

## 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 Morlet, 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»<sup>1</sup>, 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»<sup>2</sup>, 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...»<sup>3</sup>. E con Le Parc e Garcia 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»<sup>4</sup>.

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 [...]»<sup>5</sup>. 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»<sup>6</sup>.

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»<sup>7</sup>.

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»<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>. 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...»<sup>10</sup>, 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...»<sup>11</sup>.

### 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»<sup>12</sup>.

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»<sup>13</sup>.

#### *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 più essenziale, sempre più pura, sempre più vicina ad un rigore costruttivista.



*Biasi, 1973*

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 affascinazioni 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»<sup>14</sup>. 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 [...]»<sup>15</sup>.

#### *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*

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

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

<sup>6</sup> Giovanni Granzotto, in *Una storia molto latina*, cit.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

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

<sup>9</sup> Primo Manifesto Gruppo T (Miriorama 1), Milano 15 gennaio 1960.

<sup>10</sup> 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.

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

<sup>12</sup> Testo Gruppo N del novembre 1959, edito negli "Scritti N" nel 1962.

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

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

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