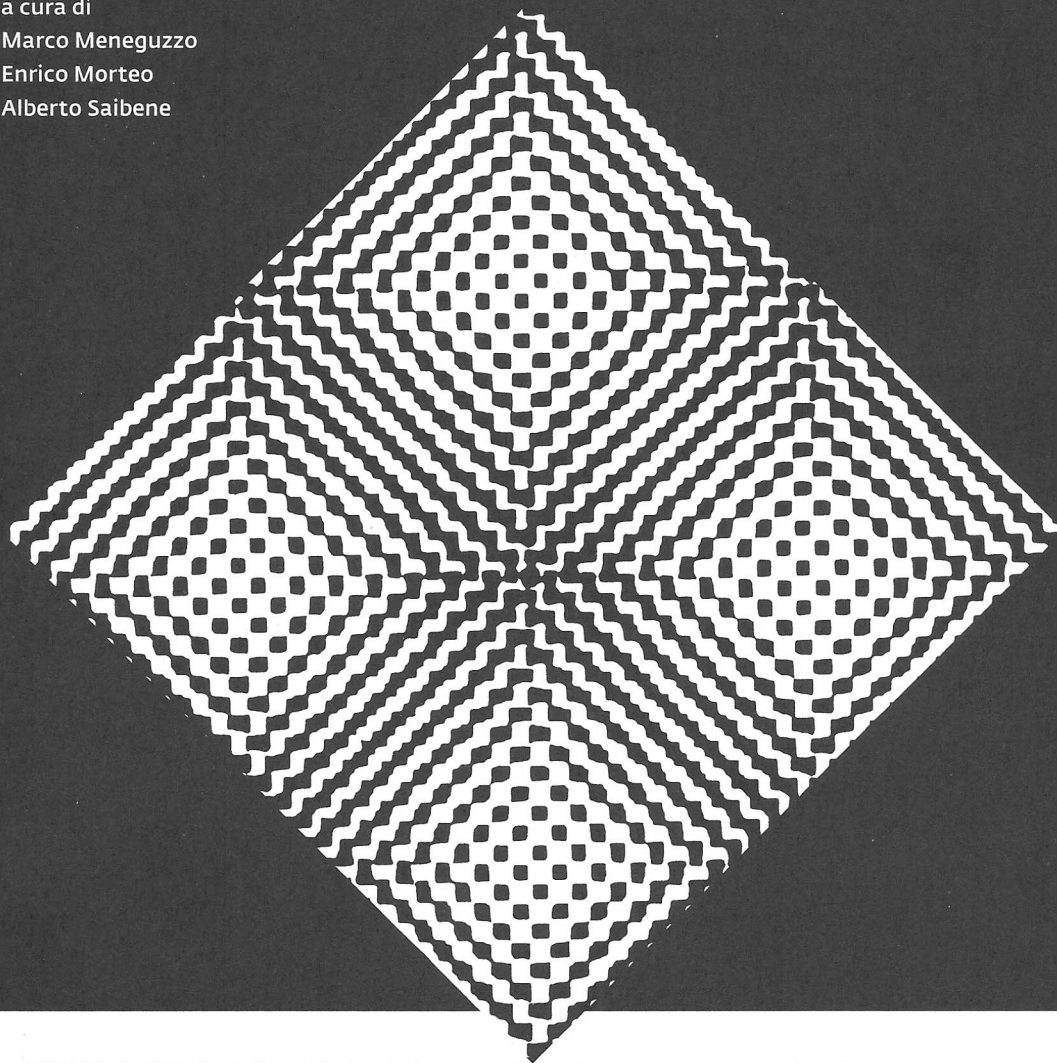


# PROGRAMMARE L'ARTE

## Olivetti e le neoavanguardie cinetiche

a cura di  
Marco Meneguzzo  
Enrico Morteo  
Alberto Saibene



JOHAN  
& LEVI  
editore

## L'importanza di chiamarsi programmati

— Marco Meneguzzo

Quando agli inizi del 1962 Bruno Munari, allora consulente di Olivetti, d'accordo con Giorgio Soavi, allora consulente dell'ufficio Ricerche Pubblicità, contatta i gruppi T ed Enne, oltre a Enzo Mari (Getulio Alviani si aggiunse poco più tardi), per costruire quella che poi sarà la mostra "Arte Programmata", quei gruppi godono già di una discreta fama presso gli addetti ai lavori e un po' anche presso il grande pubblico, se non altro per alcuni exploit provocatori che li avevano fatti finire sulle pagine dei giornali in qualche spiritoso elzeviro. Qualcuno – la Galleria Pater, per esempio, o il negozio di Bruno Danese a Milano – aveva dato loro fiducia, e quando non erano riusciti a ottenerla presso qualche gallerista o piccola istituzione privata, se la erano data da soli, surrogando l'assenza di attenzione del mondo dell'arte nei loro confronti costruendo essi stessi il proprio sistema dell'arte, a partire dalle gallerie in cui esponevano e che quasi sempre appartenevano a loro stessi o a qualcuno o qualcosa che gli assomigliava (come la Galleria Azimut animata da Piero Manzoni). Sempre in quel 1962, che preludeva all'anno in cui sarebbe nata l'Arte Programmata, i giovani appartenenti ai due gruppi, milanese e padovano, avevano maturato e messo a punto le loro ricerche di matrice essenzialmente cinetico-percettiva, con qualche residuo dadaista in via di sparizione, realizzando opere pienamente compiute, nonostante la loro giovane età (erano tutti attorno ai venticinque anni, eccetto Mari, di circa cinque anni più vecchio e mai entrato a far parte di alcun gruppo, e Munari, il maestro, o almeno il mentore di questa nuova iniziativa). Tutti, a quell'epoca, avevano già realizzato i loro

rispettivi "capolavori": Giovanni Anceschi le *Strutturazioni fluide*, Davide Boriani le *Superfici magnetiche*, Gianni Colombo le *Strutturazioni pulsanti*, Gabriele Devecchi la *Scultura da prendere a calci*, Grazia Varisco gli oggetti luminoso-cinetici, mentre il Gruppo Enne – di pochissimo più giovane, essendosi formato tra il dicembre 1960 e il principio del 1961, e per questo ancor più calvinista dei milanesi – si presentava all'inizio della sua attività in forma anonima, indicando al massimo gli esecutori materiali delle opere. Va detto anche che la critica – la critica, non il giornalismo – era stata attenta, tempestiva e benevola, vista anche la temperie di rivolta nei confronti dell'Informale che allora stava montando, e che imponeva di cercare qualcosa che fosse assolutamente diverso: e cosa poteva esserci di più diverso dall'espressionismo individualista, psicologico, materico, gridato, irripetibile dell'artista informale di un gruppo, collettivo, anonimo, razionale, fisiologico e seriale?

In questo contesto i gruppi e gli artisti cinetici italiani di quella generazione – cui va accreditato più di un primato concettuale su tutti gli altri e una realizzazione di opere straordinariamente interessanti e nuove rispetto all'intera produzione europea – si sarebbero misurati con i corrispondenti continentali e americani su un piano di parità, riscuotendo, come di fatto stavano già facendo, un buon successo e richieste di collaborazione, di contatto, di esperienze e di mostre comuni come accadeva per esempio con il Gruppo Zero tedesco e con il GRAV francese, sicuramente i più strutturati gruppi del momento con finalità simili alle loro, in manifestazioni di prestigio come le mostre jugosla-



ve e francesi di "Nouvelles Tendances" (1961, 1963 e 1965). Sicuramente sarebbero stati invitati alle biennali veneziane di quei primi anni sessanta – come di fatto furono, nel 1964 e nel 1966, mentre nel 1968 solo alcuni di loro – e avrebbero raccolto plausi e premi in varie rassegne italiane: avrebbero sviluppato cioè il loro discorso secondo le stesse linee di pensiero e di ricerca che svilupparono di fatto nei pochi anni di vita che un gruppo artistico di solito ha (circa cinque nel xx secolo: più o meno come quelli destinati a un droide di *Blade Runner*...), prima di sciogliersi. Tuttavia, in questo scenario che corrisponde esattamente a quanto accaduto – perché allora l'uso della forma condizionale? – si innesta con forza dirompente, benché a scoppio ritardato, l'invenzione di una mostra, o forse anche solo l'invenzione di una definizione: "Arte Programmata".

L'invenzione del nome Arte Programmata, unanimemente attribuito a Bruno Munari, è forse uno dei maggiori servizi – oltre alle sue opere, naturalmente – che Munari abbia portato all'arte italiana. Sotto quell'ombrello mentale, frutto di una di quelle intuizioni geniali e al contempo semplici, puntuali sia nell'appuntamento con la cronaca che con quello con la storia, così tipiche di Munari, quei gruppi, quelle opere e soprattutto quelle idee hanno acquisito nel tempo una portata storica e uno spessore di pensiero teorico tali da farli uscire nettamente dal più vasto alveo dell'arte cinetica, sino a costituire un possibile modello concettuale applicabile non solo storicamente a quelle esperienze, ma forse anche a quelle future che agiscano con le stesse premesse ideali. Per questo spiace ancor di più che il sistema dell'arte italiano – che pure ha saputo imporre movimenti e definizioni italiane come Arte Povera e Transavanguardia (per la verità, quest'ultima declinabile e declinata anche in altre lingue) – non sia riuscito a far passare in campo internazionale questa definizione, che avrebbe dato una rinnovata impronta italiana a un campo, quello dell'arte cinetica, che cominciava ad



Inaugurazione della mostra al Negozio Olivetti in galleria Vittorio Emanuele, Milano, maggio 1962; sotto dietro la vetrina si riconoscono da sinistra Gianni Colombo, Enzo Mari, Grazia Varisco, Gabriele Devecchi, Giovanni Anceschi e Davide Boriani. Colombo in primo piano a sinistra, di fronte alla sua opera, sullo sfondo Boriani, Anceschi, Devecchi, uno spettatore, Varisco (seduta) e Mari (in piedi). Courtesy Mario Dondero e Galleria Massimo Minini.

assomigliare un po' troppo a un retaggio dell'avanguardia storica. Questo, naturalmente, non per un anacronistico orgoglio nazionale, quanto per la carica teorica sprigionata già dalla definizione, che avrebbe cambiato nettamente la prospettiva ideale entro cui si sarebbe potuta considerare, d'ora in poi, ogni tipo di espressione artistica assimilabile all'arte cinetica: se infatti i concetti generici di arte cinetica, o da marketing di Op Art, o ancora paludati e seriosi di *art visuel* mostravano già (e oggi ancor più) derive concettualmente e storicamente sdruciolevoli verso il passato, verso la decorazione, o ancora verso una presunta scientificità ormai più che assodata in altre discipline, l'idea di "programmare" l'arte non solo era allora nuovissima e intelligentemente provocatoria, ma regge in modo egregio anche oggi. Il concetto era relativamente elementare, ma si innestava in un dibattito tutt'altro che semplice, che coinvolgeva addirittura quella che sarebbe stata la più grande rivoluzione della seconda metà del xx secolo: la rivoluzione informatica (tra l'altro tutto l'annuario *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, uscito nel dicembre 1961, era dedicato alle possibili applicazioni del linguaggio binario e genericamente elettronico a tutti i linguaggi creativi, e lì era apparsa per la prima volta la definizione di "Arte Programmata"). Programmare, per Munari, per Umberto Eco e per gli artisti coinvolti significava qualcosa che non era proprio una stretta derivazione dal linguaggio informatico che si stava elaborando allora da parte di matematici e di tecnici, ma che sicuramente ne teneva conto in quelle che potevano essere le conseguenze per il linguaggio – anche colto, artistico, disciplinare – di tutti i giorni, esattamente come i concetti di spazio-tempo e di relatività non erano magari conosciuti profondamente dai futuristi d'inizio secolo, ma erano percepiti, sentiti, "annusati" nell'atmosfera culturale del tempo, e applicati all'arte. Inoltre, non va assolutamente sminuito il ruolo, persino la sola presenza, della Olivetti come committente

della mostra: fondamentale in quest'ultimo ruolo (che si vedrà più avanti), e influente nell'indirizzare il pensiero dei curatori verso le esperienze più innovative che in quell'azienda si andavano sviluppando (cfr. i saggi di Enrico Morfeo e di Alberto Saibene).

Un meccanismo, generalmente un motore elettrico, ma anche un movimento obbligato dello spettatore, genera un cinetismo, le cui "quantità" sono misurabili e il cui movimento è assolutamente preordinato (si trattava di piccoli motorini elettrici con un riduttore, solitamente di quelli usati nelle lavatrici per programmare il lavaggio, o di modesti spostamenti della persona di fronte all'opera), ma il cui risultato formale è assolutamente imprevedibile e sostanzialmente casuale, tanto da risultare diverso a ogni ciclo completo di movimento: a una premessa del tutto misurabile e programmabile, corrisponde dunque un esito imponderabile e in parte inaspettato. In sintesi, questa è l'Arte Programmata.



Mari fuori dal Negozio Olivetti, mentre all'interno si scorge Devecchi che parla con uno spettatore. Courtesy Mario Dondero e Galleria Massimo Minini.

L'arida descrizione astratta del "metodo" è efficace per la spiegazione, ma non dà conto né dell'effetto sensibile delle opere sul loro fruitore, né della complessità teorica che questo atteggiamento operativo si porta dietro, e neppure del significato storico che questa tendenza aveva provocato all'inizio di quegli anni sessanta.

Lo spostamento, l'ascesa e la caduta della limatura di ferro nelle *Superfici magnetiche* di Boriani, la variabilità cambiante a ogni minimo spostamento dell'occhio dei *Rilievi ottico-dinamici* del Gruppo Enne (poi portati avanti sostanzialmente da Biasi), l'evidenziazione sottile della forza di gravità nell'*Oggetto autocondotto* di Mari – solo per citare alcuni esempi, ma tutte le opere godevano della stessa "meraviglia" indotta nel pubblico – sono tuttora ipnotiche, proprio perché la premessa è semplice, ma il risultato è potenzialmente infinito. Se a questo effetto si aggiunge la novità assoluta, per il tempo, di una quantità di opere tutte dotate di un qualche apparecchio – reale, tendenzialmente, per i lavori del Gruppo T, ottico per quasi tutti quelli del Gruppo Enne –, che stravolgeva l'idea tradizionale di opera d'arte (nonostante i molti precedenti dispersi nel corso dei primi cinquant'anni del xx secolo, era la presenza in massa a creare scompiglio) si comprende bene come questo tipo di arte potesse turbare gli addetti ai lavori, e incuriosire come la visita a una fiera campionaria il grande pubblico o i giornalisti di "costume". Questo effetto si era tradotto in numerosi articoli tra il serio e il faceto su giornali a grande tiratura, che andavano scoprendo l'arte contemporanea come fenomeno di costume se non proprio di moda (avevano iniziato con i "tagli" di Lucio Fontana e le "bizzarrie" di Piero Manzoni), ma anche con manifestazioni che uscivano dal ristretto mondo dell'arte, come per esempio la sigla del cinegiornale *Radar*, realizzata facendo ruotare un "oggetto misterioso" che altro non era che una *Strutturazione acentrica* di Gianni Colombo, o le straordinarie realizzazioni cinetico-luminose organizzate in tutta Milano in occasione delle feste natali-



Il pubblico si specchia nell'opera di Davide Boriani *Superficie magnetica*, maggio 1962. Courtesy Mario Dondero e Galleria Massimo Minini.



Gli artisti guardano il pubblico dei passanti durante l'inaugurazione, maggio 1962. Courtesy Mario Dondero e Galleria Massimo Minini.

zie del 1962, dove si arrivò persino a costruire niente meno che il "campanile" del Duomo, un traliccio di tubi Innocenti dotato di strumenti ottici e sonori, frutto della collaborazione dell'architetto Viganò, di Munari e del Gruppo T. Da tutte queste attività il grande assente – per (dis)amore o per forza – era il mercato dell'arte. Il disinteresse era probabilmente reciproco – Munari e Mari lavoravano soprattutto per il design, mentre i gruppi, secondo una ben radicata tradizione dell'avanguardia, si scagliavano contro il mercato affermandone l'obsolescenza e la ristrettezza di vedute – ma alla lunga fu anche la mancanza di questo elemento a tarpare le ali di quella che in Italia andava ormai affermandosi come Arte Programmata: si riscontra in effetti uno iato notevole tra la presenza degli artisti cinetici in manifestazioni pubbliche di prestigio o create in occasione di qualche evento, e la presenza degli stessi artisti sul mercato reale, come prodotto economicamente possibile.

Anche per questo, la realizzazione della mostra "Arte Programmata", in quel 1962, per i modi e i metodi sottesi all'evento, poteva in un certo senso costituire la "spalla-

ta" decisiva per la creazione di un circuito davvero diverso per queste nuove espressioni artistiche, sostenute da un apparato teorico non ristretto al solo campo dell'arte, e appoggiate da un'azienda all'avanguardia la cui forza economica era di gran lunga superiore a quella di qualunque componente del sistema dell'arte di allora. Di più, apparato teorico e appoggio dell'industria non erano elementi separati di uno stesso progetto, ma erano al contrario indissolubilmente legati: dell'apparato teorico faceva parte la presenza attiva dell'industria e viceversa. Al modo in fondo semplice e persino artigianale di costruire oggetti cinetici o ottico-cinetici da parte degli artisti corrisponde un retroterra concettuale di grande portata, come si è accennato sopra. Umberto Eco, per esempio, nel breve saggio introduttivo alla mostra, vi appende l'idea di "opera aperta" che aveva già elaborato poco prima per il più generico concetto di arte contemporanea, aggiungendo alcuni elementi sociologici interessanti, come la considerazione che questo tipo di arte avrebbe potuto incidere sulla società in misura nettamente più ampia di quanto non facesse la figura tra-

dizionale dell'artista borghesemente ultraindividualista; ma è ancora il concetto di "programmazione" a costituire lo zoccolo duro della tendenza. Con questa idea la distanza tra i diversi linguaggi, e soprattutto tra quelli scientifici e artistici, si riduce enormemente, pur mantenendo ciascuno la propria specificità, entro l'alveo più vasto di un rinnovamento globale della comunicazione. Davvero, se si pensa all'anticipo con cui si è visto chiaramente il futuro – un anticipo di almeno vent'anni – si rimane sbalorditi per l'intuizione e dispiaciuti per il mancato riconoscimento internazionale di questo primato: forse, è proprio la portata cronologica dell'anticipazione – troppo anticipo! – del futuro ad aver fatto fallire l'esperimento, ma è altrettanto curioso che in questo momento l'arte abbia precorso, con mezzi minimi, non tanto certi aspetti concettuali, che erano ben presenti nelle discussioni tra intellettuali e negli ambienti scientifici (dove si parlava tanto di "cibernetica", termine oggi caduto in disuso, e denotante a posteriori quel preciso momento storico), ma gli aspetti realizzativi. L'Arte Programmata ha messo in scena, alla portata di tutti, il modello di sviluppo che avrebbe preso l'intera società, sotto forma di opere probabilmente più interessanti dal punto di vista teorico che percettivo-sensibilista (con le debite eccezioni, e tenendo conto che questo anche per loro non era l'obiettivo principale), ma comunque realizzate, ben prima che la più lenta e difficile elaborazione di un vero e proprio progetto informatico "popolare" potesse aver luogo. All'idea di una vera programmazione, con una sorta di hardware tecnico dalle poche possibilità, e con un software percettivo di portata quasi illimitata, elementi mimetici di ciò che sarà l'informatica, l'Arte Programmata aggiunge poi anche certi corollari filosofici non indifferenti, come quello di una sorta di misurabilità della reazione estetica, e non solo ottico percettiva, così come stava studiando in quegli anni Max Bense. Ma ancor più dirompente, dal punto di vista del sistema dell'arte, è il modo e il processo operativo con cui si

realizza la mostra. La Olivetti è il committente e gli artisti diventano soci-fornitori sia di idee, che di *know how*, che di manufatti: dal lungo carteggio conservato nell'archivio del Gruppo Enne – e che presumibilmente riproduce le medesime comunicazioni con il Gruppo T e con i singoli artisti invitati all'operazione – si vede come la comunicazione tra le parti ricalchi esattamente un modello di "fornitura" di materiali, non importa se intellettuali o fisicamente concreti, in cui si fattura l'impegno ideativo, una sorta di diritto d'autore, ma che non è che uno dei componenti del progetto e del prodotto. Questo atteggiamento, che dalle lettere intercorse appare addirittura enfatizzato, porta con sé, a cascata, una serie di conseguenze importanti sia nella definizione di un possibile circuito alternativo a quello un po' asfittico dell'arte d'allora, sia a maggior ragione della definizione di una nuova figura per l'artista. A proposito di quest'ultima conseguenza, va ricordato che è con questo esperimento che nel dopoguerra si verifica la possibilità di trasformare l'artista in quella figura di "operatore estetico", già teorizzata in passato (in fondo, il Bauhaus pensava a questo), e che oggi si riproponeva sia in virtù di una sorta di democratizzazione anche linguistica della diffusione dell'arte, sia per la reale possibilità per l'artista di rientrare in un sistema produttivo reale e di riacquistare in tal modo un ruolo definito nella società, dotato quasi di un mansionario, come si addice a ogni mestiere. Si abbassa dunque la temperatura creativa, fino a farne qualcosa che assomiglia a un'applicazione, a una corretta attuazione di principi base assegnati una volta per tutte. E se anche la fortuna di questo termine gli viene più dalla sua connotazione sociale che linguistica, è in quest'ultimo campo che nasce teoricamente: "operatore estetico", infatti, trova oggi una singolare vicinanza con il termine "programmatore", come se – al pari di questo – il compito dell'arte fosse quello di fornire strumenti collettivi per la creazione individuale, a partire da un linguaggio di base condiviso, comprensibile

e universale. Del resto, è quello che a chiare lettere andava predicando Mari quando equiparava arte e informazione, e ne discuteva le possibilità operative negli incontri di Nuove Tendenze. Che poi per tutti gli anni settanta la denominazione venisse usata dagli artisti stessi come dichiarazione d'identità rivoluzionaria, per far uscire la figura dell'artista dal suo tradizionale individualismo, non è che una diretta conseguenza di quel ruolo interpretativo e non più creativo che gli era stato tagliato addosso, e se alla fine nel linguaggio comune non ha attecchito è stato da un lato il risultato di un mutamento radicale del concetto di arte negli anni ottanta, ma un po' anche per lo scarso appeal dei termini stessi, così forzati ideologicamente da un lato e così dichiaratamente "politicamente corretti" dall'altro. Resta il fatto, come si è detto, che gli artisti "programmati" furono forse i primi a adottare questa definizione che in tempi di rivoluzioni annunciate faceva immediatamente comprendere da che parte si stava.

Infine, ma non ultimo, il risultato dell'intervento diretto della Olivetti nella produzione di oggetti e nella totale gestione di una mostra avrebbe potuto essere il primo segnale di un rinnovamento radicale del sistema dell'arte. Quando Mari a Zagabria parla di produrre oggetti d'arte moltiplicata, in numero illimitato, che non costino più di cinque dollari, pensa ovviamente al coinvolgimento dell'industria, la sola entità che abbia la possibilità pratica di utilizzare mezzi di produzione di massa. È un'utopia – anche se da questa resterà e si affermerà il concetto di "multiplo", come di un oggetto a funzionamento estetico pensato per una diffusione vasta presso un pubblico che si sta allargando, e un'idea di abbattimento dei confini linguistici tra arte e design –, ma ha alle spalle quel che poteva essere il primo passo di questa rivoluzione: la mostra "Arte Programmata" voluta e prodotta dalla Olivetti. Che il reale interesse dell'azienda non fosse poi così spiccato lo si è visto dagli sviluppi successivi degli interventi nel campo dell'arte da parte della stessa, dovuti anche

ai cambiamenti al vertice e all'abbandono del programma elettronico (cfr. "Olivetti e il bello dell'elettronica"), ma in quel breve volgere di anni, 1962-65, l'intervento della Olivetti aveva di fatto posto i gruppi e gli artisti italiani in una posizione che nessuno degli altri artisti di Nuove Tendenze avrebbe mai neanche osato sperare, perché metteva in atto molte delle aspirazioni teoriche che aleggiavano nelle dichiarazioni o nei pseudomanifesti dei gruppi cinetici. Profezia – poi verificata – di una nuova società, arte per tutti, arte industriale, diffusione di massa e internazionale (la mostra, dopo le tappe italiane, era andata a Düsseldorf, a Londra, e infine in una serie di luoghi espositivi nordamericani), aggiramento ed esclusione del mercato tradizionale, mutamento del ruolo dell'artista, sconfinamenti linguistici preordinati, dibattiti teorici pluridisciplinari: ce n'è abbastanza per collocare l'Arte Programmata tra i movimenti di punta della Modernità.

### Nota bibliografica

Dei resoconti e delle riflessioni contemporanei delle esperienze di Arte Programmata si dà conto quasi esauriente tra gli apparati di questo volume. Le analisi storiche sulla tendenza, invece, quasi mai si sono concentrate sulla sola esperienza di Arte Programmata, aggiungendo o facendo precedere sempre l'aggettivo "cinetica", in modo da conglobare l'Arte Programmata in un movimento storicamente più ampio: ciò è avvenuto non solo nei contributi non italiani (cosa comprensibile, come è stato rilevato nel testo), ma anche in quelli nazionali, a cominciare dalla prima vera revisione critica, attuata da Lea Vergine nel 1983 con la mostra (e catalogo), *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, catalogo della mostra (Palazzo Reale, Milano, 1983-84), Mazzotta, Milano 1983, per continuare con il mio *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, catalogo della mostra (Galleria Niccoli, Parma, dicembre 2000-gennaio 2001; MAN, Nuoro, maggio-giugno 2001), e ancora con V.W. Feierabend, M. Meneguzzo, *1958-1968 Luce, movimento e programmazione. Kinetische Kunst aus Italien*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001, che, pur essendo un volume in lingua tedesca, catalogo di una mostra itinerante in sei musei tedeschi e



28

austriaci, è stato pensato e progettato interamente in Italia. Solo una piccola mostra in una galleria privata – Stefano Fumagalli di Bergamo – nel 1996 e il suo volumetto d'accompagnamento con il primo reprint anastatico del catalogo originale, curato da me [*Arte Programmata 1962*, catalogo della mostra (Galleria Fumagalli, Bergamo, 1996) ed. Stefano Fumagalli, Bergamo 1996, ristampato praticamente identico nel 2000 per la mostra al Castello Visconteo di Galliate] si discostava dalla tendenza generale per accentrare l'attenzione solo sull'Arte Programmata. Da allora in poi non ci sono stati più studi specifici sul concetto di "programmazione" legato a quell'esperienza del 1962, fino a questo volume e al mio, di pochissimo precedente *Arte Programmata cinquant'anni dopo*, Johan & Levi, Milano 2012, che hanno preso spunto dal cinquantenario dell'avvenimento, in maniera comunque molto differenziata: questo volume ha intenti dichiaratamente filologici e di indagine dei rapporti con l'industria, l'altro si interroga sui motivi del rinnovato interesse e del successo di una tendenza apparentemente superata nella tecnologia applicata alle opere e dichiaratamente "moderna" nelle intenzioni teoriche.

Altra cosa sono gli studi relativi ai gruppi e ai singoli artisti: ci limiteremo a citare il precoce I. Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma 1976, e L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004; V.W. Feierabend, L. Meloni, *Gruppo N. Oltre la pittura, la scultura, l'arte programmata*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009; mentre per i gruppi non italiani si ricordano, per il GRAV, *Stratégies de participation. GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel 1960-1968* (1998), Le Magasin Centre d'art contemporain de Grenoble, 1998, e in italiano ancora utilissimo L. Caramel (a c. di), *GRAV. Groupe de Recherche d'Art Visuel 1960-1968*, Electa, Milano 1975.

Sulle relazioni tra questi gruppi italiani ed europei si possono consultare M. Meneguzzo, S. Von Wiese, *Zero 1958-1968. Tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Palazzo delle Papesse, Siena, maggio-settembre 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004; M. Meneguzzo, "Il GRAV e l'Italia: storie di gruppi negli anni Sessanta", in C. De Carli, F. Tedeschi (a c. di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Vita e Pensiero, Milano 2008; N. Vigo (a c. di), *Zero & Avantgarde*, catalogo della mostra (MANN, Mosca, settembre 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Sull'esperienza di Nuove Tendenze, oltre al saggio di Giovanni Rubino in questo volume, si veda anche T. Hoffmann, *Die Neuen Tendenzen: Eine europäische Künstlerbewegung 1961-1973*, Edition Braus, Berlin 2006.

Sui rapporti con la Olivetti e sul pensiero di Adriano Olivetti, ispiratore di questa collaborazione tra arte e industria, oltre ai saggi di Enrico Morteo e di Alberto Saibene in questo volume, si vedano anche M. De Giorgi, E. Morteo, *Olivetti: una bella società*, catalogo della mostra (Promotrice delle Belle Arti, Torino, maggio-luglio 2008), Allemandi, Torino 2008, e A. Olivetti, *Fabbrica e comunità. Scritti autobiografici*, a c. di A. Saibene, Edizioni dell'Asino, Roma 2011.

## Sommario

- 11 1962-2012  
— Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene
- 13 Bruno Munari e il Gruppo Enne
- 21 L'importanza di chiamarsi programmati  
— Marco Meneguzzo
- 29 Una meccanica a orologeria. Arte Programmata e Nuove Tendenze  
tra Venezia e Zagabria  
— Giovanni Rubino
- 39 Olivetti e il bello dell'elettronica  
— Alberto Saibene
- 45 Sofisticata astratta ingenuità. Arte-industria-innovazione: appunti a margine  
della mostra "Arte Programmata", Negozio Olivetti, Milano 1962  
— Enrico Morteo
- 53 Genealogia di una mostra. Intervista a Umberto Eco  
— a cura di Enrico Morteo e Alberto Saibene
- 59 **Schede delle opere**  
— a cura di Giovanni Rubino
- 73 **Arte Programmata 1962 – riproduzione anastatica del catalogo**
- Dossier**
- 111 Effetto programmato 1962. Testimonianze sull'Arte Programmata 1962-1965  
— Arianna Baldoni
- 115 Disegno dei calcolatori elettronici  
— Ettore Sottsass Jr.

- 117 La forma del disordine  
— Umberto Eco

#### **Testimonianze**

- 123 Interviste agli artisti, 1995  
— a cura di Marco Meneguzzo
- 139 L'Arte Programmata nella stampa di allora

#### **Antologia critica**

- 145 Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale. Indicazioni per un catalogo degli artisti d'oggi impegnati nell'integrazione visuale  
— Carlo Belloli
- 151 "Arte Programmata" in mostra a Milano. L'elettronica ispira i giovani  
— Marco Valsecchi
- 153 Le ragioni del gruppo  
— Giulio Carlo Argan
- 157 Arte Programmata  
— Enrico Crispolti
- 169 La nuova tendenza nella situazione italiana  
— Giuseppe Gatt
- 171 Presentazione cartella serigrafie "Enne 60-4 s/1-10"  
— Umbro Apollonio
- 173 "Arte Programmata"  
— Lara Vinca Masini
- 179 **Ringraziamenti**