

in quegli anni, ma a partire dagli anni Settanta. Si tratta di affermazioni feroci. Gli artisti promotori della tendenza sono italiani del dopoguerra, spagnoli e argentini: per il 95% questo è il panorama umano dei cinetici, mentre la sede, il luogo che dà credito alla tendenza è la Jugoslavia...

M.: ...parli di una marginalità della tendenza?

Ma.: ...no, ma di un arrivo al moderno da parte di culture espropriate dalla presenza dei fascismi, e provenienti da una situazione prevalentemente agricola. Comunque, tornando alla tua ipotesi sul rapporto arte/industria, si può dire che in qualche forma ci fossero dei collegamenti, simili a quelli che furono la matrice del Bauhaus: la speranza illuminista che la macchina avrebbe potuto esprimere le sue potenzialità positive, cosa che in Inghilterra e negli USA avevano superato da un pezzo. C'era questa ingenuità, insieme ad altre come quella di credere che all'interno della fabbrica, a contatto con gli operai potesse esistere una specie di mondo alla Rousseau.

Tuttavia, queste ingenuità sono anche quelle che ti permettono di fare cose importanti: io agisco così ancor adesso, nel design, pur essendo conscio della mia impotenza.

Per quanto riguarda l'incontro con l'industria, era pensare a un mondo nuovo contro la muffa di una certa accademia. Qualche oggetto che facevamo rimaneva, ma non lavoravamo sull'oggetto: volevamo dare dignità al nostro lavoro, anche cercando gli interlocutori reali del mondo, benché la separazione delle due culture, come dice Weber, sia reale, e l'approccio scientifico o artistico ai problemi sia completamente diverso: possono essere analoghe certe procedure, soprattutto quelle che tentavamo di praticare noi, e che implicavano la negazione della ridondanza. Ridondanza che nell'opera d'arte è comunque sempre dialetticamente presente sullo sfondo, mentre nella ricerca scientifica è completamente eliminata, perseguendo la scienza l'obiettivo di arrivare ai "semplici" e di continuare a separare.

Manfredo Massironi

Meneguzzo: Cosa hai provato vedendo recentemente dopo molto tempo le opere del Gruppo N in mostra a Bolzano (nella mostra "N & Zero. Mouts etc" n.d.r.)?

Massironi: Una sensazione piacevole. Dopo trent'anni non soffrivano molto: quando le vedevo separate, mi pareva invecchiassero male, invece tutte insieme - rimandandosi l'una all'altra - vivevano bene.

M.: Guardando dall'osservatorio di Milano, il Gruppo N rischia di essere considerato periferico. Quali erano invece i vostri rapporti con gli altri esponenti della ricerca cinetica e programmata, e come siete entrati in contatto tra di voi?

Ms.: I nostri rapporti italiani e internazionali nascevano effettivamente dal rapporto con Milano. Tutto inizia col Premio S. Fedele, in cui venne accettato il mio quadro di cartone ondulato, cosa che fece dimettere il presidente della giuria: Fu Fontana che si impuntò a mio favore: Di I" entrammo in contatto prima con Manzoni, poi col T, poi con Munari e Mari.

M.: Tra Manzoni e Munari, tuttavia, ci sono differenze concettuali sostanziali...

Ms.: Erano certamente diversi, anche se all'inizio - 1960-1 - non era poi così marcata la diversità. Anche Manzoni non si era poi così radicalizzato: faceva le opere monocrome, e mi scrisse che avevano qualcosa in comune col mio cartone ondulato. Certo, era un po' critico nei confronti di Munari, ma era una critica non acrimoniosa...

M.: ...non era il nemico, cioè, ma un compagno che sbagliava"?...

Ms.: S", diciamo cos". Poi, nel '62/'63 i nostri rapporti con Manzoni si sono allentati. Nel 1961 l'allontanamento fu determinato dai nostri interessi sugli aspetti dinamici che non erano così consonanti coi suoi, anche se ci piaceva sempre quel suo atteggiamento di rottura. Focalizzarsi su quello ci pareva un po' limitativo, ma ad ogni modo il nostro rapporto con lui fu sempre ottimo, c'era solo un certo distacco di interessi.

M.: Qual era la vostra idea di "programmazione"?

Ms.: A posteriori risulta un'idea molto schematica e approssimativa. Il nome fu inventato da Munari che aveva la capacità di definire e di etichettare per certi versi in maniera molto appropriata, ma anche maliziosa, nel senso delle cose che "andavano" in quel momento, tanto è vero che l'Olivetti incominciava proprio allora ad interessarsi di computer.

M.: Cioè, il concetto di "programmazione" era per così dire "nell'aria"?

Ms.: ... era nell'aria e trovava particolare risonanza in ambito Olivetti, dal momento che per loro era il momento della svolta tecnologica: avevano quindi un generale interesse per la cosa e finanziariamente stavano molto bene.

M.: Tuttavia "programma" significa molte cose diverse...

Ms.: L' "programma" era preso un po' nell'accezione computazionale e computeristica, per come la si intuiva allora. Nessuno di noi allora aveva letto i testi classici per capire il significato di intelligenza artificiale o di macchina intelligente: era più un'etichetta adatta al momento, definita da eventi che non avevamo determinato. Se avessimo dovuto definirla noi del gruppo N, non ci sarebbe mai venuto in mente di chiamarla così. Invece Munari che era più "dentro" alle cose, aveva intuito benissimo la portata comunicativa del termine. A noi andava molto bene il fatto che fosse legato al concetto di instabilità delle opere, che fosse previsto l'intervento dell'osservatore e che comprendesse tutti quegli aspetti che allora ci interessavano particolarmente nella ricerca, come l'affermazione che l'opera non era finita finché non era vista.

M.: Esisteva la discriminante del movimento reale, all'interno della mostra da Olivetti? E poi, il termine - come si è detto - ha un'accezione stretta e una larga, che può arrivare addirittura a comprendere una specie di programmazione sociale, un modo quasi rivoluzionario di rinnovamento sociale...

Ms.: Eravamo molto sensibili a questo aspetto, anche se non credo pensassimo in pieno a questo: Pensavamo che c'era una relazione tra questo modo di fare e di produrre e la curiosità per materiali non usuali e soprattutto non utilizzati in maniera simbolica, ma strutturale, pratica: in più qualsiasi cosa si facesse in arte al di fuori del circuito del mercato ci sembrava fosse un'apertura al nuovo, anche se dal punto di vista sociale avevamo delle riserve - come sempre in quegli anni - verso il grande capitale.

M.: Vuoi dire che c'era già diffidenza in quegli anni, anche verso industrie tecnologicamente e "socialmente" avanzate?

Ms.: Non credevamo neanche allora alla possibilità di un connubio arte/industria, ma pensavamo che fosse un passaggio inevitabile e necessario dal mercato a un tipo diverso di rapporto, e quindi anche con l'industria. Vedevamo il mercato d'arte come un meccanismo estremamente arretrato della relazione fra opera e vita: quindi l'idea della ricerca continua si scontrava col mercato dell'arte che cercava qualcosa di accettato e di ripetuto. La curiosità e l'interesse per la proposta Olivetti/Munari era basata anche su questo.

M.: Ci fu un dibattito interno su questi temi, al momento della mostra "Arte Programmata"?

Ms.: No, ci fu semmai dopo la Biennale del '64, che fu anche la nostra Biennale, oltre che della Pop. Fu uno spartiacque: accettare o meno il riconoscimento? Al momento dell' "Arte Programmata" non c'era ancora il dibattito interno sull'atteggiamento futuro nei confronti del lavoro che facevamo.

M.: Non è possibile che il vostro rifiuto del mercato nascesse - sto formulando un'ipotesi "cattiva" - dal rifiuto precedente del mercato nei vostri confronti?

Ms.: Direi di no. Parlo per me (le posizioni poi si diversificarono): mi trovai più in difficoltà, disaccordo e disagio quando il mercato cominciò a interessarsi delle nostre cose, più di quando non se ne interessava, ma se ne interessava la critica: Lo vissi subito come un senso di soffocamento: l'atteggiamento del mercato, mi pare, è sempre quello di congelare.

M.: Però il problema del sistema dell'arte e di una sua eventuale sostituzione si poneva da subito.

Ms.: Sicuramente. all'inizio (poi, come ho detto, le posizioni cambiarono) eravamo molto decisi a dichiarare che la realizzazione di un oggetto non era



Biasi, Landi e Massironi, 1961



Munari e il Gruppo T in uno studio televisivo, 1963

che la realizzazione di un prototipo che chiunque avrebbe potuto poi rifarsi: lo avremmo sempre riconosciuto come nostro e firmato. Odiavamo il feticismo dell'opera unica e consegnata alla storia nella sua unicità: ci piaceva di più credere al nostro lavoro come a una specie di ricerca analoga a quella scientifica: Una scoperta, una volta fatta, è patrimonio comune. Di conseguenza pensavamo che chi faceva ricerca estetica dovesse essere sostenuto da una condizione sociale, da un'istituzione pubblica che consentisse questo.

M.: Avete fatto qualcosa per ottenere questo sostegno istituzionale?

Ms.: Abbiamo fatto delle timide avances con Argan, che ci consigliò di rivolgerci ad Architettura di Venezia - che noi frequentavamo - per finanziamenti del CNR, ma Carlo Scarpa che insegnava l' non era il tipo da interessarsi a queste cose e la faccenda si fermò l'.

M.: Mi pare che nelle vostre dichiarazioni pubbliche ci siano accenni a una specie di rinnovamento sociale -appello alla collettività, eccetera -, sullo stile delle affermazioni delle avanguardie: nel corso del tempo in cui il gruppo è stato vitale ci sono state discussioni, problemi, questioni su questi aspetti per così dire di gestione del lavoro all'interno del sistema?

Ms.: sapevamo qual era l'obbiettivo, l'orizzonte cui tendere, ma non sapevamo come raggiungerlo: quando il gruppo ha cominciato a sfaldarsi, attorno al '64, non c'erano alternative: o scegliere il mercato, o scegliere di non far niente, di non esporre e di fare solo ricerca: Non c'erano alternative per far conoscere il proprio lavoro: Su questo punto ci siamo divisi.

Bruno Munari

Meneguzzo: Come è nato il titolo e la definizione di "Arte Programmata"?

Munari: L'ho trovato io. Naturalmente ci sono ancora dei legami coi principi futuristi della velocità e del movimento, ma anche della fissità e della variazione. Per esempio, l'albero è un oggetto programmato perché ha i suoi tempi e ogni tempo produce un effetto diverso. Per programmazione si intende un tipo di progettazione che permette infinite o molte varianti dello stesso tema.

M.: Anche la ripetizione dello stesso tema?

Mu.: No, perché in quel caso l'oggetto resta sempre uguale: questa è piuttosto la moltiplicazione, non la programmazione. La programmazione poi è legata alla tecnologia di oggi che ti consente di fare centomila cose con pochi elementi.

M.: Già in quei primi anni Sessanta la parola aveva comunque a che fare coi primi calcolatori, di cui si cominciava a parlare diffusamente...

Mu.: ...certo. In quegli anni facevo qualche lavoro, legato alla pubblicità, per Olivetti. Ho proposto loro, nella persona di Renzo Zorzi, di sostenere questa mostra, e ci hanno affidato il negozio di Milano che stavano ristrutturando. Anzi, l'hanno tappezzato e dipinto esattamente come volevamo noi: io avevo fatto fare le pareti e i basamenti tutti grigi, perché è il colore che fa risaltare tutti gli altri, compreso il bianco. Poi Umberto Eco ci ha fatto un testo...

M.: Come è entrato Eco nella genesi dell' "Arte Programmata"?

Mu.: Era senz'altro il più adatto e il più addentro a questa materia (credo che molti suoi libri adesso li faccia al computer). E' venuto credo una volta alle nostre riunioni, perché era sempre molto preso.

M.: Aveva giocato forse il concetto di "opera aperta"?

Mu.: No, non credo. Le nostre posizioni non erano quelle, erano diverse: stabilire delle regole e studiare le varianti, come nella topologia, che poi mi ha portato a fare più di un lavoro, sempre negli anni Sessanta.

M.: Nell'idea di programmazione c'era anche la volontà di programmare per così dire le emozioni?

Mu.: No, quello dipende da fattori troppo diversi.

M.: Come è avvenuta la scelta degli artisti?

Mu.: Direi che il gruppo si è formato spontaneamente: chi sentiva di essere in sintonia con queste idee si presentava e di solito veniva accettato: c'erano il gruppo T e il gruppo N e qualcun altro...