

## RICERCHE VISUALI di Manfredo Massironi

Conferenza tenuta il 25 febbraio 1973

Nonostante che gli avvenimenti e i problemi di cui parlerò coprano un arco di tempo non superiore agli ultimi 13 o 14 anni, il rimeditarli, in questo momento in cui ho praticamente abbandonato quegli interessi, ha per me un vago sapore archeologico.

E' per questa ragione che il mio discorso non entrerà nel merito critico del valore delle opere e delle proposte prodotte nell'ambito della ricerca visuale, ma cercherò di far emergere le ragioni che produssero quell'esperienza, come si maturò all'interno e come fu vissuta all'esterno.

Fin dal suo inizio l'astrattismo ha imboccato due vie di ricerca e di lavoro: quella dell'aleatorio, della passione, dell'immediatezza, dell'espressione e l'altra della regola, della misura, della logica geometrica, del costruttivismo. Tali due tendenze in certi periodi hanno proceduto parallelamente, in altri si sono alternate nel dare l'impronta a un periodo, però sia l'una che l'altra hanno sempre avuto, a volte in sordina, una continuità.

Gli anni cinquanta sono stati caratterizzati dalla prima di queste due correnti. Non solo in Italia, ma in tutto il mondo il fenomeno dell'informale ha dato l'impronta a tutto il lavoro artistico di quel periodo.

Sappiamo bene che l'informale era nato ben prima degli anni cinquanta, ma in quel periodo si mise in moto anche la macchina pubblicitaria e commerciale americana che doveva imporre quel prodotto.

Si assisté infatti in quasi tutti i paesi del mondo ad una corsa per recuperare un'identità artistica in chiave informale. C'è da dire che l'informale si prestava per molti aspetti ad adattarsi alle varie esigenze, si prestava ad essere usato facilmente anche se era capito superficialmente; e se la sua gestazione e la sua nascita erano costati fatica, ripensamenti, rifiuti sofferti, l'uso dei suoi aspetti formali immediati non presentava eccessivi problemi. Anche la critica d'arte trovava nell'informale un campo che lasciava spazio alla libera verbalità, ai collegamenti culturali e filosofici più vari, senza più bisogno di alcun ancoraggio alle qualità tecnico-visive dell'opera; le opere informali erano lo stimolo grazie al quale si poteva innescare qualsiasi tipo di meditazione sull'arte, erano per la critica un po' come le macchie di Rorschach per la psicodiagnostica, potevano

significare tutto e niente, ma soprattutto riuscivano sempre a produrre delle associazioni.

Quello dell'informale fu il clima della nostra formazione, delle nostre discussioni e delle nostre prime esperienze, ma anche della nostra insoddisfazione. Per noi il gesto del pittore informale che gettava il pennello o i colori a caso sulla tela era anche la dichiarazione che quei mezzi si erano esauriti e l'usarli in quella maniera era l'ultima utilizzazione che se ne poteva fare, per dimostrare di aver preso coscienza della loro inadeguatezza comunicativa.

Che via scegliere allora?

Il primo atto fu di rifiuto e di negazione: rifiuto del colore a favore della monocromia, rifiuto della composizione a favore della ripetibilità uniforme di elementi, rifiuto del sentimento e della possibilità di poterlo comunicare a favore della razionalità, rifiuto del mito della creazione artistica per considerare invece tale attività un atto di ricerca, rifiuto delle tecniche tradizionali a favore di nuovi materiali che si presentavano più stimolanti ed informativi dal punto di vista visivo.

Usciva alla fine del 1959 a Milano il primo numero della rivista *Azimuth* diretta da Enrico Castellani e Piero Manzoni; essa si presentava come una rivista non chiaramente di tendenza: vi erano riprodotte opere di Fontana, Rauschenberg, Yves Klein, Pomodoro, Manzoni, Mack, Piene, Kemeny, ma in quel numero si potevano già cogliere molte delle negazioni che cominciavano ad essere assunte come punto di partenza per superare l'*impasse* prodotto dall'informale. Vi si poteva cogliere in alcuni articoli anche una critica esplicita ai canali di assorbimento e di divulgazione dell'arte, specialmente il mercato. Tale insoddisfazione e il tentativo continuamente frustato di superarle accompagnerà l'arte visuale per tutto il periodo della sua ascesa, e, volendo, la si può ripercorrere attraverso molte delle elaborazioni teoriche prodotte in quel periodo.

Nei primi mesi del 1960 uscì il secondo e ultimo numero di *Azimuth*. La rivista aveva ormai assunto un taglio chiaramente di tendenza, vi erano riprodotte opere di Castellani, Y. Klein, O. Holweck, H. Mack, P. Manzoni, A. Mavignier, O. Piene; i testi erano di Castellani, U. Kultermann, P. Manzoni e O. Piene.

Da questi testi, che già chiariscono il significato di una scelta operativa nell'esaltazione della superficie monocroma, emerge un altro elemento che rimarrà costante nello sviluppo di quel filone della ricerca visuale che si chiamerà *Nuova Tendenza*, e cioè il rifiuto del mito della creazione artistica, dell'opera d'arte come unica e irripetibile, del genio creatore superdotato sentimentalmente. E' sintomatico il fatto che fra il lavoro di Piero Manzoni e le ricerche visive vi siano, all'inizio, parecchi punti in comune e che parecchie mostre siano state organizzate in collaborazione con operatori che dopo faranno parte delle Nuove tendenze.

Più tardi gli interessi si diversificheranno, ma è indiscutibile che Piero Manzoni sia stato il primo a organizzare in Italia mostre del « Groupe de recherche d'art visuel », che allora si chiamava « Motus », di A. Mavignier, di Mack e

Pièze; fu Manzoni che si interessò alle ricerche che si facevano a Padova e che instaurò dei collegamenti perchè l'insoddisfazione comune trovasse un ambito di discussione e di verifica.

Il 1960 fu l'anno della presa di coscienza e dell'individuazione del campo di lavoro in cui si voleva inserire. Si delineava sempre più chiaramente il fatto che per iniziare, ex novo, un discorso visivo, non si poteva prescindere da quei meccanismi che presiedono e regolano l'attività visiva, ossia i meccanismi della percezione studiati dalla psicologia.

La psicologia della percezione costituirà uno dei campi di interesse comuni a molti ricercatori della corrente in esame. Proprio per questi interessi più di una volta la critica d'arte accuserà i ricercatori visuali di riscoprire allegramente le leggi della teoria della Gestalt. Ma insieme ai dati della psicologia della forma (ma non solo di quella) si manifestava un ritorno alle regole geometriche, alle forme prime, alle superfici texturizzate e ripetibili, al controllo razionale di quanto veniva usato, preferendo usare materiale in meno invece che in più, tentando una semplificazione in senso nettamente contrario agli interessi dell'informale.

Logicamente, man mano che si chiariva la direzione di intervento si cercava un'ascendenza storica e si riscoprivano quelle opere, quelle correnti e quegli artisti che gli interessi esistenziali dell'informale avevano relegato in secondo piano. Si cercava di recuperare l'esperienza del Bauhaus e dei costruttivisti russi, del De Styl e di certo concretismo che aveva continuato a sopravvivere in quasi tutti i paesi d'Europa. Ma soprattutto si volevano stabilire dei contatti con quegli operatori maturi che di quegli interessi erano stati i continuatori a volte solitari: J. Albers, Max Bill, Vasarely, Bruno Munari, ecc. Le loro opere a colori puri, stesi a campiture uniformi, così diversi da quelli dell'informale, le loro figure geometriche primarie, sempre razionalmente controllate, il loro interesse per certi problemi percettivi erano dei tratti particolarmente stimolanti, ma non erano ancora tutto.

Si possono vedere a questo proposito la serie degli « Omaggi al quadrato » di Albers, i campi geometrici di Bill, le totalizzazioni percettive e i volumi virtuali di Vasarely, i negativi positivi di Munari.

Ma che cosa si pensava di poter aggiungere al discorso di questi maestri? Prima di tutto si dovevano rendere disponibili all'esperienza oltre i colori e le superfici tradizionali anche gli altri materiali, specie quelli che la tecnologia contemporanea rendeva disponibili. Secondariamente si cercava un rapporto sempre più stretto e un coinvolgimento sempre più diretto dell'osservatore, nel senso di pensare l'opera completantesi solo nel momento della sua acquisizione percettiva; oltre al fatto che all'interno di una serie di possibilità predisposte lo spettatore potesse intervenire a variare, a programmare, a costruire l'opera proposta. Da ciò derivava il rifiuto dell'opera d'arte come unica e irripetibile e l'insistenza nel definire quei lavori « oggetti », nel tentativo di cancellare l'alone magico di cui si circondava tutto ciò che rientra nel campo dell'arte.

Ma insistere sulla libera riproducibilità in numero illimitato degli oggetti, cercare di impostare in campo artistico un ambito di ricerca rigoroso, essere coscienti che i risultati che si potevano ottenere non erano frutto della bravura di un singolo individuo, ma nascevano da un clima culturale in cui gli apporti dei singoli erano difficilmente distinguibili, implicava necessariamente la negazione dei canali tradizionali che servivano a divulgare le esperienze artistiche e primo fra tutti il mercato; voleva dire particolarmente rifiutare tutti quei valori e quegli interessi che controllano il mondo dell'arte. In questo campo, come vedremo più oltre, le prese di posizione degli operatori visuali subiranno una schiacciante sconfitta.

\* \* \*

Prima di poter parlare dell'esposizione « Nuove Tendenze », che segnò il punto di incontro internazionale delle esperienze visuali e la conseguente definizione di una linea d'intervento abbastanza unitaria, ci sembra necessario riesaminare brevemente i contenuti delle manifestazioni più importanti, che negli anni 1959-1960 si organizzarono al di fuori dell'ambito informale.

Nel 1959 a Parigi si apre la prima mostra delle opere animate e moltiplicate: MAT (Multiplication d'oeuvres d'Art); organizzata da Daniel Spoerri, questa mostra verrà ripetuta, nel 1960, a Milano presso « Danese » e a Londra alla galleria « One »; nel catalogo Vasarely indicherà, seppure con la solita prosa universalistica delle avanguardie, un rifiuto dell'interpretazione soggettiva e l'apertura verso modi di comunicazione più vasti.

Nel 1959 alla galleria « Azimuth » diretta da Manzoni, si apre una mostra intitolata « Nuova Concezione artistica »; questa mostra, con alcune variazioni, sarà ripetuta a Padova nell'aprile del 1960; alla stessa galleria nei primi mesi del 1960 verranno esposte le opere del gruppo « Motus » (Composto dagli stessi operatori che poi daranno vita al *Groupe de recherche d'art visuel*).

Lo scopo dell'attività di questa galleria, che si accompagnava al lavoro teorico della rivista omonima, era la semplificazione e la purificazione dei mezzi espressivi da usarsi in campo estetico.

Dal 15 gennaio al 20 febbraio 1960 presso la galleria « Pater » di Milano il gruppo « T » propone una serie di mostre relative alle proprie attività, alle quali darà il titolo di « Miriorama 1, 2, 3, 4, 5 »: tali mostre saranno accompagnate da scritti programmatici tendenti a giustificare la legittimità delle ricerche cinetiche.

Nel 1960 a Zurigo si tiene una mostra d'arte cinetica (Kineticische Kunst) e la « Mostra d'Arte Concreta » organizzata da Max Bill con l'appoggio teorico di Max Bense; scopo della manifestazione era quello di dare una sistemazione teorico-storica del movimento concretista dal neoplasticismo e dal Bauhaus fino alle ultime leve.

La mostra « Monochrome Malerei », allestita al museo di Leverkusen da Udo Kultermann, sempre nel 1960, contribuisce a dare un *imprimatur* ufficiale a quel

movimento postinformale di pittura monocromatica che avrà come suo massimo rappresentante Yves Klein.

Queste attività espositive, con la ricerca di rinnovamento che proponevano erano i punti di riferimento per tutti coloro che cercavano di trovare una via d'uscita alla stagnazione del mondo ufficiale dell'arte e che la critica cominciava, anche da parte sua, a denunciare. Alla fine degli anni cinquanta e nel 1960 si costituiranno anche quei gruppi di ricerca e di lavoro che saranno uno degli elementi caratteristici, anche se a volte solo folcloristici, del panorama delle ricerche visive.

Diamo un elenco anagrafico dei gruppi esistenti nel 1961.

EQUIPO 57 (fondato a Parigi nel 1957 da: Juan Cuenca, 1934; Angel Duart, 1930; Josè Duarte, 1928; Augustin Ibarrola, 1930; Juan Serrano, 1929), dal suo inizio porta avanti dei contenuti teorici che gli operatori stessi definiscono « interattività dello spazio plastico »; con questo termine si vuole indicare una concezione energetica dello spazio di cui la forma, il colore, le linee sono elementi attivi e correlati.

Fra le motivazioni del loro riunirsi in gruppo gli aderenti all'Equipo 57 dichiarano subito la necessità di un impegno dell'artista al fine di modificare e trasformare la realtà specialmente sociale e politica del loro paese, inoltre condannano come limitante l'azione individuale che non entri in relazione dialettica con gli altri e che non si riconosca in uno scambio collettivo di esperienze. Le opere elaborate fino al 1964-65 saranno firmate collettivamente con la sigla del gruppo. Gruppo ZERO (fondato a Dusseldorf nel 1957 da: Heinz Mack, 1931; Otto Piene, 1928; Gunther Uecker, 1930), è un gruppo un po' a sé in quanto dichiara sin dall'inizio, e dimostra per tutta la durata della sua attività, di oscillare fra interessi di carattere visuale e prese di posizione neodadaiste. Le sue proposte teoriche sono polemiche e provocatorie e vorrebbero riprendere il tono dissacrante delle avanguardie storiche innestandolo a concetti di derivazione « Zen ». Anche dal punto di vista dell'organizzazione interna questo è un gruppo un po' *sui generis*: dichiara infatti di avere una struttura aperta; così vediamo in varie manifestazioni unirsi ai tre fondatori, sotto la sigla « zero », le personalità più varie; Tinguely, Arman, Manzoni, Castellani, Soto, Dorazio, Bury, Mavignier, Graevenitz, Pohl, Arnaldo Pomodoro, J. Kage, oltre a Klein e Fontana.

Dobbiamo tener presente, per quello che ci riguarda, che anche all'interno del gruppo « zero » vennero formulate idee e prodotte opere piuttosto importanti nel panorama della ricerca visuale: basti pensare agli ambienti di attivazione proposti da Uecker per sollecitare una risposta e una collaborazione da parte dell'osservatore; alle strutture di alluminio e di materiali traslucidi di Mack con effetti percettivi sempre variabili; alle realizzazioni ottenute con l'uso della luce che traspare da griglie sovrapposte di Otto Piene.

Gruppo « T » (fondato a Milano nel 1959 da: Giovanni Anceschi, 1939; Davide Boriani, 1936; Gianni Colombo, 1937; Gabriele De Vecchi, 1939; Grazia Varisco, 1937). L'organizzazione del gruppo « T » prevedeva una collaborazione

nell'esecuzione delle opere, uno scambio di conoscenze e di esperienze, l'elaborazione di lavori collettivi, però salvaguardava sempre l'apporto individuale e lo rendeva riconoscibile nella firma con cui l'autore siglava l'oggetto prodotto. Lo scopo della riunione in gruppo lo si può interpretare come dettato dalla necessità di impostare un lavoro di ricerca quasi scientifico, che ha quindi bisogno di rapporti e di verifiche continue che possono realizzarsi solo in un « team » abbastanza affiatato. L'interesse del gruppo « T » si incentrava su quella che è stata definita la « poetica del movimento » o « arte cinetica ». I problemi organizzativi che una ricerca in questo ambito poneva, specialmente in Italia, possono essere visti come una ulteriore ragione della costituzione del gruppo. Già nel catalogo che accompagnava la prima mostra « miriorama 1 » era esplicitamente dichiarata la scelta operativa che informerà di sé l'attività del gruppo « T » per tutta la sua vita: « con questo noi non rifiutiamo la validità di mezzi quali colore, forma, luce, ecc., ma li ridimensioniamo rimettendoli nell'opera nella situazione in cui li riconosciamo nella realtà, cioè in continua variazione che è l'effetto del loro relazionarsi reciproco ».

Gruppo « Enne » (fondato a Padova alla fine del 1959 da: Alberto Biasi, 1937; Ennio Chiggio, 1938; Toni Costa, 1935; Edoardo Landi, 1937; Manfredo Masironi, 1937).

Il gruppo « Enne », dopo un primo periodo di assestamento teorico ed operativo si dette un ordinamento interno abbastanza preciso, secondo il quale tutte le opere prodotte dovevano essere firmate collettivamente, le scelte e le decisioni dovevano essere prese insieme, gli eventuali proventi dovevano essere suddivisi fra i vari componenti, l'attività di ricerca doveva nascere dalla collaborazione e dall'analisi dei risultati progressivamente raggiunti. Si voleva che non solo le opere, ma tutte le esperienze e le conoscenze che le rendevano possibili diventassero patrimonio comune. Questo non sempre si verificò, ma tale aspirazione fu, in certi periodi, molto sentita. I problemi sui quali il gruppo « Enne » si misurò andavano dalle ricerche visive vere e proprie, con agganci alla psicologia della percezione, agli interessi in campo cinetico, alla realizzazione di ambienti che dovevano coinvolgere lo spettatore.

Uno dei problemi teorici più discussi fu quello relativo al rapporto arte-società, nel tentativo di definire gli ambiti di azione, anche politica, che avrebbero dovuto portare un mutamento della situazione esistente giudicata negativa e deformante. L'insoddisfazione emergeva specialmente nei confronti del mercato, e a volte anche della critica; ma tale insoddisfazione, solo dichiarata, non portò, logicamente, a nessun mutamento.

G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art. visuel, fondato a Parigi nel 1960 da: Horacio Garcia Rossi, 1929; Julio Le Parc, 1928; François Morellet, 1926; Francisco Sobrino, 1923; Joel Stein, 1926; Yvaral, 1934).

G.R.A.V. nasce da una trasformazione e da un ampliamento del gruppo « Motus ». Già nella prima pubblicazione del 1961 sono presentati chiaramente gli

ambiti di attività scelti da questi operatori: trasformazione del rapporto artista-società e parallelamente quello fra opera e occhio dell'osservatore.

La demistificazione del rapporto artista-società doveva passare necessariamente attraverso la negazione di quei valori e di quei miti che la società stessa aveva imposto nel campo dell'arte e cioè: il culto della personalità, il mito della creazione, la produzione di opere uniche, oltre le leggi economiche che regolano il mercato d'arte a favore di una circolazione délite. Da ciò derivava il desiderio e il programma di negare la categoria « arte », creando opere moltiplicabili al di fuori dei campi tradizionali di pittura e scultura, cercando nuovi mezzi di contatto e attivazione del pubblico nel tentativo di liberarlo da ciò che il G.R.A.V. definiva « deformazione di valutazione prodotta dall'estetismo tradizionale ». Ma poi arrivò il monopolio Denise René e i pifferi di montagna venuti per suonare furono suonati.

Era, più o meno, questo il clima nel campo delle ricerche visive quando nell'estate del 1961 si inaugurò a Zagabria la mostra « Nuova Tendecija ». Tale mostra, che nell'ambito della critica ebbe una risonanza molto limitata, per i ricercatori visuali fu un punto di incontro e un momento di confronto e di verifica molto importante. Essa era stata organizzata da Almir Mavignier che si era assunto il compito di fare un giro dell'Europa scegliendo di persona le opere che vi dovevano partecipare; in Jugoslavia l'organizzazione fu sostenuta e portata avanti particolarmente da Matko Mestrovic per conto della Galleria d'arte moderna della città di Zagabria. Questa mostra segnò un momento molto importante per i ricercatori visuali, perchè diede luogo ad un confronto di esperienze e ad un coagulo di programmi. Fu soprattutto l'occasione per rendersi conto che pur non conoscendosi e provenendo dalle parti più disparate di Europa si avevano gli stessi interessi e si portavano avanti le stesse ricerche, a volte si facevano opere e si auspicavano prese di posizione molto simili. Quella prima mostra fu una esperienza entusiasmante, mai più ripetuta, perchè le delusioni e i fallimenti non tardarono a venire. Costatare che quanto si andava facendo aveva un riscontro in tutta Europa dava un senso di forza e faceva vedere il cammino intrapreso come rivoluzionario e pieno di aperture future. Basta, a questo proposito, leggere le dichiarazioni che comparivano nel catalogo di « Nuove Tendenze 1 » per rendersene conto. Morellet scriveva: « Penso che siamo alla vigilia di una rivoluzione nelle arti altrettanto grande della rivoluzione attuata dalle scienze. Trovo perciò che la ragione e lo spirito di ricerca sistematica devono sostituire l'intuizione e l'espressione individualista ». E i curatori del catalogo rincaravano la dose dicendo: « Audacia di un'impresa mai vista, curiosità di giovinezza affamata..., sicurezza di ricercatori tenaci, scrupolosità di operai, innocenza di un giuoco di bambini e intraprendenza davanti al rischio dell'impossibile... in ogni caso questo gruppo di opere rappresenta una data » (R. Putar).

Oppure: « cominciare tutto dall'inizio... uno solo non è niente, è con gli altri che è tutto. Molte volte l'uomo è stato forzato a dimenticarselo; ha pagato caro questo orgoglio e lo paga ancora » (M. Mestrovic).

Si coglie, dallo stile messianico e senza dubbi, il fatto che in questo momento non si possono individuare le contraddizioni insiste nei ragionamenti e nelle proposte avanzate; in questo momento qualsiasi assunzione dialettica può essere vissuta solo come reazione. E' l'entusiasmo dei neofiti che avendo scoperto una strada da seguire, proprio per il fatto che cominciano solo ora a percorrerla la vedono infinita.

Dall'incontro di Zagabria nasce una fervida attività di rapporti e di scambi, di mostre di tendenza organizzate nei vari paesi, di visite e di incontri, oltre alla proposta di organizzare un movimento internazionale denominato « Nuova Tendenza », proposta che verrà realizzata durante i lavori di organizzazione della mostra « Nuova Tendenza 2 », che si terrà sempre a Zagabria due anni dopo, nel 1963.

Da questa frenetica attività di esposizioni estrarrò quelle che secondo me sono state le più significative di ogni anno. Nel 1962, sotto l'egida della « Olivetti », Bruno Munari organizzò una mostra che egli intitolò « Arte programmata » e che in diverse versioni si spostò a Roma, a Venezia, a Londra, a Washington e in altre città degli Stati Uniti. La sigla di questa mostra ebbe una sua fortuna: si voleva definire con il termine « Arte Programmata » quella serie di ricerche non solo visuali, ma anche cinetiche che avevano alla loro base uno schema di controllo, una specie di dispositivo di verifica che ne predisponesse le variazioni all'interno di un campo delimitato. Ciò costituiva il tentativo di impostare dialetticamente il rapporto programmacausalità nella creazione di oggetti tesi al superamento dei vecchi schemi di pittura, scultura e architettura. La presentazione, curata da Umberto Eco, diceva ad un certo punto: « Non sarà dunque impossibile programmare, con la lineare purezza di un programma matematico, "campi di accadimenti" nei quali possano verificarsi dei processi causali. Avremo così una singolare dialettica tra caso e programma, tra matematica e azzardo, tra concezione pianificata e libera accettazione di quel che avverrà, ma avverrà secondo precise linee formative predisposte, che non negano la spontaneità, ma le pongono degli argini e delle direzioni possibili ».

Alle prime due manifestazioni di Milano e Roma erano presenti solo Munari, Mari, i gruppi « T » e « Enne »; in seguito la partecipazione fu allargata al G.R.A.V. e a Getulio Alviani.

Se il 1961 era stato l'anno della presa di coscienza della validità e dell'ampiezza del discorso appena cominciato, il 1963 sarà l'anno del riconoscimento ufficiale da parte della critica. Due sono le manifestazioni più importanti dell'anno: la biennale di S. Marino organizzata sotto il titolo programmatico « Oltre l'informale »; e la « Nuova Tendenza 2 », seconda edizione della mostra di Zagabria.

Alla biennale di S. Marino, relativamente al settore dedicato alle ricerche visive, parteciperanno quasi tutti coloro che avevano fatto lavori di un qualche impegno in quel campo. Per l'Italia: Alviani, i gruppi « T », « Enne » e « Uno » (costituito a Roma nel '62 e formato da N. Carrino, N. Frascà, G. Biggi, A. Pa-

ce, G. Uncini), Dada-Maino, Mari, Dorazio, Munari; per la Francia, oltre al « Groupe de recherche d'art visuel », Marta Boto e Gregorio Vardanega; per la Germania, oltre al gruppo « zero », von Graevenitz, U. Pohl, P. Talman; per la Spagna lo « Equipo 57 » e poi lo svizzero Gestner, il danese Andersen, il belga Leblanc e gli jugoslavi Piceli e Knifer.

Per la critica che sanzionò il successo delle ricerche visuali (Argan darà la definizione di « Arte Gestaltica », riferendosi alle teorie e agli esperimenti di questa scuola psicologica usati dagli operatori visuali) tale successo era dovuto soprattutto ad una componente di carattere sociologico e cioè l'esistenza dei gruppi; il puntare su questo aspetto forse singolare, ma a nostro avviso, marginale, fece pensare che per partecipare e inserirsi nel clima del momento fosse necessario costituire un gruppo e così ne sorsero dovunque, senza ragioni precise, con i nomi più diversi ed ebbero una vita brevissima. La documentazione critica divenne immediatamente folta, coinvolse la stampa quotidiana, i rotocalchi, le riviste d'arte, di letteratura e di cultura in genere; il tutto avvenne con la tipica frenesia di molta critica d'arte che per la paura di non essere la prima ad avallare un determinato fenomeno, non volendo cioè perdere il colpo, comincia a parlare abbondantemente delle cose prima ancora di conoscerle bene e di averle capite fino in fondo, giungendo poi a qualche nuovo fenomeno, convinta di aver contribuito alla chiarificazione e alla spiegazione delle cose, mentre il più delle volte le lascia più confuse di quando le aveva incontrate. Anche allora alla quantità di informazione non fece riscontro l'organicità, la precisione e la ricerca di approfondimento che sarebbero stati utili, non solo alla divulgazione, ma agli operatori che nel momento stesso della loro beatificazione constatavano il sorgere dei primi dubbi relativi alla palingenesi che le loro operazioni avrebbero dovuto produrre, anche solo nel campo dell'arte.

Una delle prime avvisaglie la si ebbe a Zagabria in occasione della « Nuova Tendenza 2 », e se ne fece portavoce Mestrovic, dicendo nel catalogo: « Ma il pericolo dello sviarsi di energie è sempre presente, il prisma delle contrarietà sociali costantemente le intacca e le distoglie dall'unica via efficace di penetrazione nelle stesse strutture sociali. Proprio per spezzare le barriere sociali, le mentalità ossificate, i maneggiamenti schematici e per combattere tutte le resistenze dei sistemi produttivi non ancora riorganizzati, e quindi delle loro sovrastrutture, l'arte è ancora storicamente necessaria; ma l'arte si spezza contro queste corazze e viene da esse respinta... ».

Nel gennaio del 1963 a Parigi si tenne un convegno organizzato dal G.R.A.V. in cui si giunse alla costituzione di un movimento internazionale definito dalla formula, ormai classica, di « Nuova tendenza ricerca continua »: le due parole di appendice volevano sottolineare la libertà da qualsiasi schematizzazione e l'auspicio a rifuggire da ogni rallentamento dello spirito di ricerca. E' nell'ambito di questa organizzazione ormai istituzionalizzata che si porrà la seconda esposizione di Zagabria.

Il 1964 segnerà un altro riconoscimento delle ricerche visuali, con l'invito rivolto a molti operatori a partecipare alla 32ª biennale di Venezia; ma la contemporanea presenza, abbastanza esplosiva, della « Pop art » attenuerà notevolmente le illusioni di primato, nel campo artistico, che molti « visuali » avevano sperato di poter monopolizzare. Il fenomeno « Pop », anche se in maniera non dichiarata, pose dei dubbi anche a livello di scelte operative, dubbi che si andavano a sommare alle incertezze sulla organizzazione e sul funzionamento dei meccanismi che regolano l'attività artistica.

Il 1965, con la mostra « The responsive eye » organizzata dal Museum of Modern Art di New York, pareva che dovesse dare un *imprimatur* mondiale alle ricerche visuali; si prospettava, addirittura, un ricambio in chiave « pop » alla « pop art » appena esportata. Ma in realtà risultò una sfarzosa cerimonia funebre, un funerale di prima classe insomma.

La mostra si proponeva come una sintesi di tutte le esperienze evolute del concretismo negli ultimi anni; alla mostra partecipava anche una nutrita rappresentativa della N. T., ma il fenomeno venne ampiamente propagandato senza quasi far riferimento alla matrice Europea. Il nome proposto di « Op art » aveva tutta l'aria di una trovata da studio pubblicitario; la velocità di risonanza che ebbe a livello mondiale dimostrava la potenza dell'imperialismo del mercato d'arte americano che, obbedendo appunto alle leggi di mercato, costruiva un prodotto nuovo.

Ma i problemi rimanevano e diventavano sempre più pressanti; si cercò di affrontarli a Zagabria in occasione della « Nuova Tendenza 3 », tenutasi fra il 13 agosto e il 19 settembre 1965 e introdotta da un ampio dibattito fra i partecipanti. Emersero allora tutti i dubbi e le incertezze rifiutate o non percepite durante la « N. T. 1 »; ma essi nascevano soprattutto dalla sfiducia che coglieva gli operatori più attenti, quando guardandosi attorno constatavano la decadenza progressiva, la mediocrità disperante, il disfacimento accelerato che contraddistinguono ogni lavoro intellettuale che si svolge nel quadro della società capitalistica: e in un certo senso anche la mostra « The responsive eye » ne era stata un esempio. La « Nuova Tendenza 3 » fu organizzata da un comitato all'interno del quale i più impegnati furono Enzo Mari e Matko Mestrovic. La mostra, nelle intenzioni degli organizzatori, doveva essere un incontro di lavoro e uno scambio di esperienze, aperto anche ad operatori esterni alla ricerca visuale a critici, a sociologi e psicologi.

Nell'introduzione al catalogo la redazione così riassumeva gli scopi della manifestazione: « L'intenzione fondamentale della manifestazione NT 3: invece della rappresentazione - l'azione. Ossia: invece della rappresentazione di valori illusoriamente durevoli, incitare e iniziare l'azione di ricerca della comunicazione plastica, delle esperienze e delle conoscenze della percezione visiva; invece del mito, muovere la coscienza e la comprensione dei problemi operativi e di principio; invece dalla valorizzazione degli apporti individuali, cercare i denominatori comuni dei problemi relativi alla realtà plastica; invece dell'improvvisazio-

ne e dei processi acritici, analisi sistematica e concentrata; invece della produzione individuale, confronto diretto con le condizioni della tecnologia industriale». Già da questa introduzione, e più che mai dagli articoli inseriti nel catalogo, risulta evidente l'incertezza e l'insicurezza che domina il campo delle Nuove Tendenze: si chiede un confronto con le altre correnti artistiche non tanto sulla forma dei risultati, ma sui metodi e le possibilità della comunicazione. Si tenta di recuperare un punto di partenza e un'apertura verso il mondo che non sia quella angusta dell'arte e dei suoi canali istituzionali. Ci si dibatte nel tentativo di trovare nella rete che sta per soffocare tutto il movimento un'apertura o anche solo una scappatoia; ma non la si troverà.

Alla N. T. 3 presero parte anche quei gruppi da poco entrati in contatto col movimento: « Anonima Group » di New York (unico gruppo degli Stati Uniti affine a quelli europei), « Nul » di Amsterdam, « Dvizenjie » di Mosca, « Effect » di Monaco, « Mid » di Milano, « Operativo R » di Roma. Ma nonostante il numero dei partecipanti e l'impegno nell'affrontare i temi del dibattito, non si trovarono soluzioni perchè la situazione era ormai minata dall'interno; gli allettamenti del mercato, il successo a portata di mano, i riconoscimenti critici facevano emergere dei personalismi certamente non funzionali ad una comprensione completa dei problemi dibattuti.

Entrava in crisi lo stesso principio metodologico del lavoro collettivo: entro il 1966 si scioglieranno quasi tutti i gruppi più importanti. Le Parc vince il primo premio alla biennale di Venezia, il G.R.A.V. rinuncia allo studio in comune e i vari membri cominciano ad esporre singolarmente. L'Equipo 57 tiene una mostra di congedo a Berna. Il gruppo « Enne » prima registra le dimissioni di alcuni componenti poi si scioglie completamente. Le ragioni di tale disintegrazione sono molteplici: mancanza di integrazione fra le varie personalità, non differenziazione dei ruoli, difficoltà psicologiche ed economiche, non sufficiente elaborazione ideologica. Ciò che emerge con chiarezza, da un punto di vista storico, è che a questa disgregazione fa riscontro una diminuzione immediata di nuove proposte, e la tesi programmatica contenuta nella definizione « ricerca continua » che si accompagna alla sigla « nuova tendenza », perde ogni significato. Praticamente dal 1966 le opere di un qualche valore diventano rarissime. A questo punto è lecita una domanda, anche se per ora non penso vi si possa dare una risposta: l'esaurirsi del filone produttivo è dovuto alla mancata realizzazione di quelle premesse teoriche e ideologiche, che erano considerate condizioni pregiudiziali per un corretto sviluppo della ricerca, o è dovuto al naturale esaurirsi dei contenuti che gli operatori visuali potevano proporre?

Dopo il 1966 mostre, anche importanti, vennero organizzate in tutto il mondo, ma ormai non presentavano altri che proposte già datate.

Intanto si andavano definendo fra gli operatori due linee di tendenza che avrebbero poi portato alle uniche due scelte ancora possibili: l'una considerava condizioni irrinunciabili la trasformazione del rapporto arte-società e quindi del significato stesso di arte, la revisione radicale dei canali di assorbimento e di

condizionamento attraverso i quali i modi di gestione della società improntano di sé il funzionamento dell'ambito artistico; l'altra conduceva al mercato d'arte e quindi a sottostare alle sue leggi che richiedono opere inseribili negli appartamenti di speculazione, meglio se quadri il più possibile bidimensionali, uno stile riconoscibile e continuo, una produzione in armonia con le richieste, condizioni certo non in accordo con la ricerca. Degli avvenimenti successivi al 1966 non mi pare valga la pena di parlare, perché, come ho detto sopra, in genere non sono stati altro che la riproposizione quasi senza variazioni dei risultati ottenuti fino ad allora. Penso sia invece opportuno esaminare alcune opere per farne emergere gli interessi ricorrenti oltre che i modi e i metodi di lavoro.

Per ricostruire nel modo più fedele possibile lo spirito e gli interessi che muovevano gli operatori visuali nel momento più produttivo della loro attività ho seguito un articolo di Paolo Bonaiuto pubblicato sul numero 22 del *Il Verri* e intitolato: « Lineamenti d'indagine fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale ».

Condizione comune a queste opere è la ricerca e la proposta di situazioni fisiche, di stimolazioni che provochino un sivvuto di *instabilità*, di *incertezza*, di *relatività* e di conseguenza si registra una scelta preferenziale per l'ambiguità e l'incongruità percettiva. Si cerca e si vuole controllare razionalmente e geometricamente gli elementi usati per costituire l'oggetto, ma il risultato di questa operazione, sempre rigorosa, deve essere una situazione indeterminata che porti l'osservatore a passare da una posizione contemplativa ad una posizione attiva. Da parecchi lavori di psicologia (specialmente funzionalisti e transazionalisti) emerge come la percezione presenti aspetti creativi e produttivi e non sia sinonimo di recezione passiva dei dati sensibili; per gli operatori visuali ciò costituiva la base di partenza per ricercare nuovi contenuti attivanti, alternativi a quelli delle opere tradizionali che presupponevano un atteggiamento passivo nell'osservazione.

Tentiamo ora di indicare alcune opere prodotte in questo ambito raggruppandole per problemi:

1) Opere dei maestri del concretismo che per la misura e il controllo degli elementi usati (specialmente i colori) hanno influenzato le ricerche visuali: di Max Bill; di Itten; di Albers (« *Omaggio al quadrato* »); di Calderara; di Nigro; di Dorazio (« *Rosa, rosae, rosa* »).

2) Elementi di un qualsiasi materiale giustapposti e ripetuti senza variazioni e ulteriormente uniformati dal colore monocromo: di Klein; di Manzoni; di Castellani (« *Superficie* » del 1962); di Lo Savio (« *Filtro dinamico* » del 1959).

3) Opere strutturali che potremmo definire più nettamente « neocostruttiviste »; propongono strutture modulate eseguite con materiali diversi che si influenzano reciprocamente, oppure sono costituite da elementi dislocati su più piani a

creare suggestioni spaziali: del « Gruppo 1 », di Scheggi; di Bonalumi. Ma i gruppi di opere che raccolgono la maggior parte del lavoro svolto nell'ambito della visualità plastica sono i seguenti:

4) Alternanza dei ruoli assunti dagli elementi che entrano nell'oggetto, ciò in conseguenza della fissazione prolungata, secondo il noto schema ciclico di saturazione e insaturazione. Tali ruoli possono essere, di volta in volta, quello indicati dalla psicologia della percezione come « inversione figurafondo », « reversione di prospettiva », « modificazione dell'ancoraggio figurale », « totalizzazione » ecc. ecc.

I risultati ottenuti con una notevole economia di elementi possono produrre quel senso di schematismo e di povertà più volte rimproverato alle ricerche visuali. Ma la continua ristrutturazione del campo derivante da un'osservazione non superficiale pone lo spettatore di una tensione prodotta dal trovarsi alternativamente agganciato e sganciato dai dati figurali di cui dispone. Abbiamo di Vasarely *Structure binaire permutable*, del 1954-60; del Gruppo « Enne » *Strutturazione ortogonale*, del 1962 e *Cerchi + quadrati* n. 2 del 1965; di Albers *Structural constellation* del 1955; di Morellet *Tirets 0° — 90°*, del 1960; di Munari *Negativo positivo*; di Mavignier *Concavo convesso*, del 1966; di M. Apollonio *Dinamica circolare 6S* del 1966; di Sutej *Quantità determinata 7* del 1965; di B. Riley *Blaze 1* del 1962; di Equipo 57 *C.17* del 1961; di R. Neal *Square of three, yellow and Black* del 1964; di Anuskiewicz *Union of the four* del 1963; di J. Steele *Baroque experiment: Fred Maddox* del 1962-63.

5) Movimento apparente prodotto dallo spostamento dell'osservatore davanti all'opera, oppure dalla diversa incidenza della luce. Questo effetto viene ottenuto, in genere, mediante sovrapposizione di linee tracciate su supporti trasparenti, o mediante variazione progressiva delle superfici in modo che l'incidenza della luce e il punto di osservazione producano deformazioni dell'immagine, oppure usando materiali metallici o specchi che riflettono le immagini in modo sempre diverso. Di Agam *Contrappunto scultura* del 1958-60; di Alviani *Superficie a textura vibratile* del 1963; del Gruppo « Enne » *Struttura ottico-dinamica* del 1961, nonché *Serigrafia S7 e Interferenza lineare 2*; di Yvaral *Accelerazione n. 19* del 1962; di Le Parc *Instabilità per spostamento spettatore* del 1965; di Leblanc *Mobile statique* del 1963; di Duarte *Composizione* del 1950-63; di Soto *Metamorfosis* del 1954; di Cruz Diez *Fisicromia n. 401* del 1968; di De Marco *Riflessione mutevole*; di Mack *Light Dynamo* del 1963.

6) Un altro gruppo di lavori propone delle schematizzazioni del movimento mediante variazioni progressive. Si creano cioè delle serie di immagini o anche di situazioni tridimensionali in cui da un elemento all'altro si realizza una deformazione, l'intera sequenza può dare origine a un vissuto di movimento.

Si ottengono in questo modo impressioni di causalità in cui si notano parti agenti che producono effetti e paarti deformate che li subiscono. Di Mari *Progetto 301* del 1956; di Morandini *Composizione 2* del 1965; e alcune ricerche del gruppo « T » e del gruppo « Uno ».

7) Opere che richiedono l'intervento diretto e la manipolazione dello spettatore per essere trasformate e quindi riproposte in una diversa composizione. Ogni opera si presenta come un campo di possibili avvenimenti e quindi come uno stimolo ad intervenire; a volte vorrebbero avere una funzione provocatoria nei confronti di quei prodotti artistici da guardare e non toccare, e (inoltre) una funzione di stimolo verso una liberazione della creatività repressa. Abbiamo di V. Richter *Scultura di sistema* del 1963; di K. Gerstner *Carro 64* del 1956-58; di Munari *Flex e Sculture variabili*; di Mari *Struttura* n. 495 del 1959.

In questo filone potrebbero rientrare anche certi ambienti del gruppo « T », del gruppo « Enne » e del G.R.A.V.

8) Vi sono infine le opere prettamente cinetiche in cui l'instabilità e la variazione è ottenuta con mezzi meccanici, e delle quali qui indichiamo alcuni autori: Von Graevenitz, Le Parc, Stein, Garcia Rossi, Anceschi, Boriani, Colombo, Grazia Varisco, Gruppo « Enne ».

Da questi accenni si chiarisce ulteriormente come l'interesse degli operatori visuali si sposti dal rapporto autore-opera alla relazione opera-fruitori, nel senso di rendere tale relazione un fatto attivo di cui il fruitore si senta anche fisicamente partecipe. La complessità del vissuto emergente e la contemporanea controllabilità degli elementi usati diventano fattori costanti nel ciclo operatore-opera-fruitori.

Dagli interessi manifestati e dalle elaborazioni teoriche vien fuori continuo l'aspirazione, lo sforzo ripetutamente frustrato di uscire dai limiti ristretti dell'ambito artistico tradizionale. Emerge la velleità di impostare un metodo di comunicazione che possa diventare parte della struttura sociale di una società senza classi; il continuo riferimento a possibili aperture nell'ambito della scuola, della progettazione ambientale, della ricerca scientifica era fatto nel tentativo di contribuire a creare uno strumento che la creatività collettiva avrebbe potuto usare e trasformare dopo esserne appropriata.

Quando ci si è resi conto progressivamente del carattere utopico di queste aspirazioni, la volontà di ricerca è lentamente venuta meno, l'unico inserimento possibile si è dimostrato essere il sempre criticato e criticabile mercato d'arte che ha trasformato contenuti e opere a suo uso e consumo secondo quel processo attuato dalla società borghese che riesce sempre a trasformare, a neutralizzare e alla fine ad utilizzare qualsiasi cosa che non diventi strumento di lotta di classe. E' anche per questo che preferirei vedere la serie di proposte e di tentativi prodotti dalla maggior parte dei ricercatori visuali come indicazioni propedeutiche di un lavoro che non è mai stato fatto e di una trasformazione che non si poteva attuare.