Anche per questo motivo si è optato per l’adozione di un velario ribassato, a concentrare l’attenzione sulla quota delle opere. Nell’allestimento il cromatismo delle pareti della GNAM si riverbera su quello dei nuovi volumi divisorii dell’allestimento così da avere, in definitiva, un’unica percezione ambientale elementare e totalizzante scandita dalle superfici verticali monocrome di un delicato colore *beige*; affidando poi ai contrapposti piani orizzontali del pavimento e del soffitto la definizione dell’orizzonte degli eventi.

La scelta curatoriale di privilegiare l’astanza delle opere ha consigliato di disporle in ranghi serrati, quasi privi di intervallo; di evitare percorsi critici volti a definire specifiche sequenze e particolari priorità in un’ideale *con-presenza* istantanea dell’intero campo fenomenico dell’arte programmata e cinetica. Quasi un laboratorio, una convention degli autori di allora con i visitatori d’oggi in un luogo non predisposto alla visita, ma quasi sorpreso dall’arrivo del pubblico, che è quindi amicalmente ospitato e indotto a sciamare senza ordine né criterio preordinato. Invitato ad assorbire per empatia i contenuti delle opere, a reagire con altrettanta immediatezza alla sorpresa inflitta ai sensi dalle sollecitazioni multiple che provengono dalla folla delle opere. Protagonista – quest’ultima – non meno dell’opera singola.

Il rapporto con la luce è altrettanto cruciale, dal momento che proprio questo elemento ha fortemente caratterizzato molte opere, se non formato la loro propria essenza. Alcune infatti necessitano di un’illuminazione naturale, altre di luce artificiale, altre ancora richiedono un’esposizione in penombra. Questa eterogeneità delle situazioni espositive ha reso più ricercata la piena valorizzazione

di ogni singolo elemento. Il diverso grado di filtraggio delle luci ha permesso un'ottima fruibilità di tutte le opere, che sono state inserite in un percorso ragionato nel contesto della mostra, pur mantenendone intatta la specificità e unicità.

L'ortogonalità nelle sale è rispettata nella misura in cui ogni spazio ricreato viene allestito tramite una successione di ambienti collegati e al tempo stesso indipendenti, ma il posizionamento all'interno della sala centrale dell'opera *Gran muro panoramico vibrante* di Soto rompe questa geometria a favore di un segno libero, più mobile e per questo emblematico dell'impianto della mostra. Il percorso dell'esposizione – che è quindi solo accennato e non dichiarato – accompagna e segue lo spettatore nel suo rapporto con le opere.

La scelta espositiva agevola quindi il tragitto che lo spettatore vorrà intraprendere, rimarcando il possibile perseguimento di propri itinerari, tramite opportuni intervalli e pause che esaltano le possibilità percettive dell'utente formando una partitura ritmica, facilitata anche dall'ingente numero di opere esposte (circa centosessanta, tra installazioni e opere a parete).

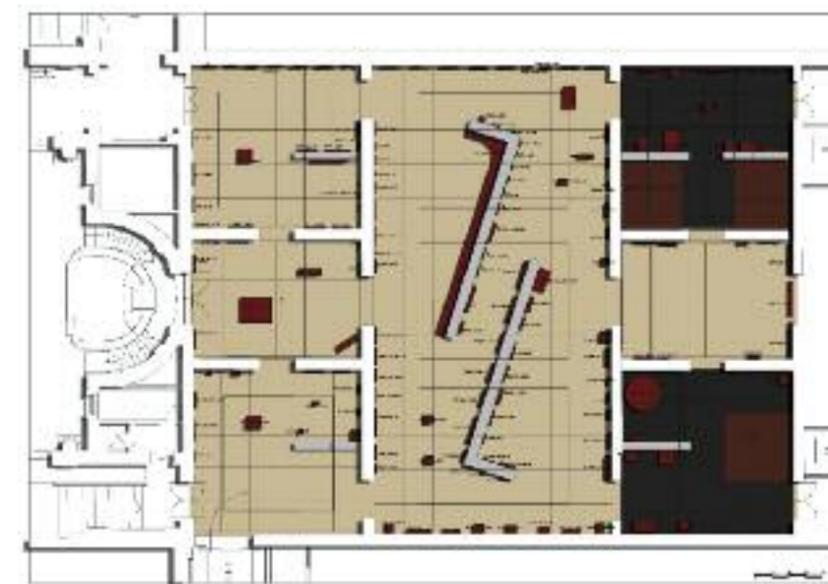
L'immaginazione dei giovani progettisti e la materia artistica trovano uno stimolante sodalizio che dipana il *fil rouge* della sperimentazione, tramite il passare del tempo che delinea la storia passata e futura. Alla mostra rimane dunque il compito di non disattendere le aspettative del pubblico, garantendo che le opere possano vivere e ri-vivere un tempo e uno spazio nuovi, senza tradire la precisa dimensione spazio-temporale in cui presero vita.

Luna Todaro

¹ Domus n. 422, gennaio 1965.

² BRUNO MUNARI opere esposte film sperimentali, Catalogo Mostra, XV Premio Avezzano Strutture di Visione, Avezzano, Palazzo Torlonia, agosto 1964, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 29-30.

³ Dalla sua relazione: «Gli ambienti del nuovo palazzo, tutti uniformemente vasti, non consentono una buona disposizione delle opere d'arte. Infine ne è deficiente l'illuminazione, a causa dei lucernari troppo alti, sì che la luce cade soltanto sino ad una certa altezza, e, specialmente nei mesi autunnali e invernali, lascia nella penombra la parte inferiore delle pareti, che è appunto quella a cui sono da appendere i quadri».



BIBLIOGRAFIA GENERALE

Umberto Eco, 1961

Umberto Eco, 1961

Umberto Eco, 1961

Le Mouvement, catalogo della mostra Parigi, Galerie Denise René, 6 – 30 aprile 1955, testi di Roger Bordier, Pontus Hulten e Victor Vasarely, Parigi 1955.

Kinetische Kunst, catalogo della mostra Zurigo, Kunstgewerbemuseum, maggio – giugno 1960, Zurigo 1960.

Dorfles, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961.

Nove tendencjie, catalogo della mostra Zagabria, Galerija Suvremene Umjenosti, 3 agosto – 14 settembre, Zagabria 1961.

Eco, Umberto, “La forma del disordine”, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962. Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Bompiani, Milano 1961 (pp. 175-188).

Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

Mostra d’arte programmata, a cura di Bruno Munari, catalogo della mostra Milano, negozio Olivetti, maggio 1962, presentazione di Umberto Eco, (s. e.), Milano 1962.

Nove tendencjie 2, catalogo della mostra Zagabria, Galerija Suvremene Umjenosti, 13 agosto – 19 settembre, Zagabria 1963.

Nuova tendenza 2, catalogo della mostra Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 14 dicembre 1963 - 15 gennaio 1964, Lombroso,Venezia 1963.

Nouvelle tendance: propositions visuelles du mouvement international, catalogo della mostra, Parigi, Palais du Louvre, Musé edes arts dé coratifs,aprile - maggio 1964, Parigi 1964.

Arte cinetica, catalogo della mostra Trieste, Palazzo Costanzi, luglio – agosto 1965, Trieste 1965.

Nova tendencija 3, catalogo della mostra Zagabria, Galerija Suvremene Umjenosti, Zagabria 1965.

Licht und bewegung. Lumière et mouvement. Luce e movimento. Light and movement. Kinetische kunst, catalogo della mostra Bern, Kunsthalle, 3 luglio – 5 settembre 1965, Berna 1965.

The Responsive Eye, catalogo della mostra a cura di William C. Seitz, New York, Museum of Modern Art, 1965, New York 1965.

Bann, Stephen; Gadney, Reg; Popper, Frank; Steadman, Philip, *Four Essays on Kinetic Art*, Motion Books, Londra 1966.

Kunst - Licht - Kunst, catalogo mostra Eindhoven, Stedelijk Van Abbenmuseum 1966, Eindhoven 1966.

Popper, Frank, *Naissance de l’art cinétique. L’image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860*, Gauthier-Villars, Parigi 1967; trad. it., *L’arte cinetica. L’immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970.

Kultermann, Udo, *Neue Dimensionen der Plastik*, Wasmuth, Tubingen; trad. it., 1967, *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano 1967.

Lumière et mouvement, catalogo della mostra Parigi, Musée d’Art Moderne, maggio – agosto 1967, Parigi 1967.

Kinetika, catalogo della mostra Wien, Schweizergarten, Museum des 20. Jahrhunderts, 7 luglio – 15 ottobre 1967, Vienna 1967.

Grupa N - Grupa NPS, catalogo della mostra, Lodz, Muzeum Sztuki, Lodz 1967.

The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, catalogo della mostra New York, Museum of Modern Art, 9 novembre 1967 – 2 gennaio 1968, a cura di Leon Shulman, New York 1967.

Light and Motion, catalogo della mostra Worcester, Worcester Art Museum, 9 novembre 1967 – 2 gennaio 1968, a cura di Leon Shulman, Worcester 1967.

Vitalità del negativo nell’arte italiana 1960/1970, catalogo mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970 - gennaio 1971, Centro Di, Firenze 1970.

Mussa, Italo, *Il Gruppo enne: la situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma 1976.

Arte programmata e cinetica. L’ultima avanguardia 1953/1963, catalogo della mostra a cura di Lea Vergine, Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983 - 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano 1983.

Opere cinevisuali – Restauri recenti, catalogo della mostra a cura di Mariastella Margozzi, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 2 luglio - 1 dicembre 1996, SACS, Roma 1996.

Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968, catalogo della mostra a cura di Marco Meneguzzo, Parma, Galleria d’arte Niccoli, 16 dicembre 2000 – 19 marzo 2001 (replicata a Nuoro, Museo Arte Nuoro, 11 maggio – 1 luglio 2001), Galleria d’Arte Niccoli, Parma 2000.

Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst. Imagination. Perception in Art, Graz, Kunsthaus, 25 ottobre 2003 – 18 gennaio 2004, Verlag der Buchhandlung Walther

König, Cologne, 2003.

L’œil moteur. Art optique et cinétique, 1950-1975, catalogo della mostra Strasburgo, Musée d’Art Moderne et Contemporain, 13 maggio – 25 novembre 2005, Éditions des Musées de Strasbourg, Strasburgo 2005.

Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell’arte interattiva, a cura di M. Margozzi, L. Meloni e F. Lardera, catalogo della mostra Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 14 dicembre 2005 – 21 maggio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

ZERO. Avant-garde inteernationale des années 1950-1960, catalogo della mostra Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 8 aprile – 9 luglio 2006; Saint-Etienne, Musée d’Art Moderne, 15 settembre 2006 – 15 gennaio 2007, Hatje Cantz, Ostfildern 2006.

I fratelli Lucchetta

€ 50,00 (i.i.)

www.ilcigno.org



Finito di stampare
nel mese di marzo 2012
presso Ciesse - Guidonia
per conto de

IL CIGNO GG EDIZIONI

Piazza San Salvatore in Lauro, 15 00186 Roma
*sito nel Complesso Monumentale di San Salvatore in Lauro,
un immobile dell'Ente morale Pio Sodalizio dei Piceni.*



PIO SODALIZIO DEI PICENI