

Gli aspetti teorici e ideologici del Gruppo N

Il ruolo della critica tra polemiche e riconoscimenti

L'arte cinetica e programmata è stata, secondo la definizione di Lea Vergine, "l'ultima avanguardia". Nella storia delle neoavanguardie è anche l'ultimo momento in cui gli artisti si organizzano in gruppo e stilano manifesti; subito dopo sarà la critica a parlare al loro posto e questa tornerà a svolgere un ruolo centrale nel raggruppare gli autori entro alcune definizioni, nel delimitare i confini, a farsi mediatrice tra artista, pubblico, mercato.

Nelle dichiarazioni, o manifesti o autopresentazioni, nei testi pubblicati nei cataloghi delle diverse edizioni di "Nuove Tendenze", negli interventi fatti in occasione di incontri o convegni, nelle sempre manifeste prese di posizione, si articola la riflessione che accompagna la genesi, lo sviluppo e la crisi dei gruppi.

Gli artisti / operatori diventano critici di se stessi e il pensiero critico si identifica con lo stesso procedimento, tra progetto e verifica.

Infatti tra le ragioni per cui gli N operano collettivamente, Massironi segnala proprio quella di mettere in atto "una critica che analizzi e convalidi i risultati dall'interno, che può venire solo da un'organizzazione collettiva".¹

"Per la prima volta la critica viene così portata sul piano dell'attività artistica diretta, con l'intenzione manifesta di precisare le poetiche in programmi e i programmi in diagrammi", scrive Giulio Carlo Argan nel catalogo di Lodz.²

Le stesse "Nuove Tendenze" sono sostenute e animate innanzitutto da artisti, tra cui Enzo Mari e Almir Mavignier, che fanno da *trait-d'union* tra le diverse situazioni europee, e il dibattito che si svolge durante le rassegne e poi attraverso i testi nei cataloghi testimonia come l'analisi e la verifica del progetto fossero alla base del procedere stesso.

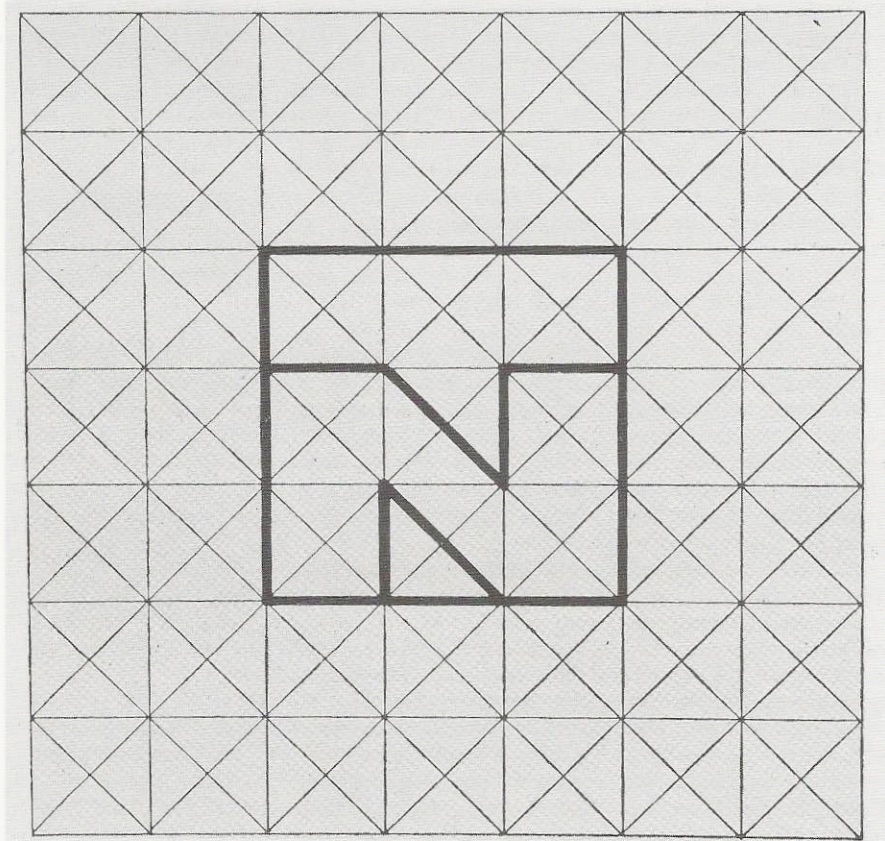
"Le nuove tendenze apparvero in modo spontaneo in questo clima di ricerca che la vecchia Europa senti per prima.

Un atteggiamento positivo verso le conoscenze scientifiche era tradizionale presso i pionieri dell'architettura moder-

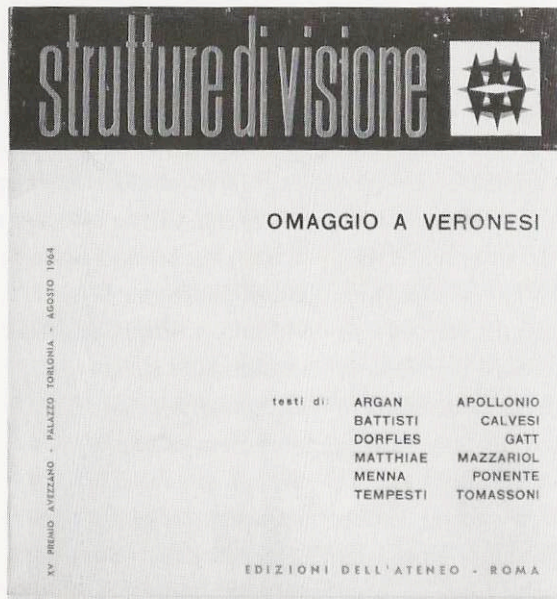
na, i neoplastici, i bauhausisti. Era viva la fiducia in una potenziale capacità trasfigurativa della tecnica e dell'industrializzazione e il pensiero radicato del marxismo rese costruttivo l'accesso ai cambiamenti e ai problemi sociali. [...] È comprensibile il fatto che vennero accettati anche i principi di produzione industriale come strumento e modo più efficace di una socializzazione dei beni materiali e spirituali, ed è perciò che anche le opere vanno concepite in maniera da diventare moltiplicabili ed accessibili" scrive Matko Meštrovič nel catalogo di "Nuova Tendenza 2" nel 1963, quando il raggruppamento vive la sua fase propulsiva e rivoluzionaria.³ Ed è un artista, Massironi, a registrare con lucidità le contraddizioni interne alle dinamiche dei gruppi che porteranno, entro il 1966, alla loro crisi e a quella delle Nuove Tendenze.

"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 a esporre singolarmente. L'Equipo 57 tiene una mostra di congedo a Berna. Il Gruppo N prima registra le dimissioni di alcuni componenti poi si scioglie completamente. Le

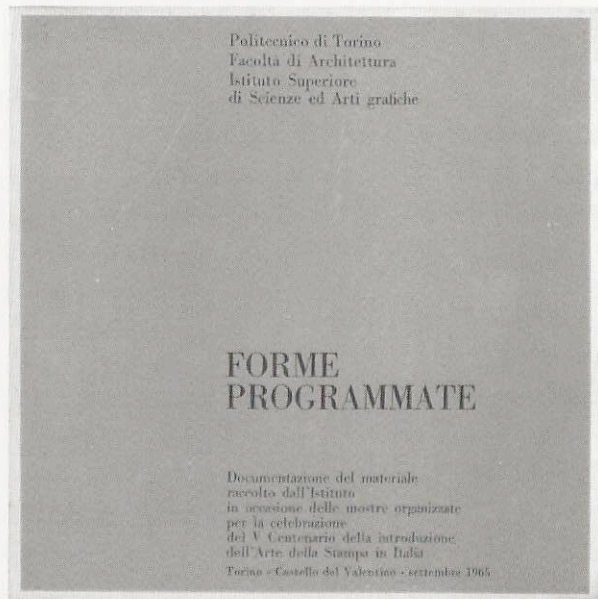
1. Copertina del catalogo *Nouvelle Tendence*, Pavillon du Marsan, Palais du Louvre, Parigi 1964 / *Titelseite des Katalogs Nouvelle Tendence*, Pavillon du Marsan, Palais du Louvre, Paris 1964

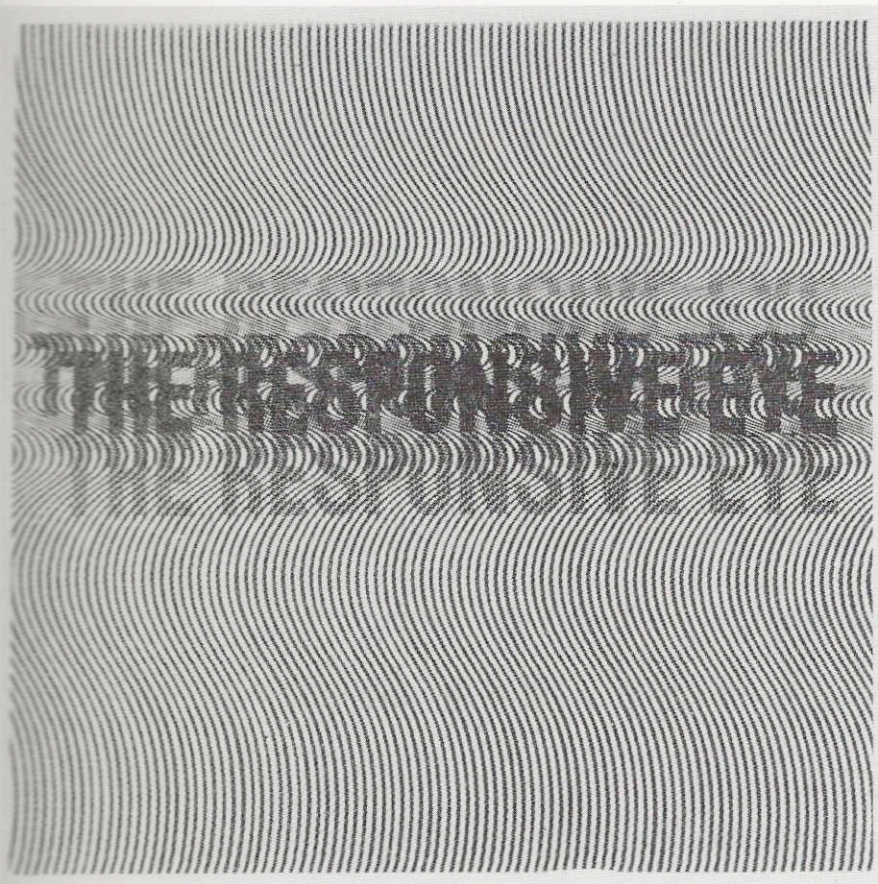


2. Copertina del catalogo /
Titelseite des Katalogs
Strutture di visione, Palazzo
Torlonia, Avezzano 1964



3. Copertina del catalogo
Forme Programmate,
Politecnico, Facoltà
di Architettura, Torino 1965 /
Titelseite des Katalogs *Forme
Programmate*, Politecnico,
Fakultät für Architektur, Turin
1965





4. Copertina del catalogo /
Titelseite des Katalogs
The Responsive Eye,
Museum of Modern Art,
New York 1965

d'arte come feticcio (e dunque sono per il multiplo), contro il mercato dell'arte (e alcuni, come gli N, rifiutano il principio di autorialità), contro un sistema culturale sociale e politico che invece vogliono trasformare.

Proprio quel pensiero forte è stato tra le cause della "messa in ombra" dell'arte cinetica e programmata dopo il 1964, oltre al trionfo della Pop Art. A tal proposito scrive Marco Meneguzzo: "Agli inizi degli anni Sessanta, una felice congiuntura stava facendo dell'arte programmata la propria bandiera". Dopo aver citato le esposizioni e i dibattiti dell'epoca, la fama raggiunta dall'arte programmata, dalla mostra alla Olivetti nel 1962 alle mostre internazionali delle Nuove Tendenze, alle partecipazioni alla Biennale veneziana, l'autore conclude il paragrafo affermando: "Ciò che non si è perdonato all'arte programmata e cinetica italiana è stato il suo aspetto teorico e ideologico".⁵

Sta di fatto che tra il 1960 e il 1965 una parte della critica sostiene, o "fiancheggia" la ricerca dei gruppi, a cominciare da Gillo Dorfles che già nel 1961 ne parla nel suo *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, a Giulio Carlo Argan che teorizza l'ipotesi gestaltica, a Umbro Apollonio, a Filiberto Menna, a Guido Ballo, a Lea Vergine, a Giuseppe Gatt. Comunque i gruppi suscitano un vero e proprio dibattito teorico sullo statuto dell'opera d'arte e sulla metodologia della creazione artistica, che si snoda sui quotidiani "Il Messaggero" e l'"Avanti!" e sulle riviste, in primis "il verri" che dedica un numero all'arte programmata, poi "Arte oggi", "La Fiera Letteraria", "Op. Cit.", "Marcatré", "Sipra uno", "Lineastruttura", "Domus" (che ospita sulla copertina del numero 394 del 1966 un lavoro del Gruppo N), nei convegni, da quelli di Verucchio alla tavola rotonda *Situazioni e problemi dell'arte programmata* promossa nel 1965 dall'I.N.A.R.C.H. in occasione della mostra "Perpetuum mobile" organizzata dalla galleria romana L'Obelisco.⁶

Il 1963 si conferma l'anno dei riconoscimenti ufficiali e delle polemiche, suscitate dalla IV Biennale Internazionale

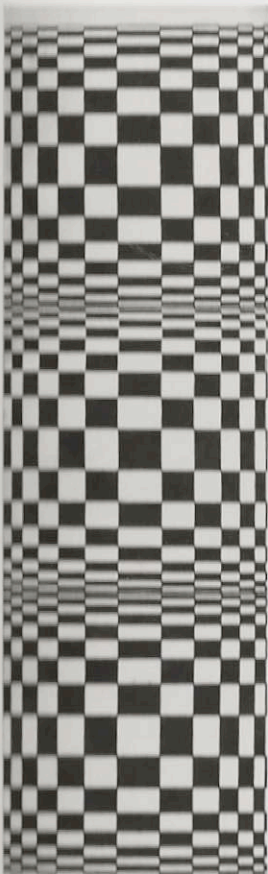
ragioni di tale disintegrazione sono molteplici: mancanza di integrazione tra le varie personalità, non differenziazione dei ruoli, difficoltà psicologiche ed economiche. Non sufficiente elaborazione ideologica. Ciò che emerge con chiarezza, da un punto di vista storico, è che a questa disgregazione 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".⁴

Teorici e critici allo stesso tempo, sulla scia degli artisti teorici delle avanguardie storiche, i componenti dei gruppi sono animati da uno spirito di autogestione, come testimoniato proprio dall'"attività didattica" promossa dal Gruppo N a Padova.

Si può senz'altro affermare che la critica che sostiene l'arte programmata e i gruppi di ricerca avvierà il suo contributo solo dopo la sistemazione teorica fornita, *in primis*, dagli artisti.

Una struttura teorica forse alle origini anche venata di qualche ingenuità, ma da sempre tesa all'affermazione di un pensiero forte, anche in ciò in linea con l'atteggiamento avanguardistico.

Non si può non tener conto del fatto che i protagonisti di questa stagione sono artisti "contro": contro l'opera



Perpetuum mobile

OP-ART

L'Obelisco
Roma 1965

5. Copertina del catalogo /
Titelblatt des Katalogs
Perpetuum mobile, Galleria
l'Obelisco, Roma / Rom 1965

NUOVE TECNICHE

D'IMMAGINE

6. Copertina del catalogo /
Titelseite des Katalogs
Nuove Tecniche d'immagine,
Palazzo dei Congressi,
Repubblica di San Marino
1967

cultura contemporanea non possa prescindere da tale concetto che rappresenta la componente storica, e soprattutto sociale, dell'arte d'avanguardia. E proprio nell'ambito dell'integrazione tra critica e arte, Argan inseriva – come problema insieme artistico e critico – il rapporto tra arte e scienza⁸.

Argan, già ritenuto responsabile dell'assegnazione del primo premio ai due gruppi N e Zero, presiede il convegno ed è investito da forti polemiche animate da un nutrito numero di artisti "romani": da Piero Dorazio ad Achille Perilli, a Pietro Consagra, a Carla Accardi, a Giuseppe Santomaso, a Antonio Corpora, ma anche Gastone Novelli e Giulio Turcato.

In una lettera indirizzata al Convegno di Verucchio, datata 24 settembre, gli artisti, tra cui Piero Dorazio, Toti Scialoja, Carla Accardi, Pietro Consagra e altri, motivano le ragioni del loro rifiuto a partecipare ai lavori come segno di protesta contro il potere, a loro avviso, esercitato dalla critica.

Si legge nella lettera, tra le cause del rifiuto: "Di ritenere che questi critici si servono di noi artisti come figure stampate su un mazzo di carte da gioco, distribuendo 'l'asso dell'informale', o 'il fante della materia', a seconda delle opportune combinazioni del loro interesse".⁹

I firmatari ricordano che il dibattito critico si svolge fra gli artisti all'interno degli studi "durante lo svolgimento delle nostre ricerche individuali, molto oltre i limiti della filosofia e della metodologia della critica".

Tra l'agosto del 1963 e il novembre successivo Giulio Carlo Argan, che si schiera a tutto campo per l'ipotesi gestaltica, pubblica sul quotidiano romano "Il Messaggero" una serie di articoli che giustificano la validità della ricerca di gruppo nel mondo contemporaneo e la sua scelta etica e politica.¹⁰

In *Forma e formazione* scrive: "Ma è doveroso riconoscere che la corrente 'gestaltica', con lo scientismo talvolta

d'arte di San Marino "Oltre l'informale", che si svolge da luglio a settembre. Tra i gruppi, oltre al Gruppo N e al Gruppo Zero, che vincono *ex aequo* il primo premio, ci sono il Gruppo T e il Gruppo Uno; tra gli altri espongono Enrico Castellani, Piero Dorazio, Tano Festa, Bruno Munari, Achille Perilli, Mario Schifano, Giulio Turcato.

La motivazione della giuria recita: "Si è giunti alla conclusione che uno dei fenomeni più interessanti e forse il più promettente dell'arte contemporanea è il costituirsi di gruppi omogenei di ricerca, nell'ambito della metodologia della visione e delle relative possibilità di operazione estetica".⁷

A conclusione della Biennale viene organizzato il XII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte di Verucchio, che si articola in tre sezioni: "Critici e artisti", "Arte e libertà", "Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee".

Nella sua relazione introduttiva Giulio Carlo Argan ripropone la necessità del rapporto tra arte e critica e della "poetica" intesa come "il momento di coscienza e di volizione che produce l'opera". Come scrive in proposito Elisa Debenedetti nel 1965, in quella sede lo storico dell'arte "puntualizzava come la situazione di

7. Copertina del libro di /
Titelblatt des Buches von
Italo Mussa, *Il gruppo enne*.
La situazione dei gruppi in
Europa negli anni 60, Bulzoni,
Roma / Rom 1976

8. Copertina del catalogo /
Titelblatt des Katalogs *Enne*
A zero motus etc, Museum,
Bolzano / Bozen; Palazzo
della Ragione, Padova /
Padua; Galleria d'arte
moderna e contemporanea,
San Marino 1966

informale", che si svolge
gruppi, oltre al Gruppo N e
ex aequo il primo premio,
a Uno; tra gli altri espon-
Dorazio, Tano Festa,
Mario Schifano, Giulio

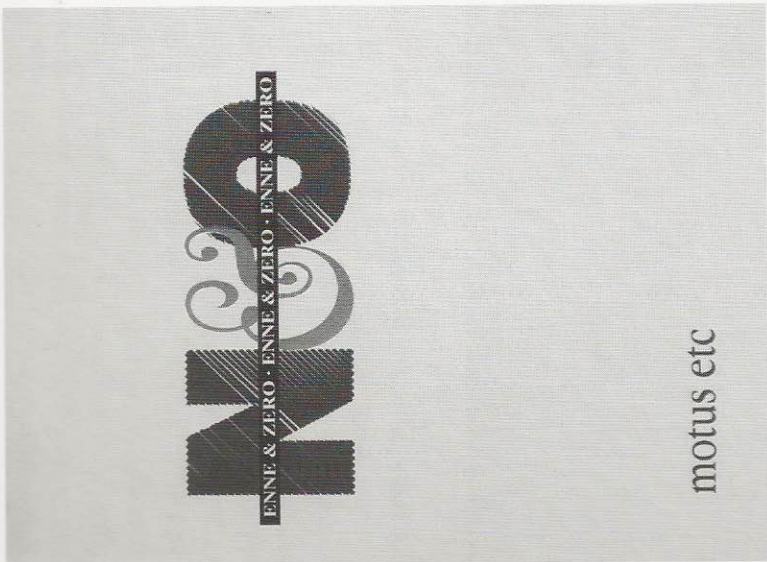
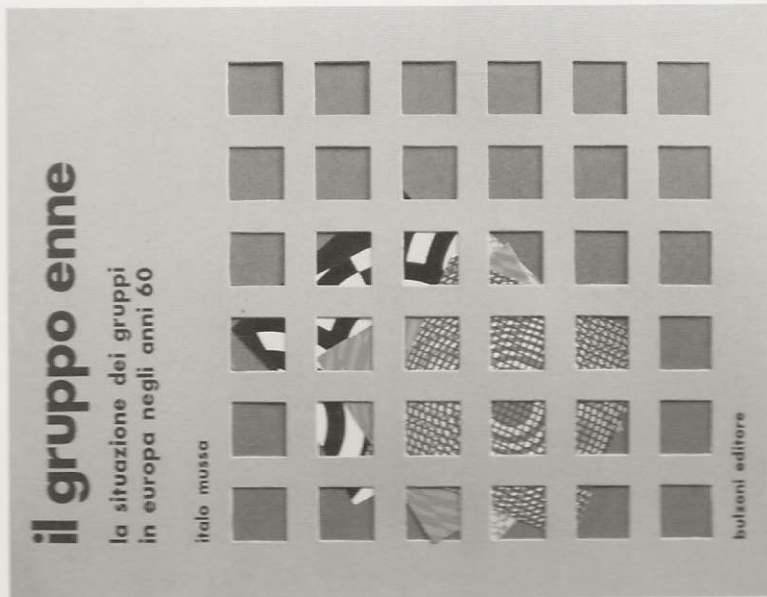
ta: "Si è giunti alla con-
più interessanti e forse il
temporanea è il costituirsi
nell'ambito della meto-
ative possibilità di opera-

viene organizzato il XII
, Critici e Studiosi d'Arte
tre sezioni: "Critici e arti-
ideologico nelle correnti

va Giulio Carlo Argan
scritto tra arte e critica e
momento di coscienza
opera", Come scrive in
l'1965, in quella sede lo
a come la situazione di
anente storica, e scopri-
a arte, Argan inseriva -

ro, presiede il convegno
Dorazio ad Achille Peri-
anche Gastone Novelli a

Piero Dorazio, Toti Scia-
ai lavori come segno di
artisti come figure stam-
sistematica", a seconda delle



des Jahrgangs 1966 eine Arbeit des Gruppo N reproduziert). Diese Debatte findet auch auf Tagungen und Kongressen statt, von denen in Verucchio in der Emilia zum 1965 vom italienischen Nationalen Institut für Architektur veranstalteten Runden Tisch *Situazioni e problemi dell'arte programmata* anlässlich der von der römischen Galerie L'Obelisco organi-

sierten Ausstellung *Perpetuum mobile*.⁶ 1963 ist das Jahr der offiziellen Würdigungen, aber auch das der Auseinandersetzungen, die auf der IV. Internationalen Kunstbiennale von San Marino *Oltre l'informale* von Juli bis September ausbrechen. Unter den Gruppen sind neben dem Gruppo N und dem Gruppo Zero, die gemeinsam *ex aequo* den ersten Preis gewinnen, auch der Gruppo T und der Gruppo Uno, daneben stellen unter anderen Enrico Castellani, Piero Dorazio, Tano Festa, Bruno Munari, Achille Perilli, Mario Schifano und Giulio Turcato aus.

In der Begründung der Jury heißt es: „Wir sind zu dem Schluss gekommen, dass eines der interessantesten Phänomene, und vielleicht das vielversprechendste der zeitgenössischen Kunst, die Bildung von homogenen Forschungsgruppen ist, die sich um die Methodologie des Sehens und die dazugehörigen Möglichkeiten ästhetischer Operation bemühen“.

Zum Abschluss der Biennale wird der XII. Internationale Kongress der Künstler, Kritiker und Kunsthistoriker von Verucchio ausgerichtet, der sich in drei Aktionen gliedert: „Kritiker und Künstler“, „Kunst und Freiheit“, „Ideologischer Einsatz

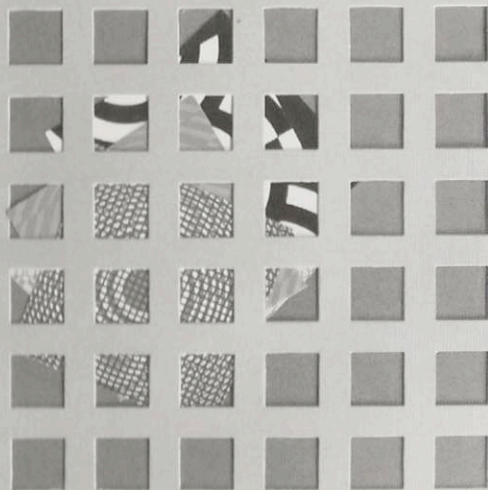
7. Copertina del libro di /
Titelseite des Buches von
Italo Mussa, *Il gruppo enne*.
*La situazione dei gruppi in
Europa negli anni 60*, Bulzoni,
Roma / Rom 1976

8. Copertina del catalogo /
Titelseite des Katalogs *Enne
& Zero motus etc*, Museion,
Bozano / Bozen; Palazzo
della Ragione, Padova /
Padua; Galleria d'arte
moderna e contemporanea,
San Marino 1996

il gruppo enne

la situazione dei gruppi
in europa negli anni 60

italo mussa



bulzoni editore

NO
ENNE & ZERO · ENNE & ZERO · ENNE & ZERO

motus etc

ingenuo delle sue ricerche di gruppo, è oggi la sola che, nel confronto della situazione storica caratterizzata dalla tecnocrazia industriale, assume una posizione positivamente critica e non più di rassegnata subordinazione o di delusa e furente protesta”.

Dopo la XXXII Biennale di Venezia che sancirà il trionfo della Pop Art, lo studioso arriverà a contrapporre il “progetto” dell’arte di gruppo al “non progetto” della Pop Art.¹¹

Pochi giorni dopo la pubblicazione di *Forma e formazione*, su “La Fiera Letteraria” Giuseppe Gatt torna a chiarire le ragioni che hanno motivato la giuria di San Marino e scrive: “Ritengo utile ricordare e definire, una volta per tutte, che la scelta operata in senso gestaltico, obbediva proprio, oltre ad un dovere morale di libertà, alla consapevolezza di determinare la giustificazione di una distinzione, inevitabile perché reale, fra scienza ed arte per un verso, e tra forme residue e ritardatarie, per l’altro”.¹²

Da settembre a gennaio 1964 si svolge sull’“Avanti!” un dibattito serrato tra artisti e critici e tra gli studiosi, che tocca il

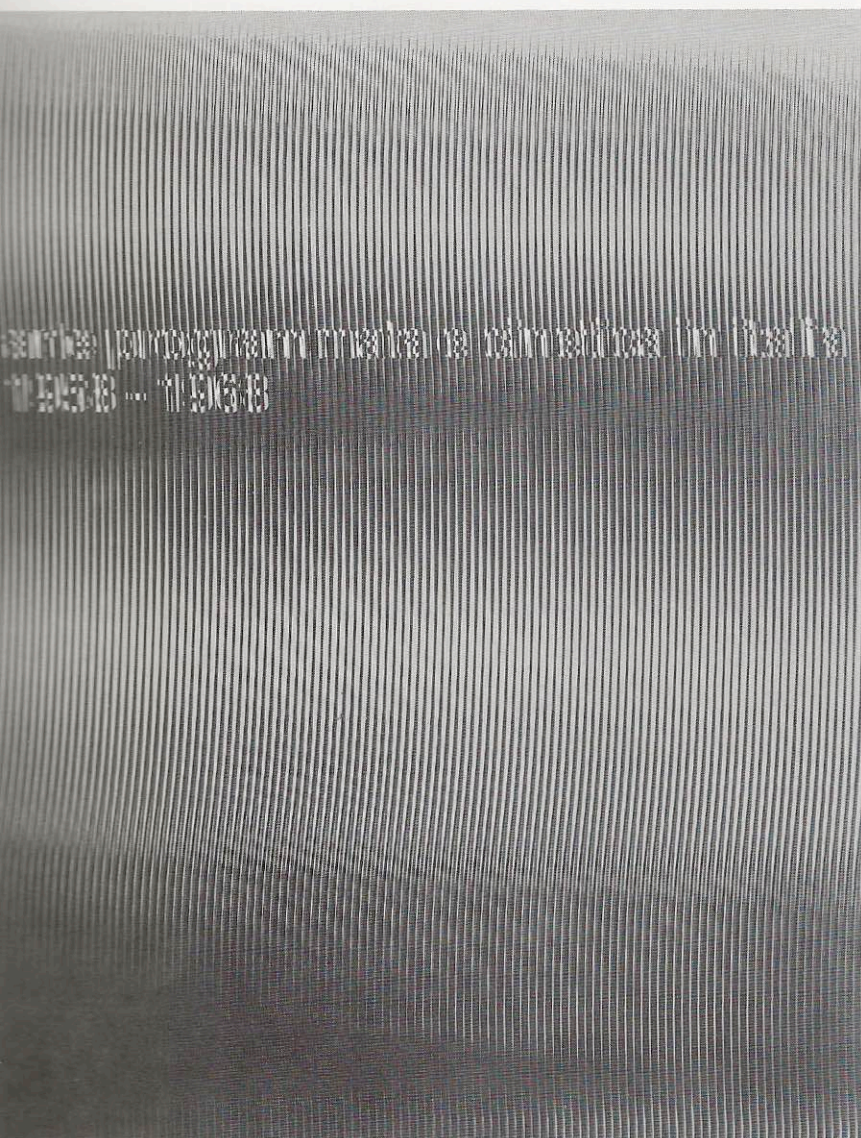
ruolo stesso della critica militante, al di là della polemica contingente sui gruppi, sebbene da questa generata.¹³

Se le polemiche del 1963 attestano il riconoscimento e il consolidamento delle posizioni dei gruppi, va sottolineato altresì che questi, al loro apparire, trovano sostegno da parte di artisti più anziani, come Lucio Fontana e Bruno Munari ad esempio, e da parte di gallerie milanesi come Pater, Cadario, Apollinaire. Proprio Guido Le Noci, animatore di quest’ultima e promotore nel 1961 del XII Premio Lissone, presenta in quell’occasione i gruppi a Giulio Carlo Argan e a Umbro Apollonio.¹⁴

In quale misura questa polemica contro i gruppi, unita all’arrivo della Pop Art, contribuì a un loro “adombramento” è da verificare, ma certamente influi in parte sul clima generale.

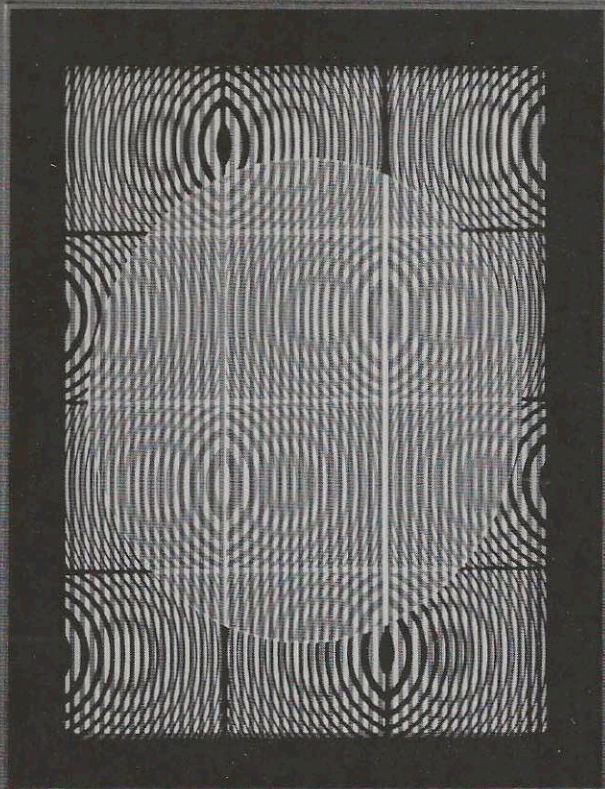
Tuttavia in quegli anni moltissimi critici “prendono partito”: sempre nel 1963 si svolge su “Arte oggi” un importante dibattito su “Le problematiche artistiche di gruppo”. All’inchiesta, promossa dalla rivista, partecipano, tra gli altri, Umbro Apollonio, Guido Montana (direttore), Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Eugenio Battisti, Enrico Crispolti.¹⁵

L’anno successivo il XIII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d’Arte di Verucchio è dedicato a “Tecnica e Ideologia”: tema centrale non solo nelle ricerche cinetiche e programmate, ma per la stessa comprensione delle trasformazioni sociali in atto e in divenire. Oltre agli interventi dei gruppi, il convegno, presieduto da Giulio Carlo Argan, registra la presenza tra gli altri, di Giuseppe Gatt, Marcello Venturoli, Italo Tomassoni, Guido Tempesti, Palma Bucarelli, Matko Meštrovič.



1958/1968

Luce, movimento
Kinetische
Kunst aus Italien
& **programmazione**



SilvanaEditoriale

11. Manifesto della mostra
"Nuova Tendenza 2",
Fondazione Querini
Stampalia, Venezia,
1963-1964 / Plakat
der Ausstellung *Nuova
Tendenza 2*, Fondazione
Querini Stampalia, Venedig,
1963-1964



Se si sfogliano i cataloghi delle "Nuove Tendenze" dal 1961 al 1965 e quelli delle più importanti mostre del tempo (come si evince dalla bibliografia sull'arte cinetica e programmata), i contributi critici restituiscono l'effervescenza di quella stagione culturale, a cominciare, per citare qualche esempio, dal catalogo del XV Premio Avezano del 1964, a quello della Biennale di Venezia dello stesso anno che dedica una sala personale rispettivamente al Gruppo N e al Gruppo T, a quello della mostra "Arte cinetica" a Palazzo Costanzi di Trieste del 1965 con testi, tra gli altri, di Gillo Dorfles, al catalogo di "KunstlichtKunst" del 1966.

Importantissimo inoltre l'apporto teorico della rivista "iI verri" diretta da Luciano Anceschi, che ospita nel n. 12 del 1963 una serie di scritti sull'arte dopo l'Informale, tra cui quello di Enrico Crispolti *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo* e pubblica sul n. 22 del 1966, dedicato all'arte cinetica, *L'arte programmata* di Gillo Dorfles, *La teoria dei segni come fondamento della nuova estetica* di Max Bense, *Lineamenti d'indagine*

fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale di Paolo Bonaiuto, *La morfologia del movimento: uno studio sull'arte cinetica* di George Rickey.

Comunque, che i gruppi cinetici e programmati italiani non siano il frutto di un'operazione della critica è agevolmente dimostrabile mediante la stampa dell'epoca: nel numero 4-5 del "Marcatré" del 1964 Massironi scrive: "Alla Biennale di San Marino la critica si accorge della presenza dei gruppi, mostra però di non accorgersi molto dei prodotti elaborati all'interno dei gruppi".

Inoltre, a presentare a Roma nel 1961 alla Galleria La Salita la mostra del Gruppo T "Miriorama 10" è Lucio Fontana, a scrivere le didascalie delle opere del Gruppo N esposte a "Arte programmata" alla Olivetti nel 1962 è Bruno Munari, lo stesso che presenta l'esposizione del Gruppo T presso lo Studio N a Padova.

E poi, che la stessa mostra "Arte programmata" sia stata ideata da Bruno Munari e Giorgio Soavi, e presentata non da un critico ma da un semiologo quale Umberto Eco, conferma, se ce ne fosse bisogno, l'autonomia di questi artisti dalla critica che interverrà, per l'appunto "in seconda battuta" inserendosi nel dibattito e elaborando, come sua funzione e prerogativa legittima, l'esistente.

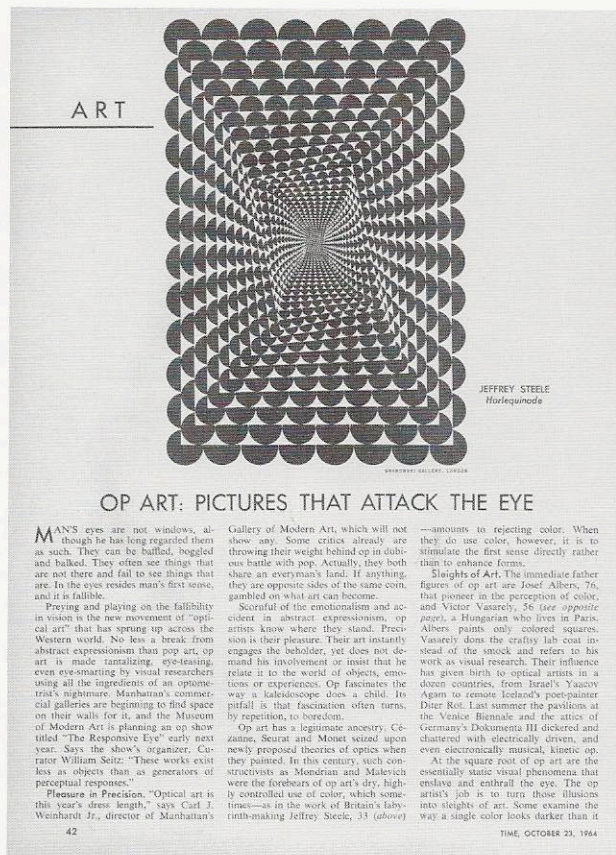
L'etica del Gruppo N e l'insostenibilità del gruppo

L'attitudine alla ricerca e poi alla verifica degli esiti formali raggiunti, la fortissima tensione etica che percorre tutta l'esperienza di gruppo, sottoposta dai suoi componenti a un'autocritica continua che ne indicava limiti, difficoltà e contraddizioni, è uno degli aspetti che rende così importante la storia del gruppo padovano, all'interno della quale, nello svolgersi di questa dialettica, etica e critica si incontrano.

"Ora, bisogna anzi tutto dare atto al Gruppo N dell'estrema sincerità con cui ha denunciato limiti e pericoli del lavoro suo e degli altri di *Nuove Tendenze*: esempio rarissimo di autocritica e di responsabile consapevolezza della propria occupazione", scrive Umbro Apollonio in occasione della prima retrospettiva di gruppo.¹⁶

La ridefinizione dello statuto dell'oggetto prodotto, che da opera d'arte unica diventa, nelle intenzioni, moltiplicabile; la

12. Pagina di "Time", ottobre 1964, con la riproduzione dell'opera del Gruppo N, esecuzione Alberto Biasi, *Geometria dinamica*, 1960, collezione Licio Azzone, Padova / Seite aus *Time* vom Oktober 1964 mit der Reproduktion des Werks des Gruppo N, ausgeführt von Alberto Biasi: *Geometria dinamica*, 1960, Sammlung Licio Azzone, Padua



ART

JEFFREY STEELE
Harlequins

OP ART: PICTURES THAT ATTACK THE EYE

MAN'S eyes are not windows, although he has long regarded them as such. They can be bulged, boggled and balked. They often see things that are not there and fail to see things that are. In the eyes resides man's first sense, and it is fallible.

Preying and playing on the fallibility in vision is the new movement of "optical art" that has sprung up across the Western world. No less a break from abstract expressionism than pop art, op art is made tantalizing, eye-teasing, even eye-startling by visual researchers using all the ingredients of an optometrist's nightmare. Manhattan's commercial galleries are beginning to find space on their walls for it, and the Museum of Modern Art is planning an op show titled "The Responsive Eye" early next year. Says the show's organizer, Curator William Seitz: "These works exist less as objects than as generators of perceptual responses."

Pleasure in Precision. "Optical art is this year's dress length," says Carl J. Weinhardt Jr., director of Manhattan's

Gallery of Modern Art, which will not show any. Some critics already are throwing their weight behind op in diabolic battle with pop. Actually, they both share an everyman's land. If anything, they are opposite sides of the same coin, gambled on what art can become.

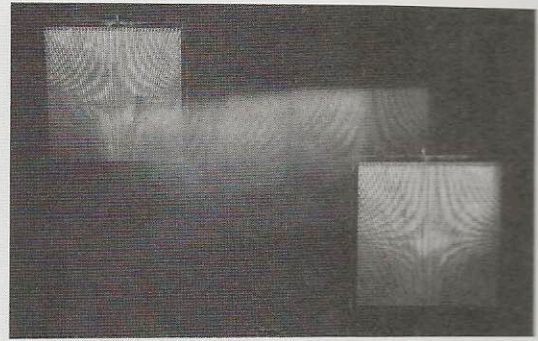
Scarafut of the emotionalism and accident in abstract expressionism, op artists know where they stand. Precision is their pleasure. Their art instantly engages the beholder, yet does not demand his involvement or insist that he relate it to the world of objects, emotions or experiences. Op fascinates the way a kaleidoscope does a child. Its pitfall is that fascination often turns, by repetition, to boredom.

Op art has a legitimate ancestry: Cézanne, Seurat and Monet seized upon newly proposed theories of optics when they painted. In this century, such constructivists as Mondrian and Malevich were the forebears of op art's dry, highly controlled use of color, which sometimes—as in the work of Britain's labyrinth-making Jeffrey Steele, 33 (above)

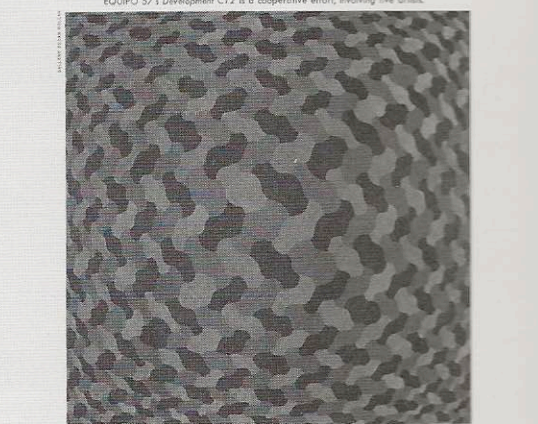
—amounts to rejecting color. When they do use color, however, it is to stimulate the first sense directly rather than to enhance forms.

Slightings of Art. The immediate father figures of op art are Josef Albers, 76, that pioneer in the perception of color, and Victor Vasarely, 56 (see opposite page), a Hungarian who lives in Paris. Albers paints only colored squares. Vasarely dons the craftsman's lab coat instead of the smock and refers to his work as visual research. Their influence has given birth to optical artists in a dozen countries, from Israel's Yaacov Agam to console Ireland's post-painter Dieter Rot. Last summer the pavilions at the Venice Biennale and the attic of Germany's Dokumenta III dickered and chartered with electrically driven, and even electronically musical, kinetic op.

At the square root of op art are the essentially static visual phenomena that ensnare and enthrall the eye. The op artist's job is to turn those illusions into sleights of art. Some examine the way a single color looks darker than it



GRUPPO N's *Geometric Transformation*, 1960 was photographed in three-exposure swinging shot.



EQUIPO 57's *Development C12* is a cooperative effort, involving five artists.

Zwischen September und Januar 1964 findet in der sozialistischen Tageszeitung *Avanti!* eine ungestüme Debatte zwischen Künstlern, Kritikern und Intellektuellen statt, die genau die Rolle der militanten Kritik betrifft, und zwar jenseits der kontingenten Auseinandersetzung über die Gruppen, wenn auch von dieser hervorgerufen.¹³

Die Auseinandersetzungen von 1963 belegen die Anerkennung und Konsolidierung der Positionen der Gruppen, doch muss unterstrichen werden, dass diese bei ihrem Auftauchen die Unterstützung seitens älterer Künstler gefunden hatten, wie zum Beispiel Lucio Fontana und Bruno Munari und seitens Mailänder Galerien wie Pater, Cadario und Apollinaire. Guido Le Noci ist die treibende Kraft hinter letztgenannter Galerie und auch 1961 hinter dem XII. Lissone-Preis. Bei der Gelegenheit hatte er die Gruppen Giulio Carlo Argan und Umbro Apollonio vorgestellt.¹⁴

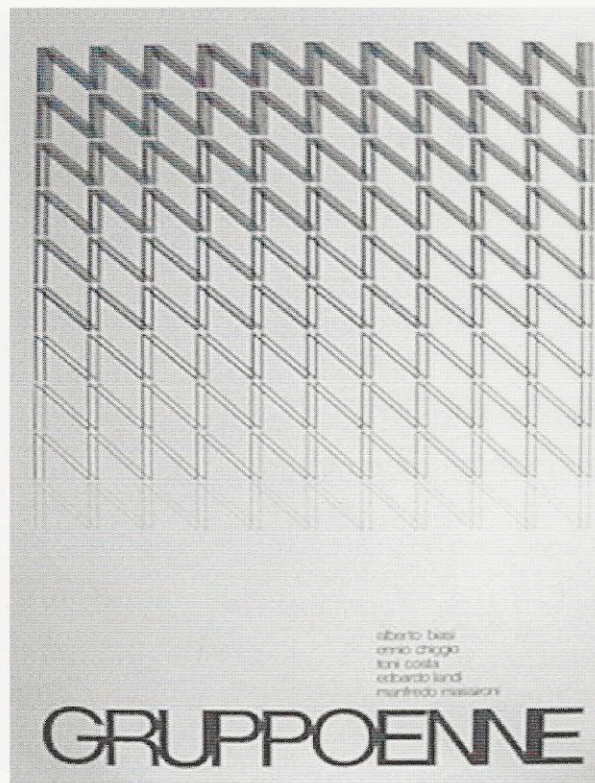
In welchem Maße diese Polemik gegen die Gruppen zusammen mit dem Aufkommen der Pop Art dazu beigetragen hat, diese „in den Schatten zu stellen“ ist zu überprüfen, doch sicherlich hat es teilweise das allgemeine Klima beeinflusst.

Doch ergreifen in jenen Jahren sehr viele Kritiker „Partei“: ebenfalls 1963 findet auf *Arte oggi* eine wichtige Debatte über „Die künstlerischen Gruppenproblematiken“ statt. An der von der Zeitschrift organisierten Untersuchung nehmen unter anderem Umbro Apollonio, Guido Montana (Chefredakteur), Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Eugenio Battisti und Enrico Crispolti teil.¹⁵

Im nächsten Jahr ist der XIII. Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte di Verucchio dem Thema „Technik und Ideologie“ gewidmet: ein zentrales Thema nicht nur in den kinetischen und programmierten Bestrebungen, sondern für das Verständnis der im Gange befindlichen und kommenden gesellschaftlichen Verwandlungen. Auf dem Kongress, auf dem wiederum Giulio Carlo Argan den Vorsitz führt, sind neben den Beiträgen der Gruppen unter

13. Manifesto della mostra "Arte programmata", Goppinger Galerie, Düsseldorf 1963 / Plakat der Ausstellung *Arte programmata*, Goppinger Galerie, Düsseldorf 1963

14. Manifesto di Italo Rossi ed Ennio Chiggio stampato in occasione del "Calendario Intercom", 1970 / Plakat von Italo Rossi und Ennio Chiggio, gedruckt anlässlich des „Calendario Intercom“, 1970



contestazione del sistema dell'arte (il mercato ma in parte anche la critica); il ruolo della cultura, e nello specifico della ricerca visiva, all'interno della società capitalistica; il rapporto tra ideologia e capitale; infine la verifica costante della realizzazione dell'ipotesi metodologica della ricerca di gruppo, sono i nuclei intorno ai quali si sviluppa il dibattito. Sui già citati *Scritti n 2*, del 1962, nel momento propulsivo e rivoluzionario delle Nuove Tendenze, si fa una lucida e rigorosa analisi dello stato delle cose: "Attualmente il nostro gruppo si pone le seguenti domande: È, o no, sempre più evidente che la dipendenza dal mercato d'arte del rapporto artista-società impone ai gruppi delle nuove tendenze dei limiti quasi insuperabili per arrivare a una vera libertà di ricerca? Non esistono forse tutte le premesse per una reale trasformazione del sistema 'mercato d'arte' in modo che, come in un gioco di prestigio, anche le ricerche dei gruppi delle nuove tendenze risulteranno integrate al sistema? La limitazione, che ne deriva, è, o no, così vasta da impedire un concreto rovesciamento del rapporto artista-società e da permettere invece esclusivamente la sua modificazione? Diventa legittimo riproporsi un dubbio: è stato realmente rovesciato il rapporto artista-opera oppure è stato anch'esso solo modificato e pertanto ulteriormente mistificato?".¹⁷ Come scritto in precedenza, la componente teorica è comune alle Nuove Tendenze e si articola tra i convegni dell'epoca e le pagine dei cataloghi e delle riviste, nonché attraverso dattiloscritti degli artisti che in quegli anni circolavano, al pari dei volantini. Non si può prescindere più che mai, affrontando queste tematiche, dal momento storico in cui queste si sviluppano: gli anni appunto che precedono e preparano il '68, che sarà la punta dell'iceberg e che vedrà ancora una volta protagonisti, ormai singolarmente, i componenti dei gruppi, e non si può ignorare il fatto che, politicamente, il marxismo fosse il loro punto di riferimento.

16. Pagina di un notes conservato nell'Archivio del Gruppo N. Come si legge, per ogni opera venivano annotati il titolo, l'anno di esecuzione, i nomi degli ideatori, poi come dell'esecutore e infine le misure e i materiali. Nella scheda B qui riprodotta compaiono anche indicazioni della prima esposizione e della prima collocazione dei lavori realizzati / Seite eines Notizblocks, der im Archiv der Gruppo N aufbewahrt wird. Wie man lesen kann, wurden für jedes Werk der Titel, das Entstehungsjahr, die Maße und das Material sowie die Namen derjenigen aufgeführt, die es erdacht und ausgeführt haben. Auf dem hier zu sehenden Zettel B steht auch das Datum der ersten Ausstellung sowie der Ort, wo die Werke sich anfänglich befanden

Come segnala puntualmente Giorgio De Marchis soprattutto nell'area padovana il fattore politico riveste un ruolo essenziale: "La ricerca visuale in Italia sembra raccogliere in parte l'eredità razionalista del concretismo classico; tuttavia c'è un accento ideologico-politico più forte. Dopo il tramonto del realismo 'impegnato' e dell'arte intesa come testimonianza, proprio tra gli artisti cinevisuali, soprattutto a Padova, rinasce l'interesse per il sociale che nel pensiero di alcuni di loro si rifarà al marxismo in modo ben diverso dall'ortodossia di partito".¹⁸

I Convegni di Verucchio del 1963 e del 1964 documentano la complessità e le sfumature dialettiche che animano la riflessione.

In occasione del già citato XII Convegno di Verucchio del 1963, nella comunicazione sul tema "Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee", firmata congiuntamente da Enzo Mari, il Gruppo T e il Gruppo N, si svolge una lucida analisi del rapporto fra struttura e sovrastruttura, tra cultura e processi di produzione.

"Non che vi sia una esclusione della cultura dal processo di produzione, ma un servirsi dei risultati culturali finalizzandoli agli scopi più disparati, ma in ogni caso tesi al rafforzamento ed allo sviluppo dell'apparato produttivo, nei suoi interessi primi; questo diventa il processo alienante ossia la cultura viene strumentalizzata contrariamente ed a volte in opposizione ai suoi intendimenti".¹⁹

E in un articolo dell'anno successivo Massironi scriverà: "I nostri risultati corrono il rischio di finire per rappresentare l'equivalente artistico del neo-capitalismo o del centro-sinistra senza che noi ci possiamo opporre in nessuna maniera".²⁰

A Verucchio si registra con amarezza anche la lontananza che intercorre tra mondo della cultura e potere: "Notiamo infatti che mai la cultura è stata tanto impregnata di marxismo e mai si è stati, soggettivamente, tanto lontani dalla possibilità di intaccare o di sovvertire il potere".²¹

In questa logica la moltiplicabilità dell'opera, definita "oggetto", al pari della scelta di lavorare in gruppo, appaiono come le possibilità di risposta a una situazione data. "Il fattore qualità diventa un elemento direttamente impegnato nella divulgazione dei risultati nella lotta contro il mercato e nell'antitesi all'opera singola e irripetibile".²²

Ma è nel XIII Convegno di Verucchio dell'anno successivo che la comunicazione letta da Massironi sul tema "Tecnica e ideologia" e sottoscritta dal gruppo tocca il rapporto con la critica, con quella parte di essa che sostiene la ricerca di gruppo.

"La critica, una volta venuta in contatto col nostro lavoro, ha iniziato un'instancabile ricerca della formula o della poetica cui ascrivere. Si è arrivati a teorizzare il fattore gruppo come un elemento vitale di lavoro e base di qualsiasi discorso attuale senza che venissero analizzate le componenti sociologiche, i fattori contingenti ed economici che la determinano, caso per caso".²³

Ancora più articolata appare la presa di distanza dal concetto di poetica che proprio Giulio Carlo Argan aveva definito "il momento di coscienza e di volizione che produce l'opera": "Quando noi mettiamo entro parentesi la categoria arte, quando riconosciamo il nostro come un lavoro tecnico, quando i nostri prodotti sono diventati oggetti, indipendentemente da qualsiasi qualificazione che gli si voglia dare, nello stesso

Foglio A

ANNOTAZIONI

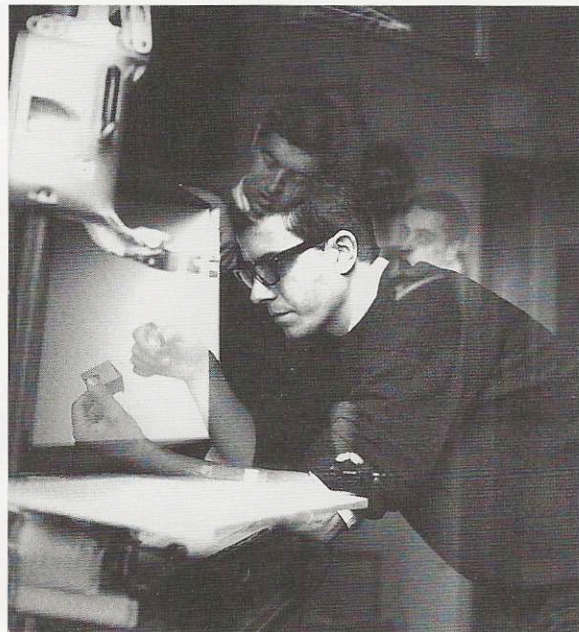
Oggetti costruiti fino al 1962 - → Oggetti non costruiti nel prototipo - ecc.

anno	B	titolo	progetto	dimensioni	materiali	note	esposizioni
1961	1	Visuale dinamica 1	progetto: 1. castor - 2. alluminio esecuzione: 1. castor gruppo: 1. castor - 2. alluminio e chiodi e lenti (nobile)	55x65	plastiche Marmo e vetro	14 mostra "nuova tendenza" Zagreb - Acquisto del Museo d'Arte Moderna di Zagabria	1961 1962
1960	2	Struttura statica dinamica 1	progetto: 1. castor - 2. alluminio esecuzione: 1. castor gruppo: 1. castor - 2. alluminio e chiodi e lenti (nobile)	dimensioni 30 x 30 castor Marmo e vetro	plastiche Marmo e vetro	14 mostra "nuova tendenza" Zagreb - Acquisto del Museo d'Arte Moderna -	1960 1961
1961	3	Visuale dinamica 2	progetto: 1. castor - 2. alluminio esecuzione: 1. castor gruppo: 1. castor - 2. alluminio e chiodi e lenti (nobile)	45 x 45	plastiche Marmo e vetro	mai esposto - pubblicato "arte oggi"	
1960	4	Struttura statica dinamica 2	progetto: 1. castor - 2. alluminio esecuzione: 1. castor gruppo: 1. castor - 2. alluminio e chiodi e lenti (nobile)	25x15	plastiche Marmo e vetro	mai esposto - pubblicato "arte oggi"	
1961	5	Visuale dinamica 3	progetto: 1. castor - 2. alluminio esecuzione: 1. castor gruppo: 1. castor - 2. alluminio e chiodi e lenti (nobile)	28 x 28	plastiche Marmo e vetro	mai esposto - pubblicato "arte oggi"	
1961	6	Struttura statica dinamica 3	progetto: 1. castor - 2. alluminio esecuzione: 1. castor gruppo: 1. castor - 2. alluminio e chiodi e lenti (nobile)	50 x 50	plastiche Marmo e vetro	mai esposto - pubblicato "arte oggi"	

B

2. I componenti del Gruppo
nello studio di piazza
uomo, Padova, 1963 /
e Mitglieder des Gruppo N
Atelier an der Piazza
uomo, Padua, 1963

Edoardo Landi, Alberto
Biasi e Manfredo Massironi
nello studio di quest'ultimo
via Dante, 1961 / Edoardo
Landi, Alberto Biasi
e Manfredo Massironi
in dessen Atelier in der Via
Dante, 1961



momento rifiutiamo le formule, le poetiche, non pensiamo di esprimere o di esprimerci, non sappiamo e non possiamo dire quello che facciamo, perché ciò che intendiamo fare è ciò che facciamo ed è ciò che si vede guardando i nostri lavori, mentre il nostro fare riacquista una dimensione tecnica e di ricerca che non intendiamo nobilitare in alcun modo".²⁴

Questa puntualizzazione, che offre la misura della dialettica che intercorre tra arte e critica, testimonia il rifiuto di ogni "apriori" e quindi di confinare la ricerca, intesa come continua sperimentazione, entro strette definizioni.

Il passaggio sull'ideologia verte sulla relazione tra cultura e politica, e indica i pericoli di un uso strumentale dell'ideologia, che assolve invece la sua funzione solo se concorre alla creazione di una "tecnica rivoluzionaria", cioè di un linguaggio rivoluzionario.

"Ma l'ideologia non può essere e non è l'ancora di salvezza delle forme bisognose di contenuto e di un contenuto affascinante trovato già pronto, non ci si accorge che introducendo l'ideologia nell'arte, letteratura, musica, arti visive, architettura, urbanistica, non si aggiunge niente al valore di tali opere, né le si consacra il rinnovamento del mondo, ma si fa addirittura perdere di virilità e di forza l'ideologia stessa che trova così canali atti ad assorbirla senza scosse per il sistema [...]. L'ideologia è valida e necessaria solo se è elemento di una tecnica rivoluzionaria, ossia solo se è analisi dei mezzi ed organizzazione delle forze che possono portare ad un sovvertimento del sistema".²⁵

La stessa radicalità con la quale gli N avevano messo in luce le difficoltà e le contraddizioni della critica che li sosteneva, si ritrova nelle esternazioni pubbliche sulle dinamiche di gruppo.

Così la scelta di lavorare in gruppo non appare come una soluzione facilmente percorribile, esente da difficoltà, luogo di pacifici scambi intellettuali, ma al contrario un territorio estremamente problematico, dai fragili confini, segnato da contrasti e contraddizioni.

Perciò Massironi nel 1964, dopo aver segnalato la differenza tra équipe (dove ognuno ha un compito differente) e gruppo (dove tutti i componenti fanno praticamente lo stesso lavoro), scrive: "Prima di tutto ritengo sia necessario pensare al gruppo come a un organismo continuamente diviso da contrasti interni, da critiche reciproche, combattuto tra incertezze e ripensamenti e caratterizzato da discussioni in cui ci si viviseziona reciprocamente, alla ricerca di un rigore di risultato e di comportamento, che però non sempre si riesce ad attuare".²⁶



23. Da sinistra / Von links
Alberto Biasi, Toni Costa,
Eduardo Landi e / und
Manfredo Massironi, 1962

Se la storia del gruppo padovano è movimentata fin dalle origini, è nel febbraio del 1964 che, a seguito di un crescente disagio interno, dovuto com'era naturale alla spinta individuale che andava emergendo, gli artisti sottoscrivono il *Contratto di collettivizzazione del lavoro e degli interessi del Gruppo N* che stabilisce normativamente le regole di comportamento dei suoi componenti.

Nell'*incipit* si scrive che il contratto, per definizione, è reazionario e alla fine che si spera di poterlo sostituire successivamente "con accordi collettivi aderenti ad uno spirito rivoluzionario".

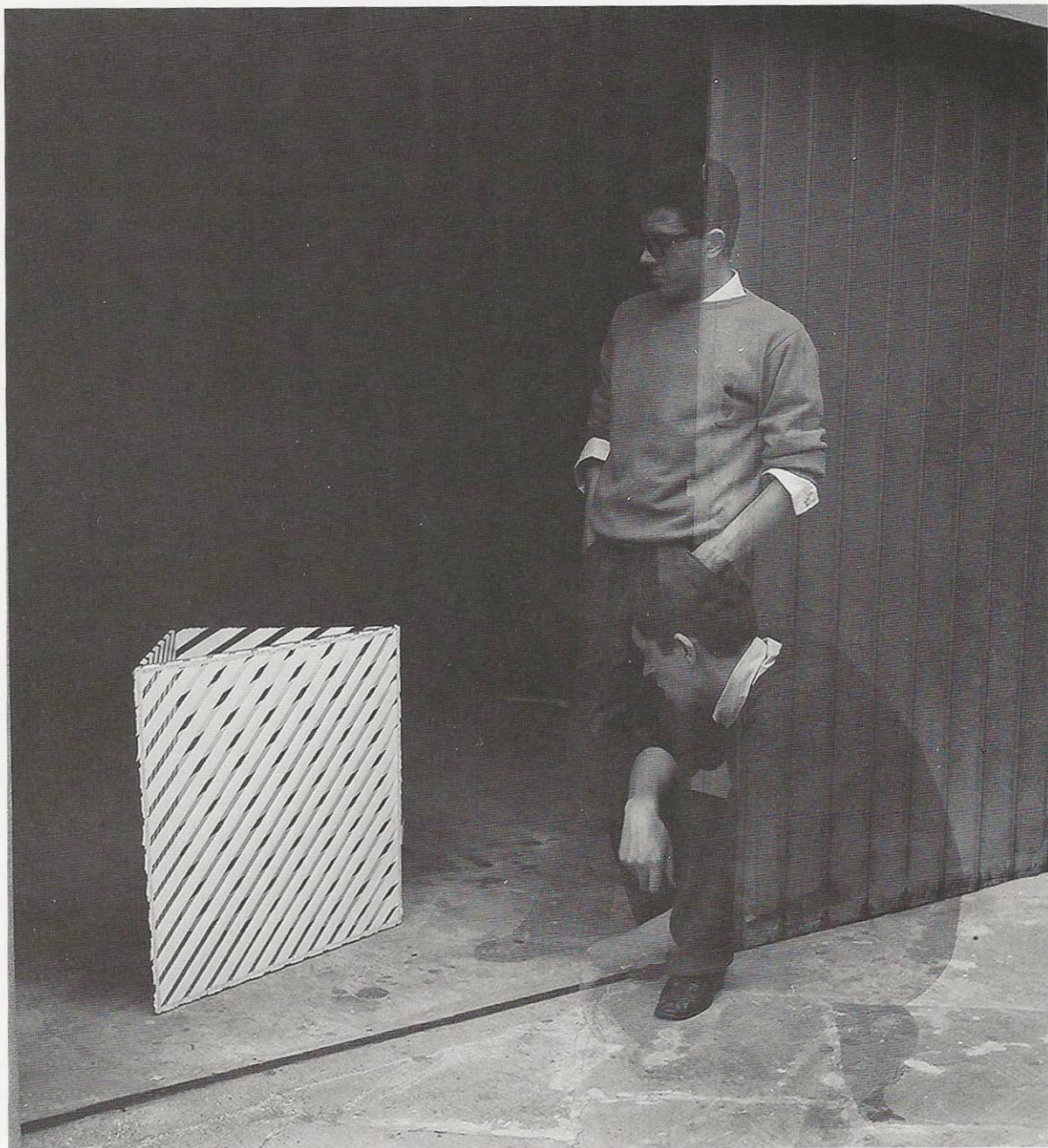
Quello che appare come una contraddizione, cioè compiere un'azione ritenuta reazionaria, testimonia quel procedere antidogmatico tipico del pensiero del gruppo e un pragmatismo che giustifica il ricorso a una forma normativa ritenuta in sé sbagliata ma, in quella determinata situazione, necessaria.

"Il contratto è reazionario: non ci sembra possibile per il momento concepirlo diversamente. Volutamente non considera l'attività di ricerca che non abbia come scopo la realizzazione di oggetti tecnicamente finiti, ignora l'attività speculativa e le spese connesse a tale attività, ecc."²⁷

Vengono ribadite le regole di una produzione collettiva che progettata e realizzata in comune non può essere esposta o venduta dai singoli; al singolo si riconosce un punteggio (registrato su taccuini) in relazione all'ideazione o esecuzione degli oggetti; anche la destinazione del ricavato delle vendite deve essere gestita collettivamente.

Il contratto, che avrebbe dovuto essere sostituito da un testo ben più articolato, di cui esiste soltanto la bozza perché non fu mai sottoscritto, rappresenta l'ultimo tentativo di riannodare le fila del gruppo, che infatti si scioglierà nell'ottobre successivo, in seguito alla stesura di una "lettera anonima", di cui si sono più tardi dichiarati autori Chiggio, Costa e Landi.

25. Edoardo Landi
e Alberto Biasi verificano
le apparenze di *Struttura
dinamica*, 1963 / Edoardo
Landi und Alberto Biasi
kontrollieren die *Struttura
dinamica*, 1963



Questo documento, intitolato *Proposta per votare la seguente mozione alla prima riunione di gruppo: scioglimento del Gruppo enne*, è un implacabile atto d'accusa dove accanto a motivazioni di natura squisitamente personale (e dunque inevitabilmente tendenziose), si analizzano le contraddizioni di gruppo, tra cui la mancata integrazione tra i suoi componenti, da cui consegue la messa in crisi della sua stessa esistenza.

Ma i firmatari, nel paragrafo *Analisi dei prodotti del Gruppo enne* delegittimano in qualche modo gli stessi esiti formali raggiunti e misconoscendo il ruolo attivo della critica affermano: "Evidentemente i nostri oggetti (così come vengono presentati alle mostre) sono diventati, scaduta l'iniziale carica rivoluzionaria, un equivalente della pittura. Presi



25. Da sinistra / Von links
Manfredi Massironi, Alberto
Biasi, Toni Costa, Edoardo
Landi, primavera del /
Frühjahr 1963

segno dei tempi ma ancor di più di un'estrema onestà intellettuale, di un'etica che si fa critica e autocritica.

Forse, visto alla luce della storia successiva, nel DNA del Gruppo N era contenuto fin dalle origini il seme del suo scioglimento proprio perché un'arte che s'intende come ricerca e sperimentazione non può che superarsi, in nome di un pensiero che si fonda sul dubbio e su una perenne instabilità.

Come scrive Italo Mussa, "Il Gruppo N rappresenta, nel contesto dei gruppi europei, l'impossibilità dell'esperienza collettiva, anche se a questa impossibilità non dobbiamo conferire il significato della sconfitta, ma dell' 'intesa contro' e il rifiuto ad uniformarsi alla teoria formulata. E l'intesa contro è costruttiva quanto più garantisce il fluire delle difficoltà e delle contraddizioni emergenti dalla stessa ricerca. Allora il Gruppo N, attraverso l'impossibilità, ha posto in evidenza (senza ricorrere a paradossi) che l'esperienza contiene una dose positiva e negativa".³⁰

Tuttavia ancora nel 1965 Biasi, Landi e Massironi danno vita a enne 65 che durerà fino al 1966. Con questa sigla i tre componenti partecipano a diverse mostre collettive internazionali e presentano due personali del gruppo, l'una alla Galleria La Chiocciola di Padova e l'altra alla Galleria La Polena di Genova.³¹

In questa occasione Biasi e Landi, sotto la definizione di "binomio enne" producono una tiratura in cento multipli della cartella serigrafica "enne 60/4 s/1-10", composta di doppie serigrafie in parte esposte alla Biennale del 1964, edita dalla stessa galleria e presentata da Umbro Apollonio.

Il 1967, con la retrospettiva "Grupa N" organizzata dal Museo di Lodz, vede riuniti i cinque componenti del gruppo storico che nello stesso anno appariranno aggregati o "in ordine sparso" in occasione di altre mostre, quali la VI Biennale di San Marino e "Lo spazio dell'immagine", dove Chiggio, Costa Landi e Massironi realizzano insieme un ambiente, mentre Biasi agisce da "solista".

nella loro totalità sono stati classificati una nuova (?) corrente alla moda. I critici sfoggiano questo nuovo (?) fenomeno artistico per un necessario ricambio alla crisi ristagnante nella critica. [...] Gli oggetti che in origine dovevano essere una componente rivoluzionaria nelle intenzioni degli autori, sono stati eliminati dalla loro funzione (ammesso che possano averla)".²⁸

La lettera si conclude con un invito: "Per tutti i suaccennati fatti e le susseguenti opinioni (del resto possibili di essere estremamente individuali, il che confermerebbe ancora l'ipotesi generale del Gruppo enne e cioè la mancanza d'integrazione fra i singoli individui) COMPAGNI DEL GRUPPO, SE SIETE ANCORA UN PO' RIVOLUZIONARI, UCCIDETE IL GRUPPO ENNE".²⁹ L'invito, dal linguaggio avanguardista, come era inevitabile viene raccolto e nell'ottobre il gruppo si scioglie.

Come segnalato precedentemente, i gruppi entrano in crisi tutti più o meno nello stesso momento, sia per cause esterne sia per motivazioni interne più o meno simili, ma la conclusione della formazione padovana è caratterizzata da una sorta di drammaticità, da una radicalizzazione dei conflitti interni, da prese di posizione che non lasciano adito a sfumature. Indubbiamente

27. Alberto Biasi e Manfredo Massironi ripresi dietro la *Strutturazione cinetica* alla Biennale di Venezia, 1964 / Alberto Biasi und Manfredo Massironi, aufgenommen hinter der *Strutturazione cinetica* auf der Biennale von Venedig 1964



nach dem Wegfall des ursprünglichen revolutionären Elans ein Äquivalent der Malerei geworden. Als Gesamtheit genommen, sind sie als eine neue (?) in Mode gekommene Strömung klassifiziert worden. Die Kritiker stellen dieses neue (?) künstlerische Phänomen für einen notwendigen Austausch der festgefahrenen Krise in der Kritik zur Schau. [...] Die Objekte, die ursprünglich in der Intention der Autoren eine revolutionäre Komponente sein sollten, sind ihrer Funktion beraubt worden (so sie denn eine haben können).²⁸

Der Brief schließt mit einer Aufforderung: „Aufgrund aller oben angedeuteter Tatsachen und den folgenden Meinungen (die im übrigen extrem individuell sein können, was wiederum die generelle Hypothese des Gruppo enne bestätigt, das heißt, die mangelnde Integration zwischen den einzelnen Individuen) GENOSSEN DER GRUPPE, WENN IHR NOCH EIN WENIG REVOLUTIONÄR SEID, SO TÖTET DEN GRUPPO ENNE“.²⁹

Diese Aufforderung in avantgardistischer Ausdrucksweise wird, was unvermeidbar war, angenommen, und im Oktober löst sich die Gruppe auf.



28. Alberto Biasi visiona i multipli Enne 60/4 alcuni giorni prima della Biennale di Venezia del 1964 / Alberto Biasi kontrolliert Enne 60/4 einige Tage vor der Eröffnung der Biennale von Venedig 1964

Nel 1968 Chiggio e Massironi allestiscono il *Percorso cinetico a ostacoli programmati* (con Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Enzo Mari) per la mostra "Cinétisme – spectacle – environnement" a Grenoble, dove Biasi presenta due *Ottico-cinetici*; nel 1970 Biasi e Massironi sono presenti a "Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970" al Palazzo delle Esposizioni a Roma.

Nel 1968, che vede contestate la XXXIV Biennale di Venezia e la IV documenta di Kassel e occupata la XIV Triennale di Milano, Massironi con Enrico Castellani, Enzo Mari e Davide Boriani firma la dichiarazione *Un rifiuto possibile*, che additava le insuperabili contraddizioni del sistema dell'arte, i limiti e i compromessi che intercorrono tra ricerca e produzione.³²

Il manifesto fu condiviso, nei fatti, dalla maggior parte degli operatori cinevisuali.

Esaurito il tragitto comune, i membri del gruppo padovano intraprendono strade diverse: Chiggio, Costa, Landi e Massironi privilegeranno altre discipline, quali l'architettura, il graphic design e l'insegnamento universitario, mentre Biasi continua "da solista".³³

Nel corso della sua lunga carriera l'artista, che è rimasto fedele all'idea dell'arte come sperimentazione continua,

ha indagato le molteplici possibilità formali generate dal rapporto tra i pattern visuali.

Dopo l'esperienza collettiva la sua ricerca, partita dalle *Trame* e dagli *Ottico-cinetici*, si articola in diversi nuclei tematici: dalle *Torsioni* ai *Politipi* ai *Minimi* agli *Assemblaggi*, ai lavori luminosi, alle recenti sculture in acciaio.

Se il tema della forma in mutamento che cambia secondo il punto di vista dell'osservatore resta elemento persistente nell'opera, che si presenta sempre con le caratteristiche dell'"ambiguità" e dell'"apertura" cangiante e in divenire, i titoli, a differenza di quelli utilizzati negli anni sessanta, testimoniano la necessità della scrittura, che ne veicola una prima chiave di lettura.

Al recupero della dimensione evocativa della parola si accompagna quello della forma allusiva, come nello *Scudo di Perseo* del 1988, che si confronta con il mito e testimonia, come dice l'artista, il desiderio "di andare oltre i punti di vista dell'iconografia tradizionale".

Restando fedele alla resa plastica ottenuta da forme cangianti in bilico tra bidimensionalità e tridimensionalità, che sollecitano le strutture della visione, Biasi immette nel suo universo il mito, la natura, la cultura. Così le *Grazie multietniche* del 2000 sono un chiaro riferimento alla storia dell'arte e al mondo femminile interpretati in chiave ludica, così la *Tavolozza dell'artista* del 1990 è un omaggio alla pittura, come *Mediterraneo* del 2006 lo è al mare.

A testimoniare il ritorno della soggettività, dopo l'esperienza collettiva, ci sono una serie di lavori, da *Eco* del 1972, dedicato al Gruppo N, a numerosi autoritratti chiamati *Autopercezione*, che dichiarano nel titolo come lo sguardo coincida con l'essere.

"Con autopercezione io intendo appunto un autoritratto. Non come mi vedo attraverso l'obiettivo fotografico, ma così come sono, anima e corpo, nel momento creativo di un mio dipinto cinetico. Ovvero come mi sento e vedo nel



31. Manfredo Massironi, Dino Gavina, Gianni Colombo, Alberto Biasi e Davide Boriani all'inaugurazione della mostra "La Luce" nel negozio Gavina, Milano, 1967 / Manfredo Massironi, Dino Gavina, Gianni Colombo, Alberto Biasi und Davide Boriani bei der Eröffnung der Ausstellung *La Luce* im Geschäft Gavina, Mailand 1967

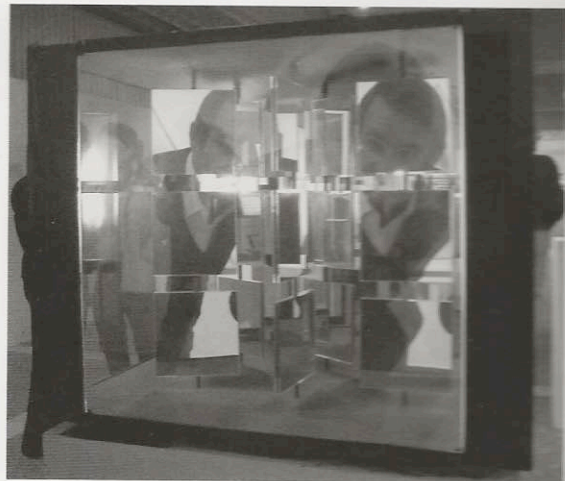
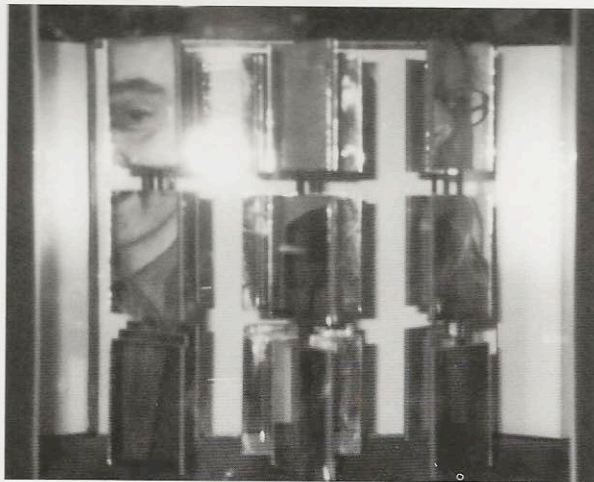
momento dell'autopercezione, intendo dire: nel momento in cui entra in azione quell'indefinibile senso del nostro corpo per il quale siamo un tutt'uno con quello che pensiamo, immaginiamo, soffriamo, amiamo e così via", scrive l'artista.³⁴ Notazione questa squisitamente autobiografica che testimonia ulteriormente quell'essere nel mondo dei fenomeni, che caratterizza fin dalle origini il percorso del nostro autore. Quel fare fenomenologico stigmatizzato negli anni dai diversi esegeti della sua arte, che ha consentito a Dino Formaggio di parlare di "una metaprogettualità delle apparenze nelle opere di Alberto Biasi".

"La metaprogettualità nasce da un salto di qualità oltre il cosiddetto reale-reale; si muove partendo da uno slancio di totale liberazione da qualsiasi catena di utilizzazione tecnologica, e così dà luogo, uscendo dalla progettazione comune e dal suo interno, ad una progettazione al di sopra della progettazione stessa, ad una meta-progettualità, appunto, liberata, in quanto pura e disinteressata perché disinnescata dall'uso del reale che al suo interno conteneva", scrive il filosofo.³⁵

All'osservatore, ritenuto da sempre termine fondamentale per il compimento del progetto, è dedicato *Io sono, tu sei, egli è* del 1972, trittico contemporaneo la cui terza tela, *Egli è*, concepita come un rullino fotografico che si srotola e si riavvolge, è destinata al "libero graffito".

32. L'occhio di Manfredo Massironi e quello di Alberto Biasi nell'opera di Massironi del 1961 *Cubo luminoso e struttura dinamica* / Das Auge von Manfredo Massironi und das von Alberto Biasi im Werk *Cubo luminoso e struttura dinamica* von Massironi (1961)

33. Marco Meneguzzo ripreso nella stessa opera / Marco Meneguzzo, aufgenommen in demselben Werk



4. Da sinistra Giovanni Anceschi, Alberto Biasi, François Morellet, Marc Adrian e Julije Knifer
in Palazzo Reale di Milano
nel 1983 all'inaugurazione
della mostra "Arte
programmata e cinetica
1953-1963. L'ultima
vanguardia" / Von links
Giovanni Anceschi, Alberto
Biasi, François Morellet, Marc
Adrian und Julije Knifer
im Palazzo Reale 1983
bei der Eröffnung
der Ausstellung "Arte
programmata e cinetica
1953-1963. L'ultima
vanguardia"



Nel tempo il legame con le origini costruttiviste / concretiste, seppur persistente, si è aperto a nuove soluzioni formali, dove la presenza della materia ritrova forza e volumetria, spesso accompagnata da piani improvvisamente sfuggenti, instabili, come nel ciclo recente degli *Assemblaggi* o nella scultura *Sospeso tra due* del 2006.

A ogni modo lo spazio dell'opera di Biasi si connota come una successione di accadimenti fluttuanti, regno dell'occhio mobile dello spettatore, chiamato a partecipare a un dialogo tra le forme, dove il rigore geometrico è comunque trasgredito da vettori direzionali che spingono da una parte o dall'altra, dall'alterazione continua della sintassi costruttivista; chiamato a entrare in un mondo estremamente complesso, che sollecita il suo orizzonte di attesa attraverso il dubbio, perché dimostra mentre lo si osserva come l'apparenza inganni, poiché "mirando e rimirando" si scoprono sempre nuove situazioni visive create da un ordito sapientissimo su cui s'insinua la luce.

Anche in questo senso Biasi è rimasto fedele all'idea dell'arte come momento educativo, poiché attraverso l'arte s'impara a guardare, a "toccare con gli occhi", come dice l'artista, cioè a prendere coscienza delle proprie strutture percettive; e poiché l'opera è aperta, ognuno può scegliere un suo percorso di lettura, vedere alcune o altre cose in quell'universo formale che necessariamente si fa anche metafora della complessità del reale.

35. Da sinistra Edoardo Landi, Alberto Biasi e Manfredo Massironi nel 1996 all'inaugurazione della mostra itinerante "Enne & Zero motus etc" a Palazzo Del Monte a Padova.

La mostra, che si sarebbe dovuta tenere nel Palazzo della Ragione, fu in realtà ospitata nel Palazzo della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo / Von links Edoardo Landi, Alberto Biasi und Manfredo Massironi 1996 bei der Eröffnung der Wanderausstellung *Enne & Zero motus etc* im Palazzo Del Monte in Padua.

Die Ausstellung, die eigentlich im Palazzo della Ragione gezeigt werden sollte, fand dann im Palazzo della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo statt



¹ M. Massironi, in "Marcatré", nn. 4-5, 1964.

² G.C. Argan, in *Grupa N*, cit.

³ M. Meštrovič, *Analisi sociologica di nuova tendenza*, in *Nuova Tendenza 2*, catalogo della mostra, Lombroso, Venezia 1963. La mostra, che si tenne a Venezia alla Fondazione Querini Stampalia, è la versione italiana di "Nove Tendencije 2" svoltasi nell'agosto del 1963 a Zagabria.

⁴ M. Massironi, *Ricerche visuali*, in AA.VV., *Situazioni dell'arte contemporanea*, Edizioni Librarte, Roma 1976, p. 60.

⁵ M. Meneguzzo, *cit.*, p. 50.

⁶ La tavola rotonda si tenne a Roma a Palazzo Taverna il 10 maggio 1965, Argan dirigeva i lavori. La mostra "Perpetuum mobile", curata da Filiberto Menna, vede in catalogo i contributi critici di R. Assunto, E. Battisti, R. Lazzari, F. Menna, P. Portoghesi.

⁷ *IV Biennale d'arte di San Marino Oltre l'Informale* (a cura di U. Apollonio, G.C. Argan, G. Gatt, P. Restany), catalogo della mostra, San Marino 1963.

⁸ E. Debenedetti, *Elementi per un profilo storiografico delle vicende postinformali in Italia*, in *Nova Tendencija 3*, *cit.*, p. 43.

⁹ La lettera, firmata da P. Dorazio, C. Accardi, A. Corpora, P. Consagra, N. Franchina, U. Mastroianni, G. Novelli, A. Perilli, A. Sanfilippo, G. Santomaso, T. Scialoja, G. Turcato è riportata nel regesto storico del catalogo *Colore-struttura. Una linea italiana 1945/1990* (testi di L. Caramel, E. Mascelloni, regesto di L. Meloni), Giunti, Firenze 1990, p. 87.

¹⁰ In ordine cronologico gli articoli di Giulio Carlo Argan apparsi su "Il Messaggero": *Aut-Aut* (7 agosto), *La ricerca gestaltica* (24 agosto), *Forma e formazione* (10 settembre), *Le ragioni del gruppo* (21 settembre) *Utopia e ragione* (12 ottobre) *Le poetiche* (9 novembre).

¹¹ G.C. Argan, *Testimonianze sulla XXXII Biennale*, in "Il Ponte", agosto/settembre 1964. Sulla fortuna critica della Biennale vedi: D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in *Pop Art* (a cura di W. Guadagnini), catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

¹² G. Gatt, *La polemica "Gestalt"*, in "La Fiera Letteraria", 22 settembre 1963.

¹³ Vedi, tra gli altri: N. Ponente, *Riaffermare la vitalità dell'arte e della critica*, in "Avanti!", 20 ottobre 1963; P. Consagra, *Una dichiarazione degli artisti: Un po' di umiltà, signori critici!*, in "Avanti!", 2 novembre 1963; C. Maltese, *Dal "gruppo" lo stimolo alla scoperta individuale*, in "Avanti!", 5 novembre 1963; P. Dorazio, *La libertà dell'arte*, in "Avanti!", 8 novembre 1963; M. Calvesi, *È sempre lecito l'intervento del critico?*, in "Avanti!", 20 novembre 1963. Oltre agli artisti citati, intervengono sul

quotidiano Nino Franchina, Gastone Novelli, Toti Scialoja, Giuseppe Santomaso, Antonio Sanfilippo.

¹⁴ Quest'ultima informazione è riportata da Biasi in *Alberto Biasi - Achille Perilli, dal costruttivismo all'arte programmata?*, catalogo della mostra, Rossovermiglio, Padova 2006.

¹⁵ A.A.V.V., *Le problematiche artistiche di gruppo*, in "Arte oggi", a. V, n. 17, 1963, pp. 7-41.

¹⁶ U. Apollonio, in *Grupa N*, cit.

¹⁷ I dattiloscritti *Scritti n* provengono dall'Archivio Biasi e il Gruppo N.

¹⁸ G. De Marchis, *op. cit.*, p. 617.

¹⁹ E. Mari, Gruppo N, Gruppo T, *Arte e libertà - Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*, in "il verri", n. 12, 1963.

²⁰ M. Massironi, in "Marcatré", cit.

²¹ E. Mari, Gruppo N, Gruppo T, *op. cit.*

²² *Ibidem*.

²³ M. Massironi, *Intervento al XIII Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Verucchio 1964, in I. Mussa, *op. cit.*, p. 306.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. Massironi, in "Marcatré", cit.

²⁷ *Contratto di collettivizzazione del lavoro e degli interessi del Gruppo N*, in I. Mussa, *op. cit.*, p. 308.

²⁸ *Proposta per votare la seguente mozione alla prima riunione di gruppo: scioglimento del Gruppo N*, in I. Mussa, *op. cit.*, p. 308.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ I. Mussa, *op. cit.*, p. 126.

³¹ Cfr. *Gruppo enne 65*, (testo di S. Orlandini), catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova 1965.

³² E. Mari, E. Castellani, M. Massironi, D. Boriani, *Un rifiuto possibile*, 1968, in L. Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il 68*, Arcana Editrice, Roma 1976, pp. 51-52. In quel manifesto i firmatari dichiarano di rinunciare alla partecipazione a mostre collettive, ritenute il frutto di dinamiche mercantili, per privilegiare le esposizioni personali: "Per questo, mentre rifiutiamo le mostre di tipo collettivo, che giustificano le declinazioni di responsabilità, continueremo a fare solo mostre personali delle quali saremo responsabili sotto tutti gli aspetti nel senso che ci impegniamo a denunciare ogni volta i tipi di compromessi necessari e i limiti che intercorrono tra ricerca e produzione".

³³ Sulla loro attività successiva allo scioglimento del gruppo si rimanda alle biografie individuali.

³⁴ *Alberto Biasi. Io sono* (a cura di N. Micieli), Jaca Book, Milano 2000, p. 39.

³⁵ D. Formaggio, *op. cit.*, p. 3.